

La Gatera de la Villa

Segunda Época - Número 50 - Otoño de 2023



Ilustra, entretiene y además... es ecológica



La muralla que no te enseñan en la Galería de las Colecciones Reales



Iglesia parroquial de San Vicente Mártir (Braojos)
Muralla musulmana de Madrid: Opiniones y sugerencias
La muralla musulmana de la Galería de las Colecciones Reales
Arte de Mesopotamia en Madrid



Los libros de La Gatera de la Villa



No somos solamente una revista, la web www.gateravilla.es acoge también un blog y una pequeña colección de libros en formato papel o electrónico en la que damos difusión a contenidos demasiado extensos para caber en las páginas que publicamos aquí cada trimestre.

El levantamiento del 2 de mayo de 1808

por Pablo Jesús Aguilera Concepción

La porción de las guerras napoleónicas que transcurrió en nuestra ciudad ha estado a menudo envuelta en leyendas fabricadas a posteriori y no siempre atinadas. En este número lumen tratamos de dar una visión sosegada de los sucesos de aquel día trágico: ¿Motín espontáneo o trama organizada? ¿Revolución de los civiles o de los militares? Una investigación imparcial sobre un tema por la propaganda.



PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN

Formato papel

(PVP: 10,00 €)

- www.gateravilla.es
- "La Librería" (C/Mayor, 80)
- Librería Papelería "Compas" (C/Gasómetro, 11 local 8)

Formato electrónico

(PVP: 3,63 €)

- Plataforma Bubok

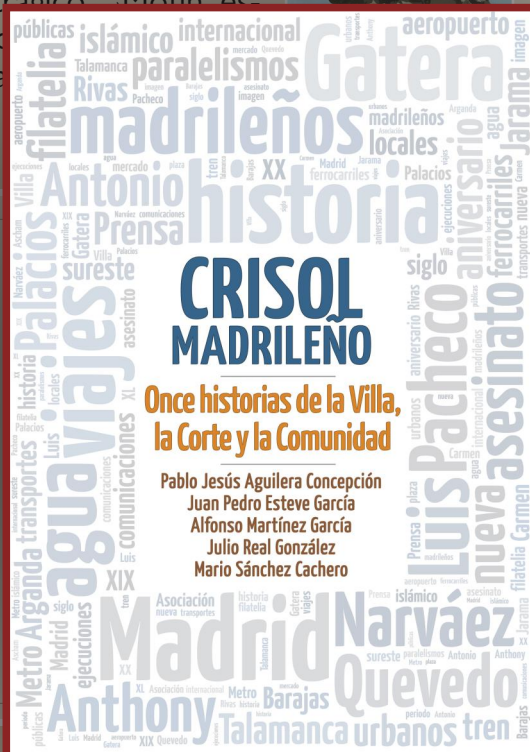
¡NOVEDAD!

PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN

Formato papel

(PVP: 12,00 €)

- www.gateravilla.es
- "La Librería" (C/Mayor, 80)
- Librería Papelería "Compas" (C/Gasómetro, 11 local 8)



Once historias de la Villa, la Corte y la Comunidad

Pablo Jesús Aguilera Concepción
Juan Pedro Esteve García
Alfonso Martínez García
Julio Real González
Mario Sánchez Cachero

Crónica, documentos y el levantamiento en la Villa

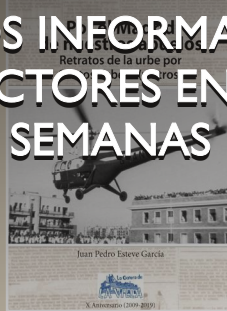
Castellanos Oñate

...mos un episodio bélico que tiempos pasados: la guerra circunscrita a lo largo de los años. Este episodio desempeñó la villa en el contexto de las comunidades? Un experto en historia nos ayuda a desentrañar aquellos hechos que llevaron a la extinción de la Castilla medieval y la monarquía hispánica.

Por el Madrid de nuestros abuelos

por Juan Pedro Esteve García

El progreso se ha acelerado en los últimos años, pero en las últimas décadas que el concepto de "Madrid del pasado" ya no hay que asociarlo sólo a caballeros de brillante armadura, damas con mirriñaque o intelectuales de la Generación del 14: de la mano de los archivos fotográficos del antiguo diario "Ya" podemos dar un paseo por el Madrid que vio aparecer los primeros televisores, los primeros helicópteros o los antecesores remotos del "Skype", el "Zoom" y otros sistemas de videoconferencia.



PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN

Formato electrónico

- Disponible de manera totalmente gratuita en nuestra página web: www.gateravilla.es

¡Próxima aparición del cuarto libro!

Editorial

Pero no te olvides de San Plácido...

Y llegó el número 50. Con total sinceridad podemos afirmar que medio centenar de revistas excede ampliamente el horizonte que los propios redactores le augurábamos allá por 2009 cuando pusimos en funcionamiento una aventura nueva y común que a su vez era la cristalización de ideas meditadas y cocinadas por cada individuo con sus circunstancias.

Hoy como ayer, combinamos lo antiguo y lo actual, caso del espacio que dedicamos a la Galería de Colecciones Reales. Un nuevo museo para la larga lista de los cobijados por la capital de España. Y a su vez, nuestra particular "plaza de las tres culturas" a la mexicana donde el propio contenedor del museo es en sí una verdadera obra de arquitectura con elementos de cada época. También salimos del Madrid-municipio y exploramos detalles de la Provincia. Éste otoño le ha tocado a Braojos, rincón de la sierra que casi roza ya tierras segovianas.

Pero no podemos dejar de dar espacio, aunque sea breve, al asunto del convento benedictino de San Plácido. Forma parte del plano de Madrid desde el siglo XVII y es otro caso de obra de arte que lo es tanto por el contenido como por el continente. Ha cerrado sus

puertas por falta de monjas. La gente pierde interés por la religión, y por las humanidades en general ¿Y ahora, qué?

Puede dar paso a muchos usos. Dotación para los vecinos, aulas para alguna universidad, museo del arte de la relojería (en recuerdo de un artilugio mecánico que allá hubo). Pero esperamos que las decisiones que tomen los poderes eclesiásticos y, en su caso, los civiles, sean respetuosas tanto con el edificio como con el patrimonio cultural presente entre sus muros.



Convento de San Plácido
(Fuente: Wikipedia)

La Gatera de la Villa la forman:

- **Director:** Mario Sánchez Cachero
- **Redactor de estilo y continuidad:** Juan Pedro Esteve García
- **Redactores:** Julio Real González
Pablo Aguilera Concepción
José Manuel Castellanos Oñate

Diseño y Maquetación:

- Mario Sánchez Cachero
- José Manuel Castellanos Oñate

Foto de Portada:

- “Iglesia parroquial de San Vicente Mártir (Braojos). Vista aérea”
(Fotografía de Cristóbal Coletto)
- Gato de portada: Nemo (pixabay.com)

Contacto:

Puedes escribirnos o enviarnos tus colaboraciones a:

- gatera.villa@gmail.com
- www.gateravilla.es



La Gatera de la Villa

Segunda Época - Número 50
Otoño de 2023

ISSN-1989-9181



EDITORIAL

Pero no te olvides de San Plácido... **03**

JULIO REAL GONZÁLEZ

Glosario arquitectónico (24): Opus. **05**
Iglesia parroquial de San Vicente Mártir (Braojos)

EMILIO GUERRA CHAVARINO

Muralla musulmana de Madrid: **28**
Opiniones y sugerencias

JOSÉ MANUEL CASTELLANOS OÑATE

La muralla musulmana de la **37**
Galería de las Colecciones Reales

ENRIQUE GONZÁLEZ ARGUINSONIS

Arte de Mesopotamia en Madrid **46**

MIGUEL GONZÁLEZ

Romance madrileño (16) **56**

JOSÉ MANUEL LÓPEZ MARAÑÓN

Camino Madrid, **58**
de Albertina Oria de Rueda

MARIO SÁNCHEZ CACHERO

El Madrid de anteaer... **65**
Atocha a distinto nivel

JUAN PEDRO ESTEVE GARCÍA

Publicidad... de hace ya un tiempo. **66**
Topolinos que van y vienen

JUAN PEDRO ESTEVE GARCÍA

Santoral (y martirologio) del rock duro **68**

CRISTÓBAL COLETO GARCÍA

FOTOGATO: Superluna de agosto desde Las Rozas **73**

Glosario arquitectónico (24): Opus

Texto: Julio Real González

Fotos: Cristóbal Coletto García (salvo mención en contrario)

En la vigesimocuarta entrada nos centramos en una técnica constructiva de materiales pétreos irregulares que conforman los paramentos de un edificio. Es el conocido como “aparejo”, cuyo antecedente encontramos en la antigüedad grecorromana, siendo denominada por los habitantes del antiguo Lacio como “opus”. Vamos a salir de Madrid capital para encaminarnos a la localidad de Braojos a fin de hallar un ejemplo de esta “mampostería irregular” en su magnífico **templo parroquial de San Vicente Mártir**... ¡Ah!, pero no olvidemos exponer su definición.

OPUS: (Sustantivo masculino del latín *opus* “obra, fábrica”) “Forma de organizar la elaboración, colocación y enlace de los materiales duros de construcción de muros y paramentos en la Roma clásica y, en general, en la Antigüedad. Esta técnica se ha mantenido en uso hasta el día de hoy con la denominación más habitual de *aparejo*” (Foto 1).

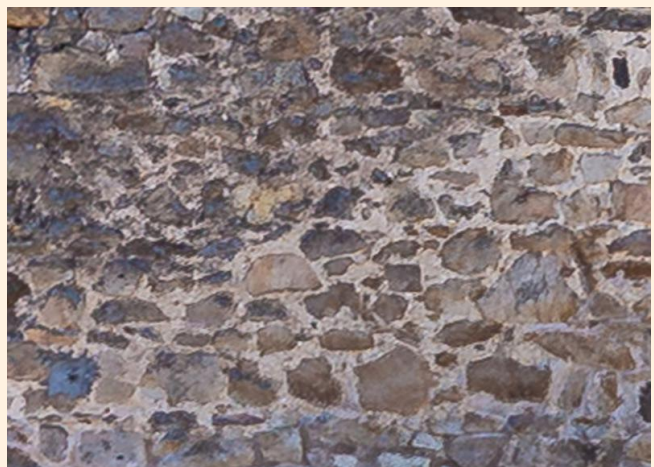


Foto 1: Aparejo de la torre del templo, elaborado a base de mampostería trabada por argamasa en disposición irregular, que en la época helenística-romana era denominado “opus caementicium”.

Iglesia parroquial de San Vicente Mártir (Braojos)

Nos dirigimos hacia el norte de la provincia de Madrid por la autovía A-1, y al poco de sobrepasar el término de Buitrago del Lozoya nos desviamos por la salida 79 tomando la carretera local M-976, que atraviesa la localidad de La Serna del Monte. Finalmente, tras recorrer unos 80 kilómetros desde Madrid, y poco antes de acceder al casco urbano, observamos un cartel con la indicación “Ermita de Braojos”. Seguimos un breve y cómodo camino de tierra apisonada hasta encontrar la ermita del Buen Suceso (foto 2). Nos hallamos ante un interesante templo cuya construcción aparece bien documentada entre los años 1602 y 1610, reinando Felipe III, y que fue restaurado en 1987. Su fachada suroccidental nos muestra un pórtico de columnas toscanas. Sus muros son un ejemplo representativo de la mampostería irregular u “opus caementitium” que exponíamos en la entrada definitiva del



Foto 2: Vista de la fachada suroccidental de la ermita del Buen Suceso, con su pórtico columnado. Siglo XVII.

glosario. La sillería se hace presente en las esquinas y en dos de los contrafuertes de la fachada de los pies del templo; siendo el esquinero posterior y de construcción mucho menos cuidada al estar edificado en mampostería.

Esta ermita se compone de planta basilical y tres naves de cuatro tramos separadas por arcos de medio punto que apoyan en columnas toscanas. El presbiterio, cuadrangular, se cubre por media naranja sobre pechinas, que no se advierte al exterior al estar cubierta por cimborrio cerrado por tejado a cuatro aguas rematado por pedestal y bola graníticas, coronados de veleta y cruz de forja.



Foto 3: Imagen de la casa de los Fernández del Pozo, ejemplo de arquitectura rural solariega del primer tercio del siglo XVIII (Fuente: Google Maps).

Accedemos al pueblo, y lo primero que se advierte es el cuidado en la conservación de la arquitectura rural tradicional, bien manifiesto en el ejemplo de la “*casa de los Hernández del Pozo*” (foto 3), que se alza en la calle de Cantarranas, con vuelta a la calle del Pozo. La entrada principal da acceso a un patio, en el que se abre la puerta de ingreso a la vivienda, cuyo dintel monolítico, muestra la siguiente inscripción: “SE HIZO ESTA OBRA A COSTA DE LOS HERMANOS MARCOS FERNANDEZ DEL POZO, PROCURADOR QUE FUE DEL

CUARTO DE BRAOJOS Y DE DEPOSITO DE VA (sic.: "VILLA") Y TRRA (sic.: "TIERRA") DE BUITRAGO AÑO 1722".

No dilatamos más nuestro encuentro con el templo, el cual se halla exento, formando una manzana independiente, y rodeado de las calles del Viento y del Olmo, la calleja de los Niños y la plaza de Julio Buriel.

Un templo de compleja evolución constructiva y notable singularidad espacial

La larguísima historia de este templo, desde sus orígenes a finales del siglo XI o comienzos del siglo XII, ha determinado que su estructu-

ra arquitectónica haya ido variando según la corriente de los tiempos, ganando en complejidad y tamaño.

Nos cercioramos rápidamente de esta circunstancia al contemplar una serie de dibujos enmarcados existentes en el atrio de la iglesia (foto 4), que clarifican enormemente las modificaciones y ampliaciones que ha experimentado el templo en el discurrir de los siglos.

El sencillísimo templo original consistía en una pequeña nave rectangular de unos 15 metros de longitud por 8,5 de latitud. La condición de edificación exenta de la iglesia nos permite rodearla por todas partes. Así, situándonos en



Foto 4: Transformaciones del templo desde su fundación entre los años finales del siglo XI y comienzos del XII, hasta el siglo XVIII, en que adquiere prácticamente su configuración actual, si exceptuamos la unificación de la cubierta de las dos naves con del atrio, efectuada en los años 90 del siglo XX.



Foto 5: Fachada norte del templo de San Vicente Mártir, mostrando parte de su paramento enlucido de blanco, correspondiente a la edificación original de los siglos XI-XII.

su lateral norte, abierto a la plaza de Julio Buriel, nos llama inmediatamente la atención que parte de su paramento, situado entre la torre-campanario y el crucero, se encuentra enluci-

do en color blanco (foto 5). Parece que este muro revocado es el único resto visible exterior del templo primitivo, y que hubo que enlucir en la última restauración general

efectuada en distintas fases entre 1986 y 1994, ante el mal estado que mostraba la trabazón de los mampuestos, lo que facilitaba la filtración al interior de humedades. La circunstancia de enfoscarlo y pintarlo de blanco permite distinguir el único muro visible del edificio primigenio. El tramo de muro de mampostería, sin enlucir, que enlaza con la torre-campanario, se corresponde con la primera ampliación que se efectuó en el templo por la zona de los pies en estilo románico entre finales del siglo XII y comienzos del XIII. En ese momento se le dotó de una gran espa-



Foto 6: Vista general del templo de Santo Domingo de Silos, en la localidad de Prádena del Rincón, en el que destaca su gran ábside semicilíndrico, posiblemente muy similar al del que estuvo dotado el templo de San Vicente Mártir (Fuente: Comunidad de Madrid).

daña en esa fachada de los pies, acceso principal del templo; asimismo se le añadió un ábside semicilíndrico de carácter románico rural elaborado también en mampostería y muy parco en elementos decorativos que, a falta de efectuar excavaciones arqueológicas, posiblemente fuera muy similar al de la iglesia de Santo Domingo de Silos, de la localidad de Prádena del Rincón (foto 6).

Nos encaminamos bordeando la cabecera del templo hacia la calle del Olmo, en donde contemplamos la fachada meridional del templo (foto 7).

Advertimos la unidad de paramentos que muestra esta fachada, de lisos muros de mampostería con algunos sillarejos desperdigados, en los que la sillería escuadrada se reserva para las esquinas, los recercados de las ventanas rectangulares y la imposta existente en el tercio inferior de los muros.

Nuevamente, al igual que en su fachada septentrional, se evidencia la notable articulación volumétrica del edificio. Desde esta perspectiva destaca a la derecha el gran buque de su crucero post-herreriano, edificado entre 1616 y 1621, en sustitución del primigenio conjunto del anteábside y ábside románicos de fines del siglo XII o comienzos del XIII. Destacan en esta visión del crucero en el extremo derecho el cuerpo bajo de la sacristía, y a su izquierda el hastial del transepto meridional iluminado por alto ventanal rectangular de jambas y dinteles monolíticos de granito, estos últimos recuadrados a modo de levas “orejeras” en su parte inferior, y reforzados por sillares de caliza que los engloban. La ventana aparece cerrada por reja dispuesta en damero de barrotes de sección cuadrangular.

Siguiendo nuestra visión de esta fachada hacia la izquierda contemplamos la pequeña fachada del Archivo Parroquial, también elaborada en mampostería, pero delimitada en sus extre-



Foto 7: Fachada meridional del templo, hacia la calle del Olmo, mostrando la unidad del material pétreo de sus paramentos, y su articulada volumetría.

mos por encadenado de sillares. Esta pequeña fachada muestra asimismo ventana rectangular de idénticas características a la ventana que se abre en el transepto sur, pero de menor tamaño.

Inmediatamente, contemplamos el sector del pórtico. Originalmente era abierto y sustentado por pies derechos y carreras de madera, hasta que fue reformado a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, macizándolo en mampostería y facilitando de esta forma las reuniones de los vecinos en los helados inviernos de Braojos.

Nos encaminamos hacia el sector más occidental del templo para descubrir su impresionante torre-campanario (foto 8). Edificada entre finales del siglo XV y comienzos del XVI, se corresponde con el estilo arquitectónico denominado gótico tardío “isabelino”, y sustituyó a la antigua espadaña, parte de la cual se reutilizó como muro de su fachada oriental paredaña al templo. Aunque exteriormente sus fachadas parecen mostrar una torre de dos alturas, separada la inferior por imposta del cuerpo principal, interiormente se compone de planta baja y otras dos plantas superiores que en los inicios del siglo XVI se cubriría con tejado a cuatro aguas. La reforma general del templo de comienzos del siglo



Foto 8: Perspectiva aérea del templo que permite contemplar la magnífica torre campanario de finales del siglo XV, con el cuerpo de campanas añadido en la campaña de reforma del templo efectuada entre 1616 y 1621, y asimismo el sector oriental del atrio con acceso por pequeña puerta de arco rebajado.

XVII supuso que a la torre se le agregara un nuevo cuerpo de campanas, con dos grandes ventanas en cada una de sus cuatro fachadas. Los anteriores huecos de campanas, correspondientes al cuerpo principal de la torre de finales del siglo XV, se encontraban condenados, y han salido a la luz con motivo de las restauraciones efectuadas entre 1986 y 1994. Son cuatro pequeñas y estrechas ventanas de arco de medio punto que se abren, por parejas, respectivamente, en los muros este y sur de la torre-campanario, estando perforado el muro oeste por una pequeña ventana de arco escarzano.

En el lado meridional de la torre podemos contemplar el elemento arquitectónico más notable de la misma. Se trata de un cuerpo semicilíndrico cuya parte inferior tiene forma de cono invertido con tres escocias en reducción progresiva, que culmina en un minúsculo

pináculo rodeado de cuatro “perlas” típicamente isabelinas. Interiormente contiene una angosta escalera de caracol que comunica la primera con la segunda planta.

Al añadirse el actual cuerpo de campanas en el siglo XVII se construyó interiormente una escalera de madera para dotarle de comunicación desde la segunda planta. Este pequeño torreón semicilíndrico ha despertado especulaciones derivadas de su aspecto indudablemente marcial, semejante a una escaraguaita, atribuyendo especulativamente a la torre-campanario del siglo XV una condición original de torreón fortificado, que sería posteriormente reaprovechado como campanario del templo. Esta atribución se ha desechado prácticamente en la actualidad tras los estudios efectuados de la evolución constructiva del templo con motivo de las sucesivas campañas de restauración.

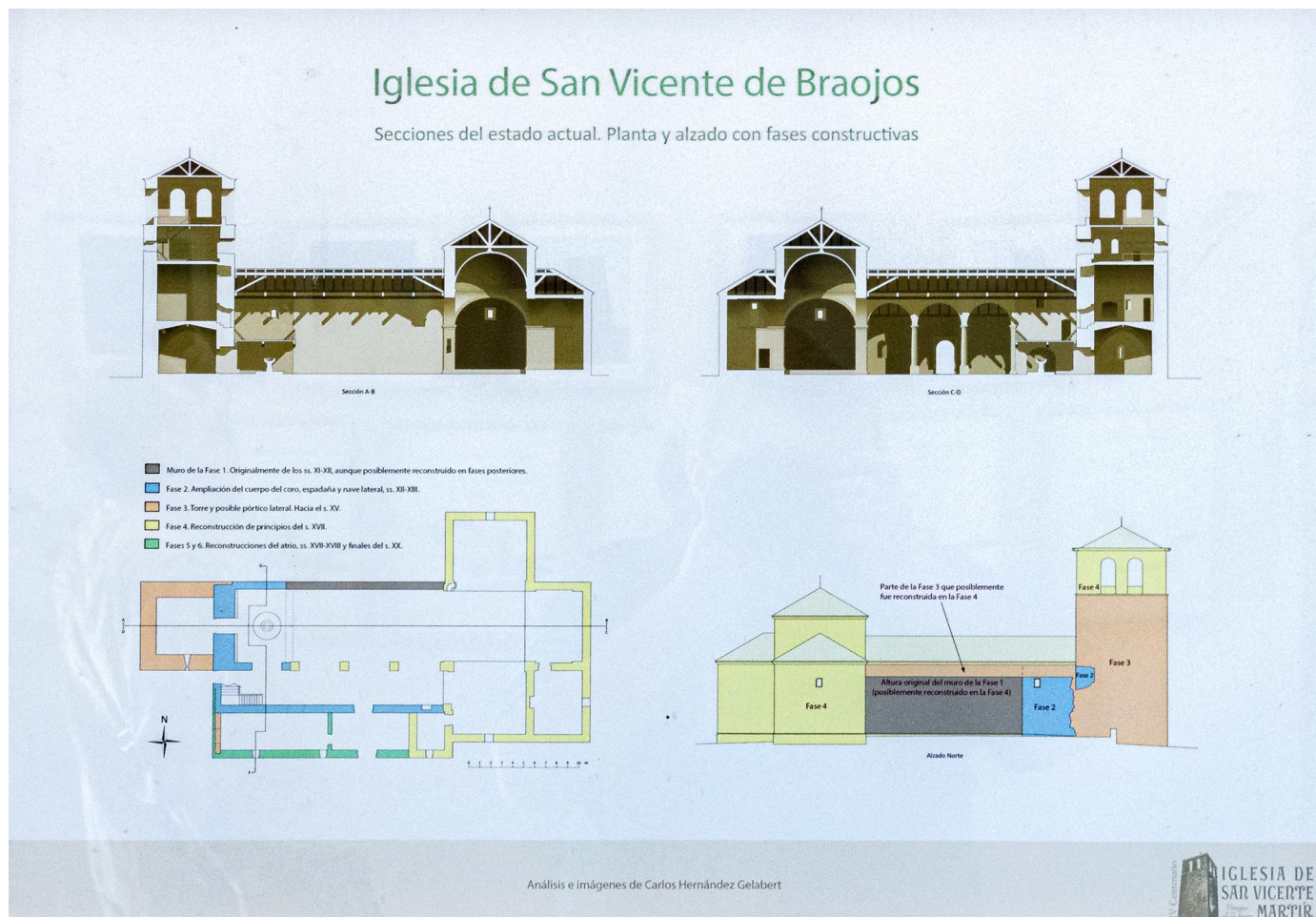


Foto 9: Representación de la planta, fachada septentrional y secciones del templo con indicación de sus distintas fases constructivas, según dibujo expuesto en el atrio de la iglesia.

Actualmente la configuración espacial interior del templo es de notable singularidad, ya que nos encontramos ante un templo de planta de cruz latina dotado de dos naves de cuatro tramos y torre a los pies (foto 9).

Tras recorrer el exterior del templo nos disponemos a acceder al mismo tras rebasar la puerta adintelada del pórtico, y encontramos con la portada en arco de medio punto (foto 10) de bien escuadrados sillares graníticos en el que resalta levemente la clave y los salmores de las jambas.

Nos encaminamos ahora a los pies del templo para tener una perspectiva general de su distribución espacial, y qué mejor lugar para obtenerla que subiendo al coro elevado. Desde este lugar elevado nos hacemos plenamente conscientes de la singular espacialidad del

Foto 10: Puerta de acceso al templo desde el atrio
(Fuente: "Una ventana desde Madrid", de Lourdes Morales Farfán).



Foto 11: Vista general del conjunto del interior del templo hacia el presbiterio, captada desde el coro en alto.

templo (foto 11). Mirando en dirección al presbiterio abarcamos la planta de cruz latina con transepto, cúpula sobre pechinas y dos naves, siendo la del lado de la epístola mucho menor que la principal, que se halla cubierta de armadura de par y nudillo, rehecha durante las campañas restauradoras efectuadas entre 1986 y 1994. De la estructura original de la armadura se conservan los tirantes sustentados sobre canes labrados de cronología tardorrenacentista, que apoyan sobre sendos estribos, también originales, lo que sitúa su construcción durante la gran campaña de reforma del antiguo templo medieval entre 1616 y 1621. Esta armadura ha recuperado la forma de artesa que la configuraba originalmente, si bien los elementos lignarios que la componen —pares y nudillos— se realizaron en la restauración general del templo de finales del siglo XX.

La nave principal se abre a la nave de la epístola por medio de tres arcos de medio punto sustentados sobre columnas toscanas de granito y fuste monolítico que se alzan sobre elevados plintos. Son de destacar, asimismo, las grandes pilastras graníticas de fuste cajeado que componen el transepto y sustentan los cuatro arcos torales de intradós, asimismo cajeado, sobre los que se alza la cúpula sobre pechinas.

Continuando nuestro recorrido, y asimismo desde los pies del templo, contemplamos la nave de la epístola (foto 12), con característica cubierta a un agua rehecha modernamente con pares nuevos, estando su muro derecho sencillamente enfoscado, en el que destaca una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, contemporánea, de talleres de Olot.



En este ámbito podemos apreciar perfectamente el original pavimento que cubre la totalidad del solado, salvo el presbiterio y las lápidas sepulcrales que lo anteceden. Rehecho modernamente a partir de algunos fragmentos supervivientes, está elaborado a base de losetas cuadradas de barro cocido dispuestas en grupos de a 21, formando rectángulos divididos por listones de madera, excepto los situados junto a las paredes del templo, que se componen de 28 losetas.

Un conjunto retabístico de gran calidad artística

Hemos reconocido la notable calidad arquitectónica de este templo serrano en una pequeña villa no muy poblada y dedicada



Foto 12: Perspectiva de la nave de la epístola desde los pies del templo.

Hernández. Edificada en el momento histórico de la gran reforma del templo medieval que sustituyó el ábside románico por la actual cabecera en el ya tan mentado periodo del primer tercio del siglo XVII, el promotor de esta capilla, dedicada inicialmente a *San Ildefonso*, fue D. Miguel de Vargas Hernández, el cual dedicó para dicho fin una manda de 3.000 ducados en su disposición testamentaria. Se concibió como panteón funerario de esta familia destacada de Braojos. De planta cuadrada, se cubre con bella bóveda con yeserías y escayolas de diseño geométrico en punta de diamante, ornamentadas las bases de sus cuatro nervios estructurales con el blasón familiar.

Finalizada su construcción en 1621, y ya fallecido D. Miguel, sería su hermano D. Alonso quien encargaría al gran escultor gallego sarriano Gregorio Fernández (1576-1636) la construc-

tradicionalmente a la ganadería y la agricultura. En un entorno como es la provincia de Madrid, en la que tanto ha sufrido el patrimonio histórico-artístico en sus distintos municipios por distintos avatares históricos, empezando por la propia capital, el interior de esta pequeña iglesia, en contraste con lo anteriormente expuesto, nos depara la grata sorpresa de su adorno mueble devocional, compuesto por un conjunto de retablos de los siglos XVII y XVIII, que permanecen prácticamente inalterados desde la época en que fueron tallados y ensamblados. Conjunto más que notable tanto por su número como por su calidad artística.

Retomamos el paseo desde la nave meridional para acceder a la *capilla de los Vargas*

ción del retablo en el año 1628, que fue finalizado en 1633, según podemos observar en una pequeña cartela del entablamento superior, encargándose el célebre escultor del diseño del retablo y de la elaboración de sus esculturas, y el ensamblador Juan Velázquez de su talla y montaje. De su dorado y policromado se encargaría Pedro Fuertes. Es el que ahora conocemos como *retablo de la Asunción de Nuestra Señora, o de San Miguel Arcángel* (foto 13), que por ambas advocaciones se conoce, y es el retablo de mayor calidad artística del conjunto. Hay que resaltar la confluencia en su elaboración de dos de los más afamados artistas de su momento, como eran el ya mentado Gregorio Fernández, y el pintor italiano Vicente Carducho –conocido como Vincenzo Carduccio en su Florencia na-

tal— (1576-1638) muy admirado y solicitado entre el estamento eclesiástico de la Villa de Madrid.

Este retablo, de madera dorada y policromada, y contemplándolo desde su parte inferior a su remate superior, se compone de *predela* realizada en estuco pintado de rojo, y recuadros enmarcados imitando mármol, hallándose el altar en su centro.

Seguidamente contemplamos el *banco*, en el que se representan de izquierda a derecha, en tallas de medio relieve a *San Antonio*, *San Jeró-*

nimo penitente en el desierto, un *santo franciscano innominado*, la *Virgen María en el momento de la Anunciación*, el *Arcángel Gabriel de la Anunciación*, *San Francisco de Asís*, *Visión de Santa Teresa de Jesús atado a la columna*, y, finalmente, *San Diego de Alcalá*. Centralizando estos paneles esculpidos se halla el *sagrario con relieve del copón con la Sagrada Forma*.

Siguiendo el orden ascendente llegamos al cuerpo del retablo dividido en tres calles por columnas de orden corintio y fustes estriados, siendo la central más ancha que las laterales. Las columnas sustentan entablamento con decoración vegetalizada y cornisa con modillones.

Comenzamos fijándonos en la parte inferior de la calle izquierda con pintura de *San Juan Bautista*, obra de Carducho, como las restantes que enumeraremos, salvo que se indique otra cosa; y en la parte inferior de la calle derecha se representa la *Visión de San Juan Evangelista*. Las referidas pinturas flanquean bajorrelieve que representa la *imposición de la casulla a San Ildefonso*.

En la parte superior de las calle laterales, la pintura de la izquierda representa a *Santa Ana*, y la de la derecha a *Santa Catalina*. Ambas pinturas escoltan la representación de la *Asunción de Nuestra Señora*, rodeada de angelitos. Se considera que esta obra escultórica es una muestra destacada del arte maduro de Gregorio Fernández; de esta manera, se ha destacado por los especialistas la representación quebrada y angulosa tanto del manto como de la túnica de la Virgen, así como la precisión y pulcritud



Foto 13: Retablo de la Asunción de la Virgen o de San Miguel, en la capilla de los Vargas Fernández. Siglo XVII.

en la representación anatómica de los angelitos.

El ático apoya sobre basamento adornado con relieves vegetalizados inspirados en los grutescos renacentistas, y flanquean cartelas con las letras “AÑO” y la cifra “1633”. El centro del ático lo ocupa el edículo rematado con frontón triangular que ocupa la escultura de *San Miguel imponiéndose a Lucifer*; a su izquierda contemplamos la escultura de *San Pedro*, y a su derecha la de *San Pablo*.

Continuando nuestro recorrido, nos situamos frente al presbiterio, cubierto por hermosa bóveda de medio cañón con lunetos, y adornada de yeserías que configuran formas geométricas triangulares de relieves resaltados, en cuyo testero se encuentra el retablo mayor dedicado al titular de la parroquia, *San Vicente Mártir* (foto 14). Se trata de un retablo de madera dorada y policromada.

Se compone de banco, un cuerpo con tres calles y dos intercolumnios laterales, que se separan por medio de seis columnas salomónicas de orden compuesto con los fustes helicoidales cubiertos de pámpanos y racimos, y el ático se cierra en forma de arco de medio punto adaptando su forma a la de la bóveda del presbiterio.

En el banco resaltan grandes ménsulas en los extremos que sirven de sustentación a las columnas y tarjas intermedias con los anagramas de “María” y de “Jesucristo” y asimismo, en su parte central un pequeño graderío utilizable, bien para adorno floral, o bien para situar candelabros que iluminen el altar. Sobre el



Foto 14: Retablo mayor de San Vicente Mártir. Siglo XVIII.

mismo se sitúa el sagrario, que muestra una composición clásica con dos aletones avultados que escoltan dos columnas de orden toscano que sustentan entablamento y frontón curvo. La puerta está ornada con una figura representando al *Buen Pastor*. La mesa del altar fue retirada de su emplazamiento original en el banco del retablo, a una posición más centrada en el presbiterio adaptándose de esta forma a las directrices del concilio Vaticano II, de manera que el sacerdote oficie de cara a los feligreses.

En el cuerpo del retablo, y en las calles laterales podemos observar, en la de la izquierda

escultura del protomártir heleno *San Esteban* vestido con dalmática, sujetando con la mano izquierda la palma del martirio, y rodeada su cabeza de querubines, y sobre él pequeña pintura ovalada de *Cristo Rey del Mundo*, sujetando el orbe; en la calle derecha, contemplamos la imagen otro santo diácono, el romano *San Lorenzo Mártir*, también vestido de dalmática, y sujetando la parrilla de su martirio, y con la diestra la palma de su triunfo sobre la muerte; sobre él, pequeña pintura ovalada de la *Virgen María*.

En la calle central del cuerpo del retablo resalta un gran templete con forma de *tholos*, dotado de columnas de orden corintio que sustenta cúpula hemisférica; realizado en madera, imitando mármoles rojos veteados de dorado, cobija escultura del titular de la parroquia, el zaragozano *San Vicente Mártir*, el tercer gran diácono de la cristiandad, que se venera en este retablo. Muy propiamente, se podría denominar este retablo como el de los tres santos diáconos. La imagen de San Vicente se alza sobre un notable expositor o tabernáculo del Santísimo, que puede cerrarse, mediante una puerta semicircular giratoria, o bien mostrarse abierto con un fondo cóncavo ornado de espejuelos entre enmarcamientos barrocos.

El ático, de forma semicircular, como ya indicábamos, se compone de estípites que flanquean un óvalo con marco de decoración vegetalizada y culminada por una tarja; actualmente, el óvalo se encuentra vacío de cualquier elemento escultórico o pictórico, estando tapado por un cortinaje. La desaparición de la escultura o pintura que lo ornaba es resultado del único daño que sufrió el templo en la última guerra civil (1936-1939), durante la cual cayó un proyectil de artillería en el exterior del presbiterio, abriendo un gran boquete, que afectó a esta parte del retablo, perdiéndose la imagen, y dañando la zona superior derecha del mismo, que muestra haber sido parcialmente reconstruido. A ambos lados del óvalo anicónico resaltan las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, habiendo ambos perdido sus atributos tradicionales; es decir,



Foto 15: Retablo de la Virgen del Rosario, en la capilla de los Vargas Bustillo. Siglo XVII.

San Pedro la mano izquierda con la que sostenía las llaves del Reino de los Cielos, y San Pablo, la espada con la que fue ajusticiado.

Nos encaminamos al transepto septentrional del crucero, también edificado originalmente en la gran transformación que experimentó el templo entre 1616 y 1621, y que fue adquirido en 1701 por D. Diego de Vargas y Bustillo privatizándolo para servir como capilla y panteón familiar, siendo conocido este brazo del transepto desde entonces, como *capilla de los Vargas Bustillo*.

De igual estructura que el brazo meridional del crucero, también se cubre con bóveda de cañón e idéntica decoración de escayola y yesería con dibujo geométrico de elementos triangulares en ángulo de diamante. En su testero oriental contemplamos el magnífico retablo de la *Virgen del Rosario* (foto 15). Realizado a finales del siglo XVII en madera

dorada y policromada, se compone de predela, banco, un cuerpo con tres calles y ático.

La predela, realizada en estuco imitando mármol rojo vetado recuadrado de enmarcamientos del mismo material imitando mármol negro, enmarca la mesa del altar, realizada en madera policromada imitando mármol rojo. La predela se compone de dos plintos estilizados en los extremos laterales con pequeñas ménsulas frontales vegetalizadas, que flanquean cuatro grandes ménsulas compuestas también de decoración vegetal, y entre las mismas, tres entrepaños rectangulares, resaltando la central con decoración de racimos y pámpamos, y los laterales, con decoración vegetal geométrica.

El cuerpo, flanqueado por pilastras, se encuentra dividido en tres calles por cuatro columnas salomónicas, cuyos fustes se encuentran cubiertos de racimos de uvas y pámpanos. En la calle de la izquierda se contempla la pintura que representa la *estigmatización de San Francisco de Asís*, cuya autoría se desconoce, aunque como el resto de las pinturas del retablo, que luego se enumerarán, se realizó entre 1680 y 1690, denotando su estilo la influencia del taller del pintor avilesino Juan Carreño de Miranda (1614-1685). La pintura de la calle derecha representa a *San Diego de Alcalá*.

En la calle central resalta la hornacina en arco de medio punto rematado por una gran tarja, que cobija escultura de la titular del retablo, la *Virgen del Rosario*. Se trata de una imagen de la Virgen María sedente en una cátedra en su versión "theotokos". Con la mano derecha la Virgen realiza el gesto de bendición, en tanto el Niño Jesús aparece inusualmente representado en pie girado a su izquierda sobre la pierna derecha de María. Más antigua que el retablo, se data la imagen en la segunda mitad del siglo XVI.

Remata este cuerpo de tres calles una gran cornisa que se configura mediante retranqueos, y que sustenta el gran cuerpo del ático. Realizado en forma de arco de medio punto,

siguiendo la estructura arquitectónica de la capilla, en él resalta la pintura que representa a *Cristo con la Virgen en la Gloria*. Inusual representación, tanto por la imagen del Cristo blandiendo una espada triunfante, como el amparo que realiza la Virgen María al pequeño infante. La pintura se halla en un marco de pilastras festoneadas, rematado por una gran tarja y flanqueada por dos cuartos de semicírculo cuyas enjutas de hallan decoradas de elementos vegetalizados simétricos.

Tras la contemplación de este magnífico retablo, giramos nuestra mirada hacia el hastial septentrional de esta capilla para contemplar el *retablo del Cristo de Burgos* (foto 16).

Realizado en madera dorada y policromada en la segunda mitad del siglo XVIII, encargado por la familia Vargas Bustillo, predomina el color negro sobre el dorado, como cualidad característica de la época en que se realiza al tratarse de una capilla-panteón familiar y querer resaltarse el luto.



Foto 16: Retablo del Santísimo Cristo de Burgos. Siglo XVIII.



Foto 17: Vista parcial de la cúpula que cubre el crucero.

Se compone de un banco, realizado en madera policromada imitando mármoles veteados rojos, y negros en los enmarcamientos. Sobre el banco, un cuerpo de única calle flanqueada de dos columnas salomónicas negras de orden corintio, sustentadas por altos plintos con



Foto 18: Retablo de San Sebastián, Siglo XVIII.

ménsulas doradas, estando los fustes helicoidales recubiertos de pámpanos y racimos de uvas dorados. En el centro de la calle destaca la pintura del *Cristo crucificado*, cuyo marco rectangular se trifolia en su parte superior que se adorna, asimismo, de gran tarja. Los capiteles sustentan, a su vez, plintos adornados de ménsulas sobre los que se alzan entablamentos partidos. Sobre el cuerpo se eleva el ático, en forma de arco de medio punto, culminado por gran tarja, en la que destaca la pintura de *San José con el Niño*.

Antes de abandonar el crucero, alzamos la mirada para obtener una visión lateralizada de la cúpula (foto 17). Típicamente barroca, es una construcción encamonada, y aparece dividida en gajos mediante nervios planos. Carente de tambor, apoya directamente sobre el anillo, que se sustenta sobre las cuatro pechinas que muestran tondos circulares que enmarcan deterioradas pinturas felizmente recuperadas en la gran restauración del templo de fines del siglo XX, y que representan a los cuatro primeros grandes doctores de la Iglesia, a saber: *San Jerónimo*, *San Agustín*, *San Ambrosio* y *San Gregorio Magno*.

Abandonamos la zona del crucero por el lateral del evangelio de la nave principal del templo, hasta situarnos frente al *retablo de San Sebastián* (foto 18).

Datado a comienzos del siglo XVIII, es un retablo de madera dorada y policromada. Se compone de banco, formado por cuatro grandes ménsulas vegetalizadas, rematada la segunda de la izquierda por una pequeña cabeza de varón, y tres entrepaños, los dos laterales adornados con tableros de decoración geométrica con elementos vegetales y arquitectónicos. El entrepaño central es el más interesante en el conjunto del retablo. Se subdivide, a su vez en tres elementos: uno central, constituido por un busto-relicario de *San Vicente*, y otros dos elementos laterales: a la izquierda una pequeña pintura hispano-flamenca que representa a *San Juan Evangelista*; a la derecha, otra pintura del mismo origen artístico que representa a *Santiago el Mayor*.

Ambas pinturas datan de finales del siglo XV, y los especialistas no terminan de ponerse de acuerdo. Así, unos lo atribuyen al denominado “Maestro de los Luna” (o de D. Álvaro de Luna), a veces identificado con Juan Rodríguez de Segovia (que floreció artísticamente entre 1480 y 1504); y otros fijan la autoría de estas dos tablas en el maestro paredaño Pedro de Berruguete (¿1450?-1504). El debate sigue abierto.

El cuerpo del retablo se compone de tres calles delimitadas por columnas salomónicas de orden corintio, con sus fustes helicoidales recubiertos de pámpanos y racimos, y las dos centrales, además de lo descrito lucen cabezas de querubines. La calle de la izquierda muestra ménsula que sustenta escultura de *San Roque*; la calle de la derecha, simétricamente, luce imagen del obispo *San Blas*. La calle central destaca, además de por su mayor anchura, por la hornacina que cobija la imagen de San Sebastián. Ambas imágenes aparecen coronadas por sendas tarjas aplanadas.

El elemento superior del retablo, el ático, se compone de dos estípites que flanquean la hornacina central, configurada a modo de edículo y rematada por un frontón curvo partido. Ambos lados del ático se adornan por volutas laterales, y asimismo, se sitúan dos florones que culminan, sobre el ático, las columnas laterales del cuerpo del retablo. En esta hornacina del ático se representa al *Ángel de la Guarda*.

Área de la ampliación del templo: siglos XIII y XV

Nos encaminamos hacia los pies de la iglesia, zona que fue ampliada a partir del templo primigenio del siglo XII. Nos encontramos en el sotacoro (foto 19), que aloja el *baptisterio* o capilla bautismal. Esta dependencia se situaba tradicionalmente a los pies de la iglesia, el lugar más apartado del altar mayor y del Sagrario que acoge el Santísimo, con objeto de acoger a los catecúmenos, es decir, a aquellas persona que se encontraban recibiendo la doctrina cristiana pero aún no habían tomado

las aguas salutíferas del Bautismo. Si bien, actualmente, los neófitos cristianos son bautizados a escasas fechas de producirse su nacimiento, y se suele trasladar la pila bautismal frente al presbiterio, es común que muchos templos aún mantengan situadas sus capillas bautismales nada más acceder a los mismos, a través de la fachada principal, y suele ser la primera capilla de la epístola, normalmente adornada con alguna pintura o escultura representando a *San Juan Bautista*.

El baptisterio en el que nos hallamos, se encuentra cubierto por un alfarje restaurado, pero original del siglo XVII, ya que el coro y su estructura de madera se realizaron en la gran reforma del templo finalizada en 1621. Muestra su austera estructura compuesta por sólidas *jácenas*, apoyadas en sus extremos en *canes* labrados, sustentando las *jaldetas* o vigas de madera que se entrecruzan sobre las *jácenas*, que, a su vez, sustentan la tablazón que



Foto 19: Sotacoro del templo acondicionado como baptisterio.

cierra su cubierta. La jácena más exterior de este sotacoro que sustenta el borde exterior del coro y su barandilla, está sustentado por dos pies derechos de sección cuadrangular dotados de sencillas zapatas.

Asimismo, nos llama la atención el sólido paramento septentrional elaborado en mampostería concertada, y el aún más grueso muro occidental, en que contemplamos una esquina elaborada de grandes sillares. En este ámbito destaca la pila bautismal, datada en el siglo XV, situada sobre un basamento circular elaborado en mampostería. Se compone de una elevada basa, un fuste de un diámetro algo menor que la basa y dotado de una estrecha banda superior resaltada que sustenta sencilla copa sin decoración estando su parte inferior dotada de una moldura de bocel.



Foto 20: Cristo crucificado gótico, venerado en el baptisterio. Siglo XIV ó XV.

El elemento artístico y devocional más destacado en este ámbito del baptisterio es un *Cristo crucificado* (foto 20). Situado en el muro occidental del templo, es de estilo gótico, datándose entre fines del siglo XIV y comienzos del XV. En el siglo XIX se le cortaron los brazos para ser mostrado como un Cristo yacente, y así permaneció durante más de 100 años hasta que en 1987 fue restaurado devolviéndole su aspecto original.

Una singular torre-campanario

En este mismo ámbito de la capilla bautismal, situado a los pies del templo, se encuentra la puerta de acceso a la dependencia interior de la torre-campanario (foto 21). Inmediatamente nos llama la atención el grosor del muro en que se abre la puerta, originando un pasillo de 1,90 metros de longitud. La circunstancia queda explicada por la sencilla razón de que nos hallamos ante el paramento interior de la antigua fachada principal de la iglesia y su gran engrosamiento es debido a la enorme espadaña románica que se sustentaba sobre la misma. Por tanto, la puerta y el breve pasillo que le antecede era la principal de acceso al templo, datando, pues, entre fines del siglo XII y comienzos del XIII. Hay que resaltar el arco-bóveda rebajado, de bien labrados sillares, que ejerce de arco de descarga de la referida espadaña. Elemento curiosísimo es la puerta de tableros verticales de madera, sujetos por clavos de forja de grandes cabezas redondeadas, muy bien conservada teniendo en cuenta que se trata de la puerta original del acceso al templo de comienzos del siglo XIII, y dotada, como eficaz elemento de seguridad, de una larga y maciza tranca que es deslizable en cualquiera de sus orificios cuadrangulares, a derecha o izquierda, para poder abrir la puerta de doble hoja, pero que no se puede retirar. La explicación de cómo se



Foto 21: Puerta de acceso a la sala inferior de la torre-campanario, actualmente *capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso* (comienzos del siglo XIII).

pudo colocar esta tranca que no se puede extraer, es que fuera colocada en el momento de construirse los dos muros paralelos en los que se asegura.

Esta puerta, que originalmente permitía salir o entrar del templo, actualmente, y tras la construcción de la torre-campanario a fines del siglo XV, comienzos del XVI, es el acceso a la dependencia de la planta baja de la torre, ahora consagrada como *capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso* (foto 22). Es de planta cuadrangular y se encuentra cubierta por una bella bóveda de crucería ojival del gótico final aunque arcaizante en su estilo, lo que se muestra en la sencillez de los nervios que se entrecruzan en su centro, elaborados con finos sillares de perfiles laterales esquinados, así como los elementos, constituidos también por sólidos sillares. En el entrecruzamiento de los nervios destaca una clave circular en la que se encuentra inscrita una cruz griega. A su vez,

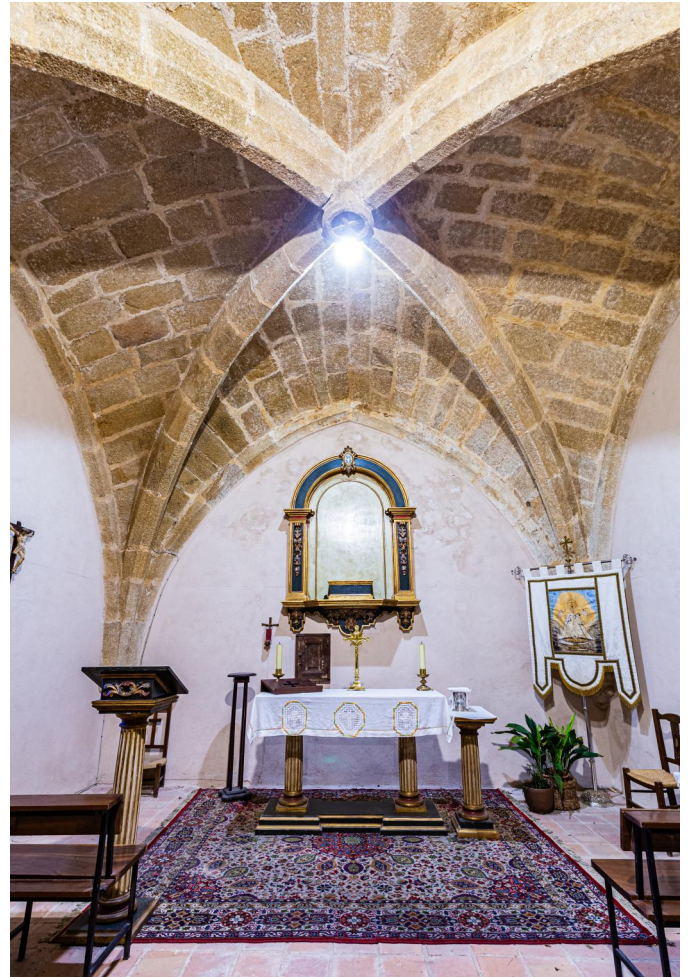


Foto 22: Hermosa bóveda de crucería gótica en la *capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso*. Finales del siglo XV.

los extremos de estos nervios apoyan en ménsulas decoradas con bolas o “perlas” características del gótico “isabelino”.

En esta capilla, que sirve también para celebrar la Eucaristía en invierno, se venera la imagen de *Nuestra Señora del Buen Suceso* (foto 23). Esta advocación se venera tanto en su ermita, a la que acude la población en romería, como en la presente parroquia, en donde suele permanecer habitualmente para su mejor guarda y preservación. En la presente imagen la vemos como imagen vestida con túnica y manto de raso azul celeste bordados, con mantilla en la cabeza y gran corona, al igual que al Niño, y con una luna creciente plateada a sus pies. Nos hacemos idea de su verdadero carácter escultórico y artístico cuando es expuesta desprovista de vestiduras tejidas (foto 24). En el medievo esta imagen mariana era conocida como *Virgen de la Serna*, aludiendo al inmediato pueblo cercano. Su



Foto 23: Imagen de la *Virgen del Buen Suceso*, en su configuración de imagen de vestir.

cambio de denominación proviene de una circunstancia histórica: en el año 1718, el Tesorero del rey Felipe V, natural de Braojos, D. Miguel del Pozo, retornaba de Segovia con un criado tras pasar unos días inspeccionando la Casa de la Moneda de Segovia. Al atravesar el puerto de Arcones, les sorprendió una gran ventisca acompañada por una nevada. Bloqueados en medio de la nieve, D. Miguel rogó por su salvación a la Virgen de la Serna y al poco encontraron un estrecho sendero que aún no estaba cubierto de nieve, por el que pudieron retornar a su pueblo de Braojos; a raíz de este “buen suceso” relatado a sus vecinos, y considerado como milagroso, se cambió la advocación de la Patrona.

Volviendo a la imagen, observamos que se trata de una talla de madera de pino policromada y estucada que se asienta sobre un alto pedestal de madera dorada, realizado en el siglo XVII, y dotado de basa biselada, y cuatro niveles alternativamente verticales e inclinados. El nivel inferior se decora mediante cruces en aspa; el siguiente con decoración vegetal de guirnalda dispuestas “en ocho”; el siguiente nivel, vertical y más ancho, contiene círculos conteniendo estrellas de seis puntas y cruces griegas alternativamente; el nivel superior, alternativamente inclinado en las esquinas y vertical en los frontales, vuelve a decorarse con decoración vegetalizada “en ocho”. El frontal del pedestal presenta blasón del siglo XVII, posiblemente perteneciente al linaje de la persona que lo donó y costeó la restauración de la imagen.

Centrándonos en la imagen de María y el Niño, estilísticamente habría que encuadrarla en la segunda mitad del siglo XIII, es decir perteneciente a una corriente tardía del románico que comienza a anunciar la inmi-



Foto 24: Imagen tardorrománica de la *Virgen del Buen Suceso*, desprovista de vestiduras. Segunda mitad del siglo XIII (Imagen procedente de una tarjeta postal. Foto: Liarte).

nencia del gótico. Es una Virgen “theotokos”, sedente en un sencillísimo trono que imita un tronco de árbol, y sostiene al Niño Jesús en su pierna izquierda, que aparece vestido con túnica larga y calzado con zapatos. El Niño mira hieráticamente al frente y se halla en actitud de bendecir con dos dedos levantados de la mano derecha y exhibiendo una manzana en su mano izquierda. La Virgen viste toca clara, túnica encarnada, y manto verde, con ribete ancho dorado alrededor del escote. Ambos muestran sus cabezas tocadas de coronas metálicas.

La actual imagen tardorrománica quizá muestra una excesiva restauración, que se efectuó en Madrid en el año 1950. Con motivo de la misma, se descubrió en su parte posterior un pequeño hueco que contenía un pergamino, en el que se acreditaba una restauración efectuada en el año 1622 por los imagineros Sebastián Bejarano y Juan Rodríguez. En esa ocasión se la dotó del actual pedestal y fue cuando la imagen comenzó a ser revestida según los cánones estilísticos del Barroco.

Dejamos la capilla del Buen Suceso para ascender a la siguiente cámara de la torre. Al no tener acceso directo desde la planta baja, abandonamos la misma por la puerta anteriormente traspasada, y desde el sotacoro accedemos, tras ascender por una escalera de madera, al coro del templo, en cuyo muro testero se abre una estrecha portada en arco de medio punto de bien desarrolladas dovelas de sillería (foto 25).

Al rebasar esta estrecha portadita accedemos a la primera planta de la torre. A diferencia de la sala de la planta baja –como recordamos, actualmente consagrada como capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso– que se encuentra cubierta con una bóveda gótica de crucería, ésta a la que accedemos se encuentra cubierta con una bóveda de cañón en sentido este-oeste de finas lajas de piedra y algunos mampuestos dispersos, con abundante disposición de argamasa en los intersticios, en tanto que sus muros verticales, y el inicio de la bóveda en su tercio inferior se encuen-



Foto 25: Perspectiva desde la cabecera de la nave meridional, en la que se aprecia el coro y el estrecho arco de medio punto que permite el acceso a la primera planta de la torre.

tran compuestos de robustos sillares y sillarejos; asimismo, el gran paramento occidental de esta sala también se encuentra edificado de grandes sillarejos y mampuestos (foto 26).

Es esta sala la que se ha habilitado por la parroquia para exhibir en grandes vitrinas acristaladas la colección de antiguas casullas y objetos litúrgicos, tales como un antiguo cáliz y una custodia, ambas del siglo XVII, y distintas tallas religiosas, como un *Cristo atado a la columna*, un *San Francisco de Asís*, un busto-relicario de *Santa Catalina de Siena*, vinajeras, copones, navetas, etc. Todo el conjunto de elementos atesorados ha permitido instalar un Museo Parroquial (foto 27).

Usando la angosta escalera de caracol, que en la fachada exterior muestra su forma cilíndrica asemejándose a una escaraguaita, accedemos



Foto 26: Sala en la primera planta de la torre, cubierta por bóveda de cañón de lajas y sillarejos.

queñas dovelas, que podemos contemplar en la parte inferior de la imagen. Por tanto, la estructura de la referida espadaña no desapareció a fines del siglo XV para dejar sitio a la actual torre-campanario, sino que su grueso paramento se aprovechó como muro oriental y asimismo de carga de la torre gótica. Igualmente contemplamos las estrechas ventanas –casi aspilleras– dotadas de arco de medio punto del final del gótico, y que fueron tapadas en la gran reforma barroca del primer tercio del siglo XVII (foto 28).

a la segunda planta. Fijándonos en su paramento este advertimos que en la restauración efectuada entre 1986 y 1994 se ha dejado a la vista la parte de los huecos de campana de la antigua espadaña románica elaborados en pe-

Accedemos a la última planta de la torre, en la que se halla el conjunto de campanas, colocadas en las ventanas de arco de medio punto que perforan por parejas sus cuatro fachadas, orientadas a los puntos cardinales (foto 29). Este cuerpo se añadió a la torre original de finales del siglo XV en la reforma general del templo efectuada en el tan mentado primer tercio del siglo XVII. Esa es la razón de que la escalera de caracol, que configura exteriormente el cuerpo cilíndrico en su fachada meridional, no alcance este nivel y haya que acceder al mismo por medio de una escalera



Foto 27: Detalle de las vitrinas del Museo Parroquial.

interior de madera. Alzando la mirada podemos contemplar el interior de la cubierta de la torre a cuatro aguas, observando la notable armadura de madera cuya complicada estructura nos habla del impresionante trabajo técnico que realizaban los hábiles artesanos hace tantos años (foto 30).

Finalizamos la visita al templo contemplando su Archivo Parroquial (foto 31). Conservado prácti-



Foto 28: Muro oriental de la primera planta de la torre. En la parte inferior, parte de los huecos de campana de la antigua espadaña románica de comienzos del siglo XIII (Foto: José Manuel Castellanos Oñate).



Foto 29: Cuerpo de campanas de la torre del siglo XV, añadido en el primer tercio del siglo XVII (Foto: José Manuel Castellanos Oñate).

camente completo desde sus primeros registros a mediados del siglo XVIII, no deja de constituir casi una honrosa excepción ante la grave pérdida que han sufrido numerosísimos registros parroquiales de toda España, conse-

cuencia de los períodos de inestabilidad política y social que viene atravesando nuestro país desde los inicios del siglo XIX. Tesoro inestimable para los investigadores que desean profundizar en el conocimiento de la



Foto 30: Armadura de madera a cuatro aguas que remata la torre-campanario del templo. Primer tercio del siglo XVII (Fotos de esta página: José Manuel Castellanos Oñate).



Foto 31: Armario archivador que contiene el Archivo Histórico Parroquial de Brajos de la Sierra (Siglos XVIII-XXI).

LA “PASTORELA”

Testimonio superviviente en este primer tercio del siglo XXI de ancestrales tradiciones castellanas populares es la “Pastorela”, una danza pastoril oriunda de Braojos, de la que se encuentra documentación escrita desde el siglo XV. No obstante, se piensa que la tradición se remonta al siglo XIII, a los pocos años de fundarse la actual villa.

En una población de tradición eminentemente ganadera, los pastores tenían todo el protagonismo en esta manifestación folclórica, que se celebra principalmente en Nochebuena, pero también en la misa de Navidad, y en la de la Epifanía o Reyes Magos.

Antes de iniciarse la misa del Gallo, los pastores acuden al templo al objeto de presentar al Niño Dios recién nacido los mejores corderos de su rebaño.

Comparecen acompañados de músicos que hacen uso de rústicos y tradicionales instrumentos, como son el almirez, zambombas, panderetas, un gran tambor y, sobre todo, las “carreñuelas”, que constitu-

yen una especie de xilófono compuesto de huesos unidos por alambre, y que se cuelgan del cuello mediante una cuerda, haciéndose sonar mediante el roce de las castañuelas.

Los pastores, nueve en total, entran en el templo a los sones de los villancicos mientras danzan acercándose al altar mayor, siendo dirigidos por el denominado “zarragón”, que es el portador del cordero que se va a ofrendar al Niño Jesús. Los pastores forman dos hileras escoltando al “zarragón” mientras danzan llevando en la mano derecha el cayado, y vestidos con sus trajes tradicionales: calzón corto de cuero y medias blancas y chaleco también de cuero, camisa blanca, abarcas en los pies, y portando morrales a la espalda.

Los participantes, auténticos pastores y ganaderos del municipio, transmiten la tradición de abuelos a nietos y de padres a hijos, y como siempre hay participación de niños y algún que otro adolescente, tienen la esperanza de que la tradición perviva al menos otros ochocientos años.



Los pastores danzantes ante la imagen del Niño Jesús el día de Navidad, en la iglesia de San Vicente Mártir, de Braojos (Fuente: “sierranortemadrid.org”).

evolución social de nuestros municipios y, por ende, del conjunto de nuestra nación, no han de escatimarse los medio económicos y técnicos que favorezcan su restauración y preservación para prevalezcan y lleguen en buenas condiciones a las generaciones futuras.

La Gatera de la Villa expresa su gratitud al padre D. Jorge González Guadalix, párroco de las iglesias de San Andrés, de La Serna del Monte; y de San Vicente Mártir, de Braojos de la Sierra. Su amable acogida, así como la erudición y pasión desplegadas de las que nos hizo partícipes nos ha permitido enriquecer notablemente el contenido del presente reportaje. Suyos son el 90 % de los aportes históricos y artísticos. Pueden leer su blog en <https://infocatolica.com/blog/cura.php>

FUENTES CONSULTADAS

- AA.VV. (1995): *Arquitecturas restauradas. Una década de intervención en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, 1986-1995*. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- AA.VV. (1993): *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid*. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- AA.VV. (2012): *Diccionario Visual de Términos Arquitectónicos*. Ediciones Cátedra, Grupo Anaya. Madrid.
- AA.VV. (2000): *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Ediciones Electa, Grijalbo Mondadori.
- AA.VV. (2008): *Enciclopedia del románico*. Madrid. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo.
- AA.VV. (1972): *Enciclopedia Universal Sopena*. Tomo I. Editorial Ramón Sopena. Barcelona.
- AA.VV. (2002): *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid.
- BARRAL I ALTET, Xavier (1998): *La Alta Edad Media. De la Antigüedad Tardía al año mil*. Editorial Taschen.
- COBREROS, Jaime (1993): *El Románico en España*. Editorial Incafo. Madrid.
- LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. Ignacio (2014): *El románico en Madrid*. Ediciones La Librería. Madrid.
- MORALES FARFÁN, Lourdes (2017): “Una ventana desde Madrid. Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir” (Web).
- KRAUTHEIMER, Richard (1996): *Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel (2009): *Catedrales. Las Biografías desconocidas de los grandes templos de España*. La Esfera de los Libros. Madrid.

Muralla musulmana de Madrid: Opiniones y sugerencias

Texto: Emilio Guerra Chavarino

A la pregunta que se nos pueda hacer sobre cuál es el vestigio más antiguo de la ciudad de Madrid, podemos dar una contestación que posiblemente os dejará decepcionados. El vestigio se localizó hace unos 20 años, debajo de la plaza de la Armería. Se encuentra recuperado dentro de la recién inaugurada *Galería de las Colecciones Reales*, pero escondido a la ciudadanía sin justificación alguna. Una maniobra de Patrimonio Nacional que se nos deberá aclarar y justificar.

La *Galería de las Colecciones Reales*, en adelante “la Galería”, es un museo construido en el Campo del Moro, adosado a la Catedral de la Almudena, dependiente de Patrimonio Nacional, e inaugurado el 28 de junio de 2023. Para dar imagen de su amplitud, su superficie expositora es de 40.475 m², un 3,62% menor que la del Museo del Prado, que tiene 41.995 m².

Se trata de un proyecto muy antiguo que se ha realizado tras muchos años complicados. Se construyó entre 2006 y 2016. El resultado es esplendoroso. He llegado a decir que el foráneo vendrá a Madrid a ver la Galería y de paso visitará el Museo del Prado. Pero hay dos cosas que no nos han gustado.

El proceso de la construcción de la Galería ha sido, resumiendo, de esta manera:

1. Eran muchas las obras de arte almacenadas en los sótanos de Palacio y, lógicamente, se querían exponer. Se eligió el terreno y, antes de diseñar el edificio donde hacerlo, se realizaron los preceptivos trabajos arqueológicos. Para ello se contrató a un francés que utilizaba un geo-radar y el resultado fue sorprendente.

Se localizaron muchos metros de muralla musulmana. El secretismo no permitió saber cuáles eran los tramos, ni su longitud. No tuvimos opción de visita durante las obras. Se dijo que tenían unos 70 m de longitud, pero ahora sabemos que son más. Son tantos y tan importantes los metros hallados que merecerían haber quedado al descubierto y haber trasladado la Galería a otro lugar, pero eso no se hizo. A cambio, nos prometieron que todo quedaría expuesto bajo techado.

Ahora hemos comprobado que lo correcto hubiera sido dejar la muralla exenta, al aire libre, como lo está el tramo incluido en el Parque del Emir, frente a la cripta de la Catedral.

2. Se realizó el movimiento de tierra, obra enorme, y se construyó el edificio, el que muchos califican como un “pegote” cuando se contempla el conjunto Palacio-Catedral desde la otra orilla del río Manzanares.

3. Lo que era un museo pasó a ser Galería. Lo de mostrar todos los restos de muralla hallados, pasó a mostrar solo una parte, expuesta en vitrina arqueológica, siendo su espacio interior no visitable.

Tras haber asistido a la inauguración de la Galería, hemos observado dos cosas. Primero, el haber “desnudado a unos santos para vestir a otro”. Queremos decir que objetos de otros museos han sido traídos a la Galería para completar la exposición, como si lo que teníamos guardado en los sótanos del Palacio Real no hubiera sido suficiente.

La segunda cosa que no nos ha gustado, y es lo más sangrante, es que la muralla musulmana, localizada durante las obras hace unos veinte años, no se expone en su totalidad. La parte más importante de ella se esconde al pueblo, queriendo ocultarla por algún motivo que trataremos de descubrir. Para que el lector se haga una mejor idea de lo que vamos a exponer he preparado un esquema de la muralla musulmana, dividida en tres partes (Fig. 1).

- Parte primera. Desde la desconocida Puerta de la Xagra, que debería encontrarse en la parte norte, hasta la Puerta de al-Vega, situada bajo la cuesta de la Vega, prolongación de

la calle Mayor (en esta parte hemos numerado las torres como ayuda para su explicación).

- Parte segunda, la comprendida entre dicha Puerta al-Vega y la Puerta de la Mezquita, luego llamada arco de Santa María. Incluye el espléndido tramo que se encuentra en el Parque del Emir y el menos espléndido situado bajo el edificio de la calle Bailén n.º 12, ambos visitables.

- La parte tercera es la peor conocida. Se encuentra entre la Puerta de la Mezquita y la Puerta de la Xagra.

Descripción de la primera parte de la muralla (zona de responsabilidad de Patrimonio Nacional)

- Tramo torreón - torre 1: Nace en el torreón de la Puerta al-Vega situado bajo la calzada de la Costanilla de la Vega (prolongación de la calle Mayor) y termina en la Torre 1. Tramo desconocido.

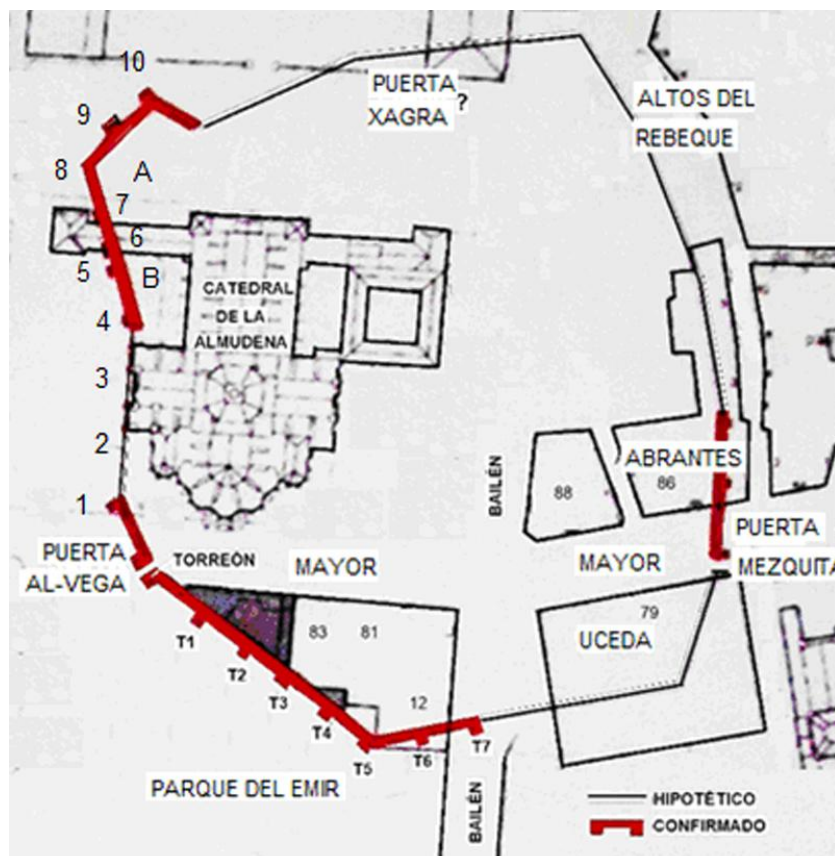


Fig. 1. Recinto hipotético de la muralla musulmana. Los nuevos descubrimientos pertenecen a la parte primera. Se localizaron entre los años 1999 y 2001. Hace más de 20 años.

- Tramo torre 1 - torre 2: Debió de ser localizado al realizar el vaciado de dicha zona. No tenemos conocimiento de su existencia. Tememos haya sido eliminado, pues en su lugar se edificó la Galería.

- Tramo torre 2 - torre 4. Calculamos que se encuentra a la altura del Altar de la capilla de la Virgen de la Almudena. Presumiblemente fue utilizado como cimiento de la Catedral, pero se trata de una elucubración pues desconocemos información primaria al respecto. Tramo desconocido.

- Tramo torre 4 - torre 5. Presumiblemente es la parte de la muralla expuesta actualmente tras la vitrina arqueológica. En la parte intramuros de ese tramo es donde

se localizan los restos de dos casas y una calle musulmanas, que no se pueden contemplar por encontrarse en el interior de la vitrina mencionada (zona denominada B en la Fig. 1).

- Tramo torre 5 - torre 6. Tememos que esta última torre haya sido derribada debido a que estorbaba en el proyecto del nuevo edificio.

- Tramo torre 6 - torre 7. Esta parte de la muralla ha podido desaparecer motivado por la construcción del ala oeste de la catedral. Carecemos de información al respecto.

- Tramo torre 7 y siguientes, hasta el final (Fig. 2). Este tramo es el que consideramos más importante de los hallados ya que en su zona interna se encuentran cuatro casas y tres calles. Las calles 1 y 2 forman el Paseo de Ronda. Se trata de la zona "A" marcada en la Fig. 1. Este último tramo (Torres 7, 8, 9 y 10) no se expone al público, lo que consideramos inaceptable. Parece ser que la zona donde se encuentra solo es accesible a investigadores y con permiso especial. No podemos estar de acuerdo con tal decisión, si nuestra conjetura corresponde con la realidad.

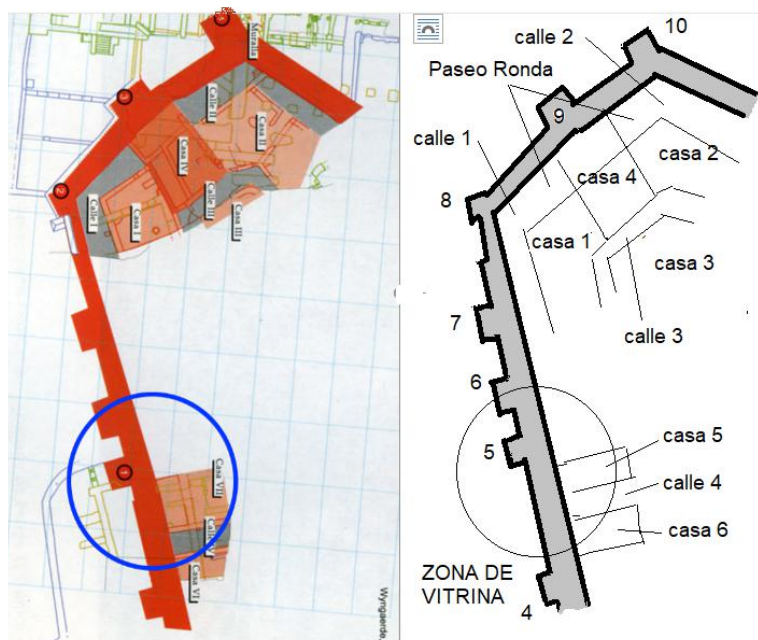


Fig. 2. Tramos hallados ultimamente.

- Tramo no representado en el esquema de la Fig. 1. En él se supone que se encuentra la Puerta de la Xagra. Debió de ser eliminado durante la construcción de la Catedral.

El mismo día de la inauguración, día de puertas abiertas, y tras visitar la exposición, elevé reclamación a la Directora de Patrimonio Nacional, reclamación registrada con el número 10, en donde solicitaba entrevista con dicha Directora. En la contestación, disculpándose de los errores cometidos, nada se me dijo de



Fig. 3. Excavación en la Plaza de la Armería:
 1. Muralla musulmana. Recreada para englobar las Caballerizas de Felipe II.
 2. Torre musulmana prolongada en el siglo XVII.
 3. Techo de una de las caballerizas.
 4. Huevo excavado equivalente a ocho plantas. Acceso al museo.
 5. Muralla que cierra el recinto musulmán hacia Rebeque.
 6. Escalera de Sabatini (siglo XVIII), para acceso a caballerizas.
 7, 8 y 9. Restos de casas y calles intermedias.

tal entrevista deseada. Si se me hubiera atendido la solicitud, este pequeño trabajo se encontraría basado en fuente primaria y se habrían eliminado los posibles errores que pueda contener. Es la propia Directora la responsable de que los eventuales defectos descritos se hayan divulgado al ser publicados. Reitero mi deseo de ser informado por una fuente primaria.

He de mencionar que encontré serias dificultades para obtener el impreso de reclamación. Se me aconsejó lo sustituyera por una carta, pero al no asegurarme que sería registrada su entrada, opté por utilizar el impreso oficial. Es el que lleva el número 10 de registro, número muy bajo, señal de que este sistema no suele ser utilizado con frecuencia, quizás por las dificultades de obtención.

Estas casas y calles que el pueblo llano no puede contemplar, son muestra de la primera población del Madrid fundado por los musulmanes y, por lo tanto, de un grandísimo valor histórico. Son el resto más antiguo de nuestro Madrid, que se debió de fundar entre los años 856 y 880 aproximadamente.

El Parque del Emir (zona de responsabilidad municipal)

Paso a hacer un pequeño repaso de la parte de muralla situada en el Parque del Emir y de

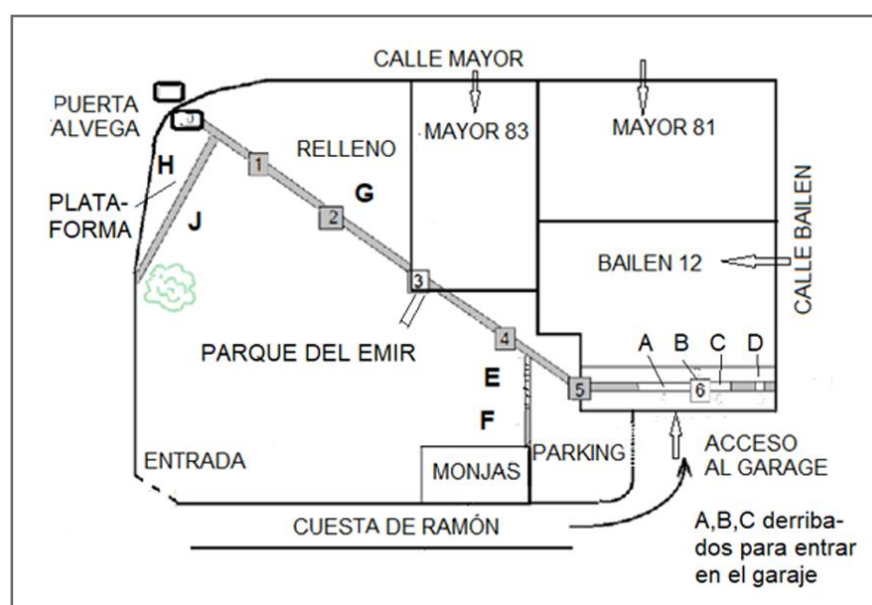


Fig. 5. Tramo de muralla en el Parque del Emir (torres T1, T2, T3 y T4).

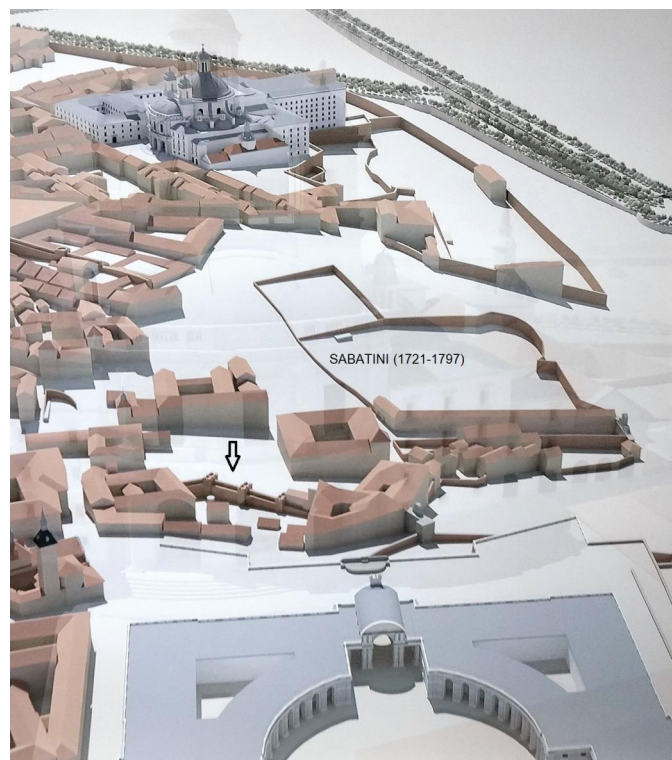


Fig. 4. Restos de muralla mora en la maqueta del proyecto de Sabatini para la ampliación del Palacio Real.

bajo del edificio en Bailén, 12. En este caso, es el Ayuntamiento quien es el responsable de su conservación.

Este tramo era conocido en la época de Sabatini (1721-1797), como demuestra la maqueta de la Fig. 4 (se ven las torres 3, 4 y 5). La zona fue salvada de ser destruida gracias a la intervención del arabista D. Jaime Oliver Asín en 1950, lográndose su declaración como monumento BIC en 1954.

Hagamos algunos comentarios acerca de la muralla contenida en el Parque del Emir. Comienza el tramo en el torreón sur de la Puerta al-Vega, conteniendo las torres T1, T2, T3, T4, T5 y T6, y terminando en la pared límite del edificio Bailén 12 con el viaducto. La torre T7 se encuentra enterrada debajo de la calle Bailén.

- El torreón Sur de la Puerta al-Vega se encuentra enterrado y prácticamente desaparecido. Habría que eliminar la platafor-

ma “H” de observación para incorporar dicho torreón a la vista general de la muralla.

- La torre T1 se encuentra derruida. Junto a la T2 habría desaparecido si se hubiera construido el edificio proyectado por el Colegio de Arquitectos de Madrid, que se designaría Mayor 85. Se evitó repetir el desaguisado del caso de Bailén 12 (donde no se cumplieron las indicaciones dadas por la Autoridad).

- La parte interior de la muralla, a la altura de las torres T1 y T2, se encuentra rellena con escombros. Habría que quitar el relleno para poder observar la cara interior de la muralla, tan importante o más que la cara exterior.

- La torre T3 sirvió de cimiento para construir el edificio de Mayor 83, propiedad del Ayuntamiento (responsable de los daños ocasionados), quien, en este caso, hizo lo que prohíbe a los demás.

- La superficie del Parque es horizontal pero originalmente tenía doble pendiente. Habría que poder contemplar la gran parte de muralla que se encuentra enterrada al planificar la zona. Se deberá vaciar hasta poder ver la atarjea situada bajo el portillo situado entre la torre T2 y la torre T3.

- La torre T5 se encuentra en zona “privada” aunque parece que no es terreno propiedad de Bailén 12.

- La torre T6 y los lienzos A y C adosados, fueron derruidos para dar acceso al aparcamiento subterráneo del edificio Bailén 12. Se hizo en contra de la opinión de las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia.

- El uso del parking situado adosado al edificio neomudejar que denominamos “monjas” (Fig. 5) era motivo de daños a la muralla. Lo denuncié al Ayuntamiento hace más de cuatro años. Parece ser que los usuarios no han podido presentar documento de

propiedad, y el Ayuntamiento lo ha clausurado.

- Lo verdaderamente rechazable es la rotura que se realizó en el lienzo final del tramo, señalado en Fig. 4 como D. Esta rotura, no justificada, da acceso directo a un armario metálico. Se hizo después de la declaración de monumento nacional. Este hecho lo denuncié hace varios años al Ayuntamiento, y estoy esperando contestación que aporte explicación.

- En el muro divisorio entre el parque y el bloque de viviendas de Bailén 12 se ha realizado una ventana (pared E en Fig. 5) para poder ver parcialmente la torre T5 desde el Parque. Proponemos derribar la pared F para ampliar la visión. Una mejora sería hacer accesible el antiguo parking desde el Parque.

- En la muralla musulmana debajo del edificio de Bailén 12, el lienzo fue derribado, dejando solo tres hiladas de sillares, para permitir la iluminación natural del local interior del fondo (Fig. 6). Esta muralla sufrió un segundo derribo, según se aprecia en la foto, para tener acceso al armario metálico del rincón. Derribo no justificado. Este hecho fue denunciado a la Dirección General del Patrimonio en el año 2015.

El suelo de esta planta baja está relleno, pues de origen existía una pendiente hacia el



Fig. 6. Parte baja del edificio Bailén 12. La torre 6 derribada se representa por sus bordes.

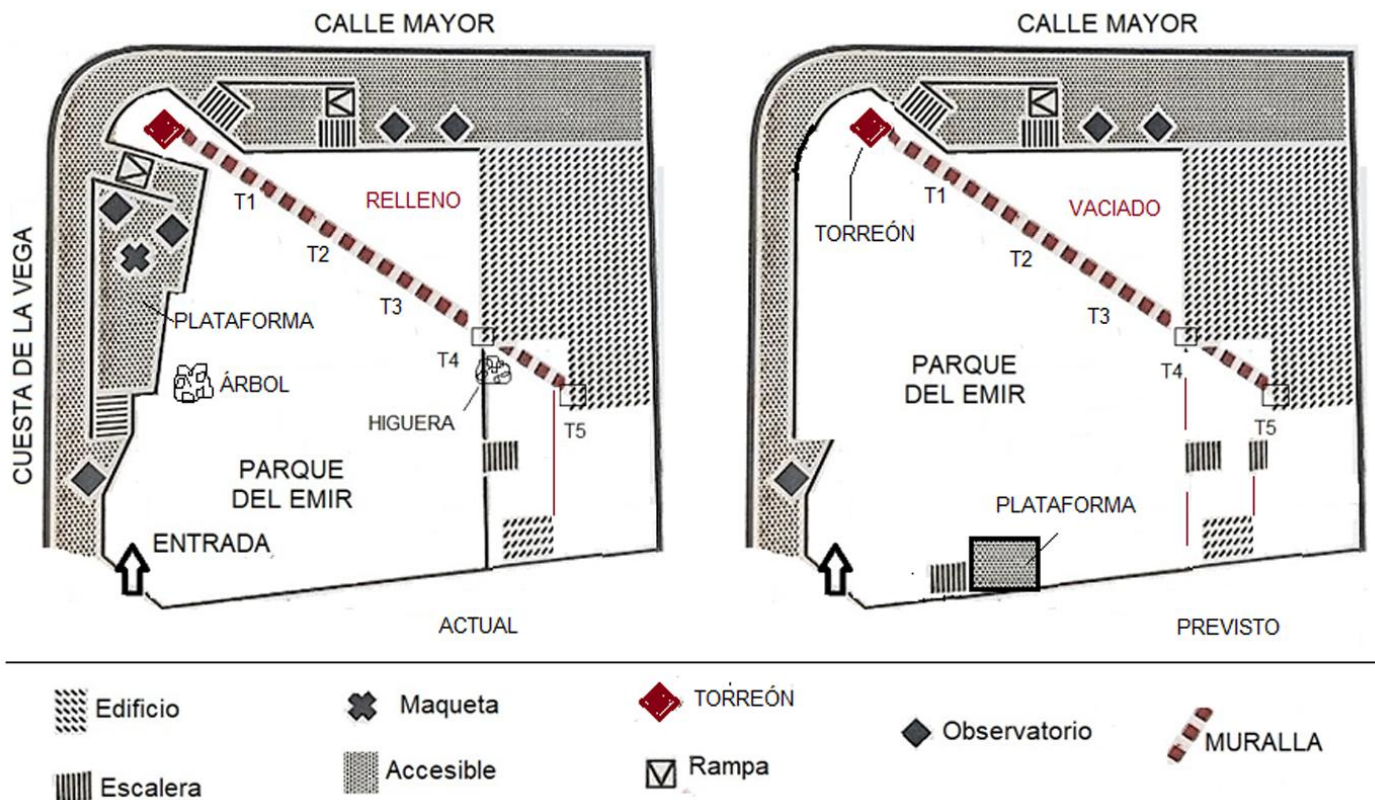


Fig. 7: Plano del Parque del Emir. Situación actual y situación propuesta.

arroyo de las Fuentes (calle de Segovia). Ello oculta gran parte del sector inferior de la muralla. Habría que encontrar una solución que permitiera observar la muralla íntegra.

La silueta de la torre 6 y de los lienzos laterales, han sido señalados en el suelo. Sería conveniente que este sistema se extendiera en la superficie de la ciudad.

- Sobre la plataforma de observación H, situada en la esquina noroeste del Parque, se ha colocado una maqueta en la que se muestra un terreno totalmente horizontal, modelo que debería ser sustituido por otro que mostrara las colinas del solar de Madrid, tan decisivas para localizar el Mayrit moro en ese lugar concreto.

- Además, la eliminación de la plataforma permitiría tener una visión más completa de la muralla; podría situarse en la puerta de acceso al parque, nada más entrar, a la parte de la derecha. Por cierto, el trasplante a otro lugar de la higuera situada junto a la torre 4, permitiría ampliar el panorama, la visión completa de la muralla.

- Entre la torre 2 y la 3 existe un portillo, que en su día se utilizaría para el paso de peatones, sin llevar carga, y así evitar tener que abrir la cercana Puerta al-Vega. Las dimensiones de este portillo son mínimas. La altura es de 1,85 m y el ancho de tan solo 0,90 m (poco menos alta y poco más ancha que una puerta de vivienda convencional). Debajo de dicho portillo se encuentra una atarjea, por donde salían aguas residuales del interior del recinto musulmán. Es el conocido arroyo de Tenerías. Habría que extraer la tierra de relleno para poder ver la muralla en su estado original (al menos, una anchura de 3 m).

La torre 5 es representada circular en el plano de Texeira, pero en realidad es rectangular. En dicho plano se ha representado una torre de menos (la 2, la 3, ó la 4).

Propuestas

Las propuestas que planteo son las siguientes:

1. El traslado de la plataforma. Ubicándola a la entrada del parque, dejaría espacio libre para ver el torreón de la Puerta al-Vega, que así

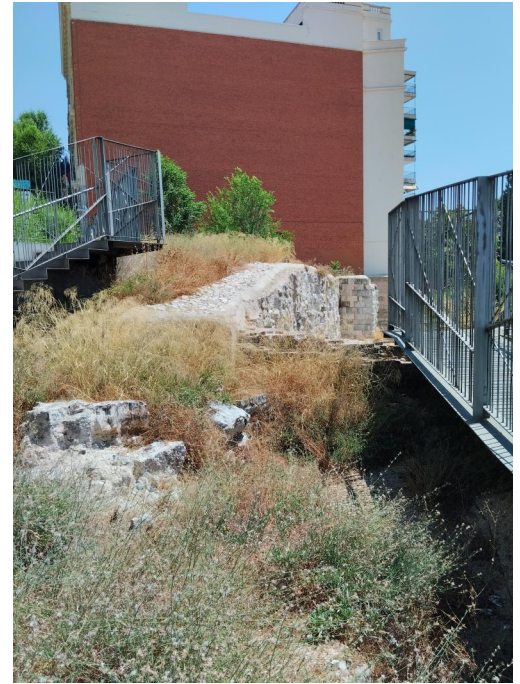


Fig. 8. La vista del torreón se realiza desde la plataforma de observación. Lo que se ve de él puede considerarse como “cuatro piedras colocadas al azar”. En ninguna de las fotografías realizadas se reconoce ese conjunto de sillares como aparejo de mampuestos de un torreón.

quedaría integrado en la vista general de la muralla.

2. Desenterrar el torreón sur de la puerta al-Vega para dejar visible lo que de él se conserva (Fig. 8).

3. Eliminar la higuera. Su trasplante permitiría integrar la zona T4-T5 en la vista general de la muralla.

4. Descubrir la cara interior de la muralla (a la altura de las torres T1, T2, T3 y T4). Eliminando el relleno existente en la parte interna

de la muralla, la cara interna quedaría visible desde el mirador que se encuentra en la calle Mayor (Fig. 9).

5. El acceso a la torre T5 desde el Parque. Ya que el antiguo parking de superficie ha dejado de cumplir su misión, y no siendo dicho suelo de propiedad particular, se podría derribar la pared divisoria entre parque y parking. Ello ampliaría la superficie del Parque.

6. En la plataforma se debería colocar una maqueta en relieve, representando correctamente las colinas del solar de Madrid. La ac-



Fig. 9: Estado en que podría quedar la muralla, una vez eliminado el relleno, para poder contemplar su cara interior (la vista está tomada desde el mirador situado en la calle Mayor). *Izquierda*: Triángulo a vaciar visto desde la calle Mayor. *Derecha*: Triángulo, una vez vaciado, quedando visible la cara interior.



Fig. 10: La muralla del Parque del Emir recién descubierta. Se aprecia la atarjea debajo del portillo. La torre 1 se encuentra derribada en gran parte.

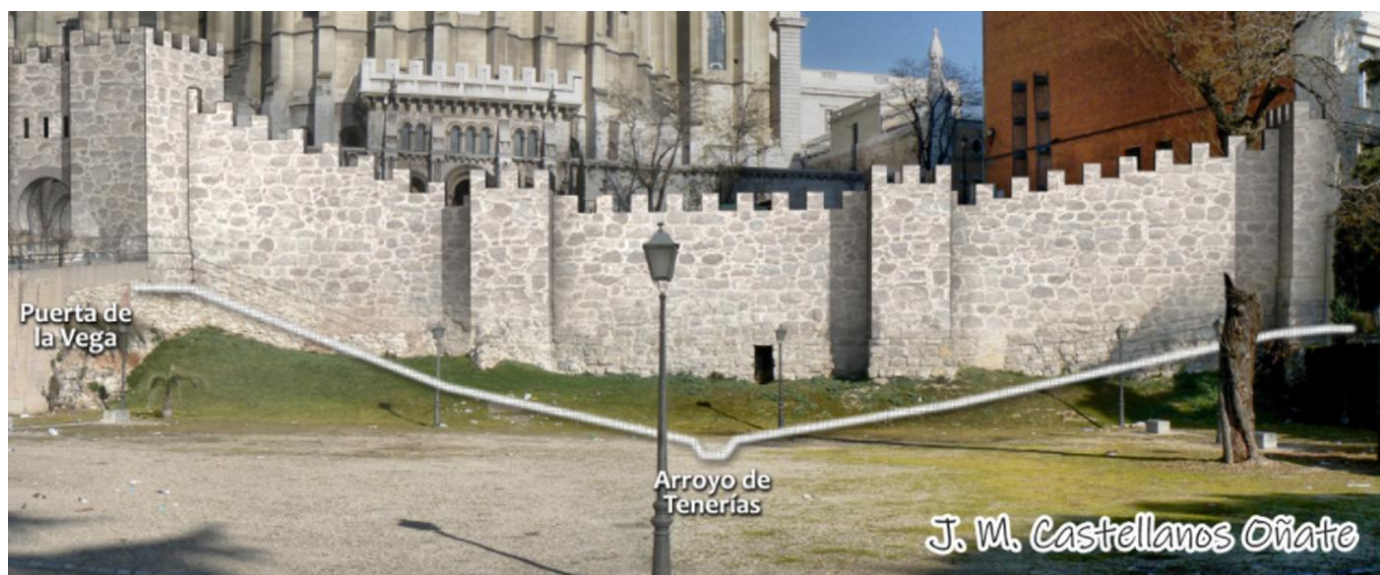


Fig. 11: La zona donde se encuentra la muralla tenía dos vertientes. Una hacia la calle de Segovia y otra provocada por el arroyo Tenerías. La construcción del Parque allanó el terreno quedando oculta la parte inferior de la muralla, incluida la atarjea de salida del arroyo.

tual, que no las representa, no es suficientemente explícita.

7. Recuperar la superficie original del terreno en el parque para mostrar la parte inferior de muralla y la atarjea que actualmente se encuentran ocultas. El parque puede seguir siendo horizontal, pues la extracción de tierra se haría solo en un ancho de 5 metros adosados a la muralla (Fig. 10 y 11).

8. Lo mismo se ha de hacer con la parte de muralla que se encuentra bajo el edificio de Bailén 12, creando un foso por eliminación del relleno que oculta la base de la muralla e ins-

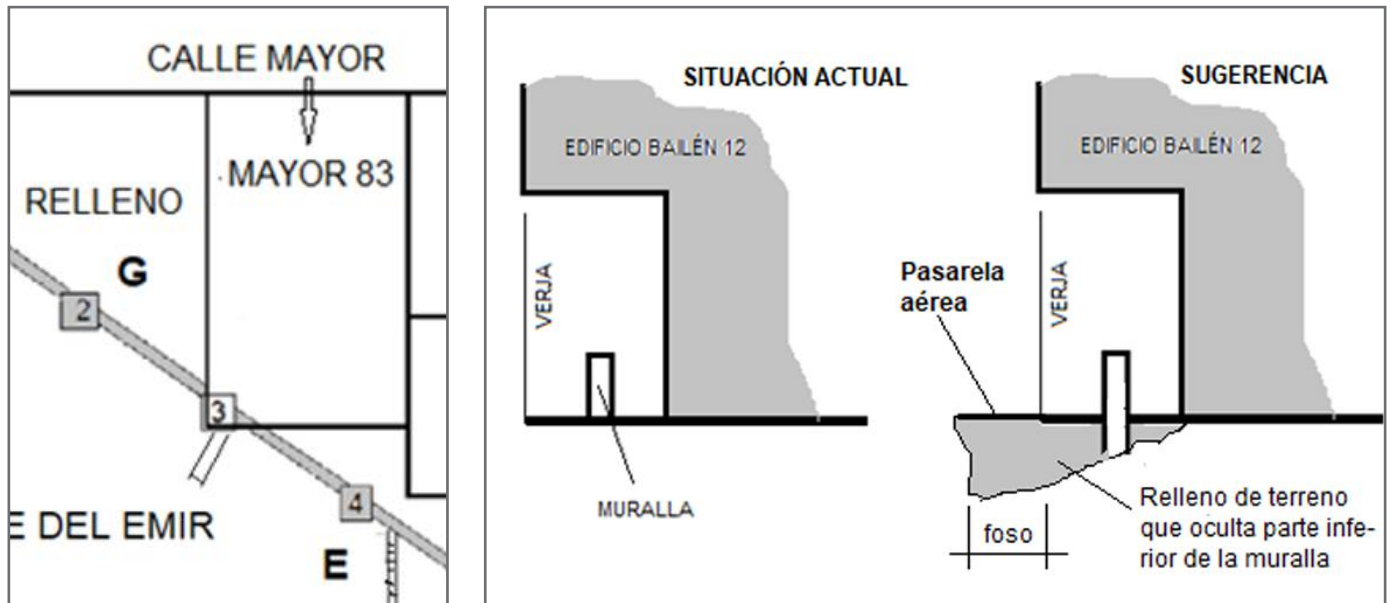
talando sobre él una pasarela que permita contemplarla en toda su altura (Fig 12 y 13).

9. Convertir el edificio neo mudéjar “Monjas” en Centro de Interpretación de la Muralla.

10. Mejorar aspecto exterior de la muralla, especialmente los mampuestos de caliza.

11. Podar ramas bajas del árbol situado en isleta, junto a la plataforma, a fin de ampliar la visión de la línea de muralla.

12. Reparar el daño sufrido por la muralla al abrirse en ella el acceso a un armario metálico



en Bailén 12. Se ocasionó cuando ya se había declarado Monumento Nacional la Muralla (Fig. 14).

13. Traslado de la imagen de la Virgen que se encuentra en la fachada sur de la Galería, a una de las torres de la muralla que se encuentra en el Parque, para seguir con la leyenda. En la fachada sur mencionada se podría colocar un Mapa-Mundi, reflejando las posesiones del imperio español (Fig. 15).

Un monumento nacional de esta envergadura, merece realizar estas modificaciones, como mínimo.



Fig. 14: Parte de la muralla derribada para tener acceso al armario metálico. Dicho muro había sido previamente rebajado hasta tener tan solo tres hiladas de mampuestos. Con ello se daba luz natural a los locales del edificio (ventanas con reja).

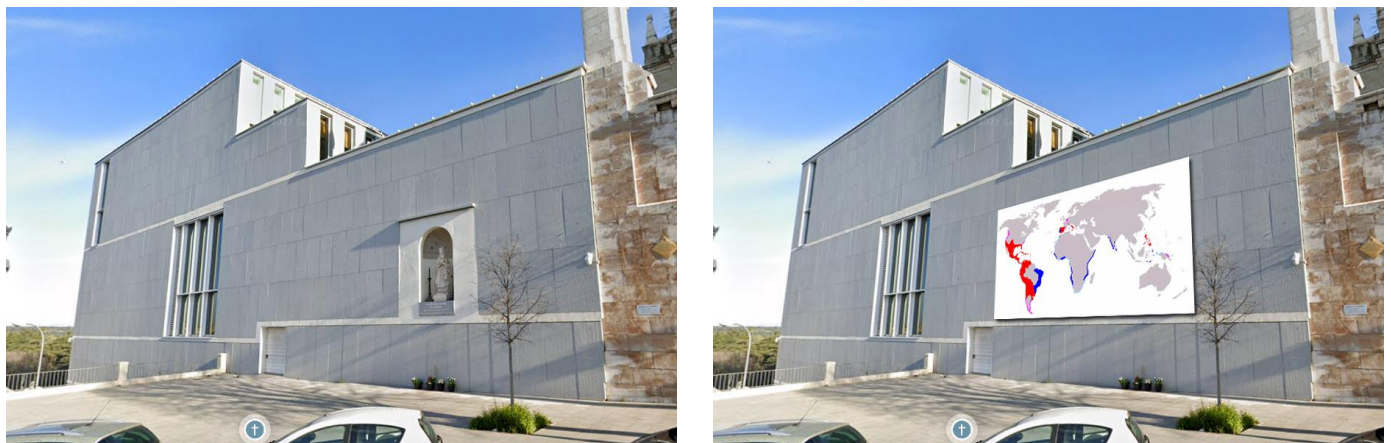


Fig. 15: Fachada de la Galería de las Colecciones Reales con un Mapamundi resaltando las posesiones del imperio español en el mundo, cuando en ellas nunca se ponía el sol.

La muralla musulmana de la Galería de las Colecciones Reales

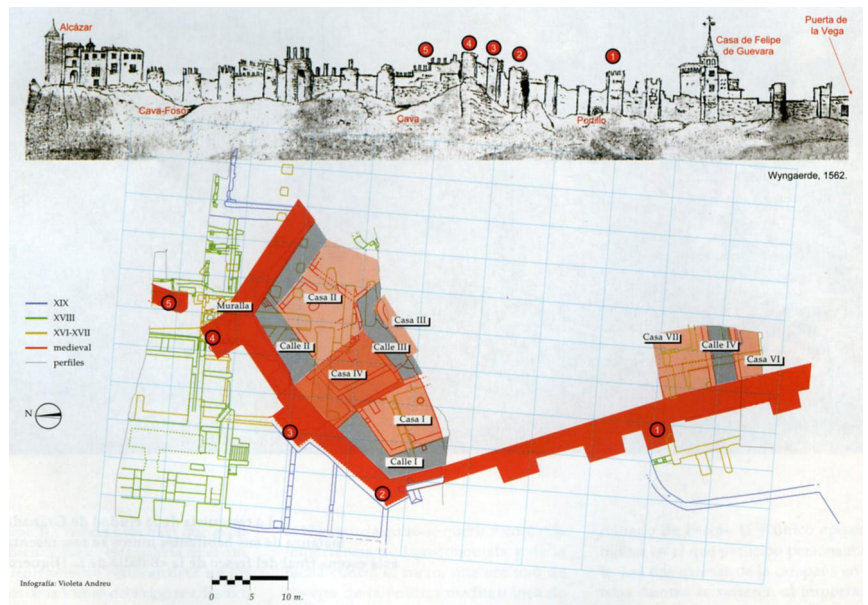
Texto: José Manuel Castellanos Oñate

(Fotografías y dibujos del autor, excepto cuando se indique lo contrario)

El pasado mes de julio se abrió al público –por fin– la Galería de las Colecciones Reales. La práctica totalidad de las piezas expuestas han sido trasladadas allí desde el Palacio Real y otros Reales Sitios. Sólo una no necesitó de ningún traslado, porque ya se encontraba en ese mismo emplazamiento desde hacía casi doce siglos: un imponente tramo de nuestra muralla islámica. En la presentación oficial de esos restos, los responsables de Patrimonio Nacional se han deshecho en halagos hacia esas piedras venerables, pero aventurando unas valoraciones cuando menos discutibles y, sobre todo, ocultando que lo que nos muestran tras una vitrina no es sino una mínima parte del total allí encontrado...

El hallazgo de la muralla (1999-2000, 2007-2010)

En junio de 1999 se inició una extensa intervención arqueológica en la explanada de la plaza de la Armería y terrenos contiguos a la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, pertenecientes al Arzobispado de Madrid, como paso previo a la construcción del Museo de Colecciones Reales proyectado por Patrimonio Nacional; era su finalidad documentar los restos de edificaciones y fábricas antiguas que allí pudieran existir¹. La dirección técnica corrió a cargo de Esther Andréu Mediero, y a finales de dicho mes aparecieron ya los primeros res-



Planta del sector de muralla islámica hallado en 1999-2007 en la plaza de la Armería y flanco occidental de la Catedral de la Almudena. En la parte superior, sobre la panorámica de Wyngaerde, se indica la correspondencia de las torres recuperadas (Infografía de Violeta Andréu. Fuente: *Restauración & Rehabilitación*, n.º 52, 2001, p. 36).

¹ ANDRÉU MEDIERO, Esther: "Las murallas de Madrid". *Mérida, ciudad y patrimonio. Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo*, n.º 4 (2000), pp. 29-40. "El Madrid medieval aparece". *Revista Restauración & Rehabilitación*, n.º 52 (2001), pp. 36-43.



Planta general de la muralla islámica: en beige, trazado hipotético; en marrón, tramos documentados; en negro: tramos recuperados; en azul: tramo de la Galería de las Colecciones Reales.
Puertas: 1, puerta de la Vega. 2, arco de la Almudena. 3, puerta de la Sagra. 4, portillo.

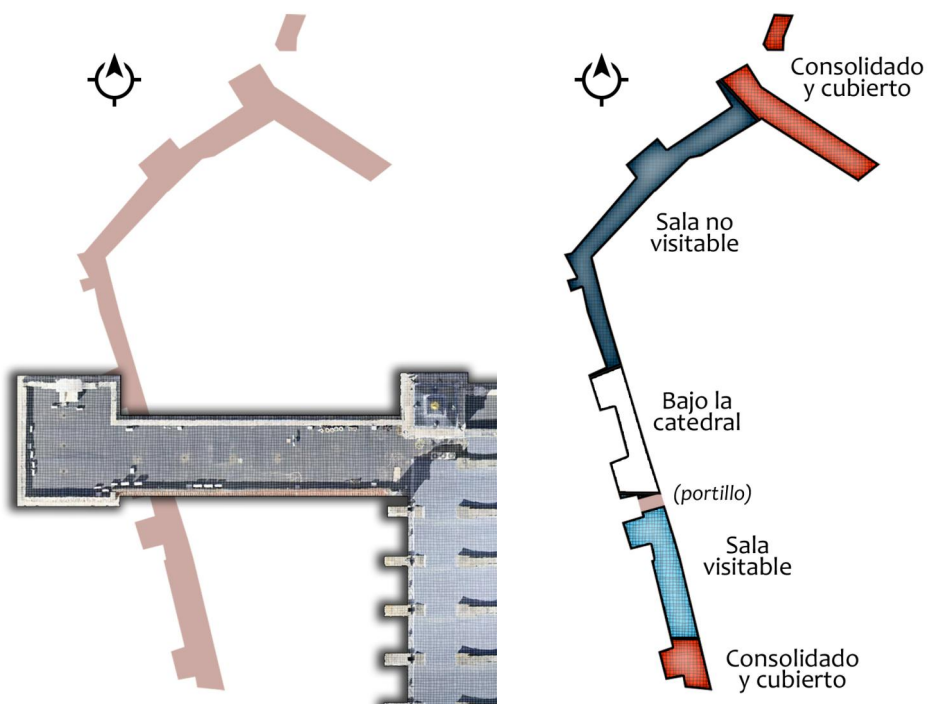
tos: un enorme lienzo de muralla musulmana, parte de los sótanos y cobertizos de la Casa de los Pajes, y los cimientos de las Caballerizas reales de Felipe II. Esta primera fase de la intervención terminó en el año 2000.

El proyecto inicial para la construcción del Museo se había encargado en noviembre de 1999 al estudio *Cano Lasso Arquitectos*, pero sucesivas impugnaciones obligaron a anular el encargo e interrumpir los trabajos arqueológicos, por lo que los restos fueron consolidados y se cubrieron. El proyecto definitivo, obra del estudio *Mansilla + Tuñón Arquitectos*, no se aprobó hasta noviembre de 2002, y diversos trámites urbanísticos obligaron a retrasar las obras hasta enero de 2007, siendo en junio de dicho año cuando se inició el pilotaje en la zona próxima a la cuesta de la Vega y se retomaron las excavaciones, saliendo entonces a la luz las torres intermedias y final del

tramo amurallado, así como un pequeño portillo, ya desmantelado. Esta segunda fase de las excavaciones concluyó en 2010.

El conjunto de restos medievales hallados era magnífico: 105 metros de muralla islámica (si bien 17 de ellos quedaban bajo el ala occidental de la catedral y eran, por lo tanto, inaccesibles) con siete torreones prismáticos, 4 metros de muralla cristiana, y no menos de seis casas medievales de los siglos XIII-XIV, insertas en un trazado viario anular y concéntrico. Los muros tenían un espesor medio de 3,20 metros y una altura conservada máxima de 8, aunque se estimó que la altura total rondaría los 14 metros; estaban contruidos con bloques de pedernal y caliza trabados con argamasa de cal, a excepción de una de las torres, fabricada con grandes sillares de granito. Las torres tenían unas dimensiones bastante irregulares: anchura comprendida entre 2,50 y 5 metros, y saliente que oscilaba entre 2 y 3,50 metros. Algunas de ellas estaban en perfectas condiciones, mientras que otras se encontraban embutidas y camufladas entre estructuras y reformas posteriores.

Los responsables de Patrimonio aseguraron que los restos de muralla serían integrados en la estructura del futuro museo, adaptándose a



Planta general del tramo de muralla hallado. A la derecha, sectores en que puede subdividirse para su estudio.

ellos tanto los volúmenes y circulaciones interiores del edificio como los ámbitos de exposición. Los demás hallazgos (caballerizas, galerías, casas, etc.) quedarían documentados pero no se conservarían. La buena fe de la arqueóloga directora, Esther Andréu, llegó a desear que no sólo se hiciera visitable toda la muralla, sino que también pudieran recorrerse aquellas casas mediante pasarelas voladas...

La apertura del Museo, ahora Galería (2023)

Iban pasando los años –16 llegaron a pasar, uno tras otro– desde aquel 2007 en que dieron comienzo las obras, y durante la interminable espera los conocedores de los restos medievales allí encerrados especulaban qué habría sido de ellos y se preguntaban si podrían o no contemplarse algún día. Hace pocos meses, en julio de este año 2023, se abrió por fin al público el museo, renombrado ahora Galería de las Colecciones Reales, y se resolvió la incógnita, lamentablemente a favor de los más escépticos: tras una vitrina, se nos permite contemplar tan sólo 19 metros de muralla de los 88 totales, y no de los más representativos; el resto ha quedado oculto al público en una sala no visitable o, directamente, ha desaparecido.

Veamos, pues, qué ha sido de aquel enorme paredón amurallado que fue apareciendo desde 1999 sobre la cornisa del Manzanares, analizando para ello los varios sectores en que pueden dividirse sus 105 metros de longitud:

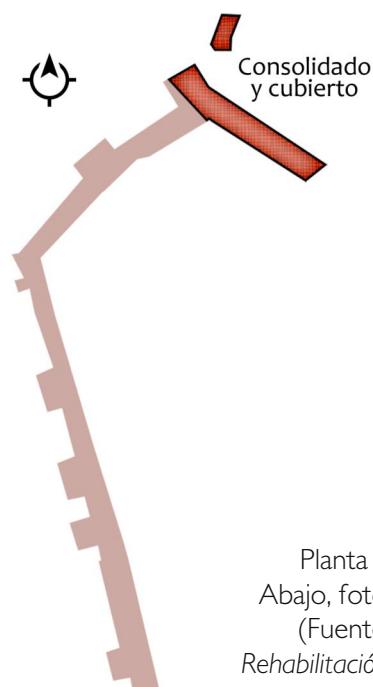
1. Sector norte y muralla cristiana, de 17 y 4 metros de longitud respectivamente.
2. Murallón no visitable, de 46 metros.
3. Sector bajo la Catedral, de 17 metros.
4. Muralla visitable, de 19 metros, con otros 6 metros finales desaparecidos.

1. Sector norte y muralla cristiana

El elemento más septentrional de los que se hallaron era un corto tramo de muralla de 4 metros de largo, 2,40 de espesor y 3,60 de altura máxima, con origen en el momento de

ocupación cristiana. El lienzo, casi exclusivamente cimentación, estaba construido con bloques de caliza asentados sobre un cajeadado realizado en el terreno natural, adaptándose a una cava o foso que bordeaba por el norte, extramuros, el lienzo islámico encontrado. A partir de este punto, y una vez salvado dicho foso, el lienzo del siglo XII iría a enlazar con el castillo cristiano (situado donde el actual Palacio Real), bordeando la cornisa del Campo del Moro.

El tramo norte de la muralla islámica encontrada lo componía un lienzo de 17 metros de longitud que habría quedado casi totalmente desmochado a finales del siglo XIV o principios del XV, y que a mediados del XVI, al construirse el edificio de las Caballerizas y la Real Armería, se habría terminado de derrocar, reutilizándose en las obras la piedra de su cimentación. Lo que se encontró durante la



Planta del sector norte.
Abajo, foto del muro cristiano
(Fuente: *Restauración & Rehabilitación*, n.º 52, 2001, p. 40).



intervención arqueológica fue la arena de miga compactada con la que se había rellenado su zanja de fundación y una gruesa capa de argamasa de cal que revestía la cara interior del lienzo; así, lo conservado en este tramo no era el propio muro sino su “negativo”.

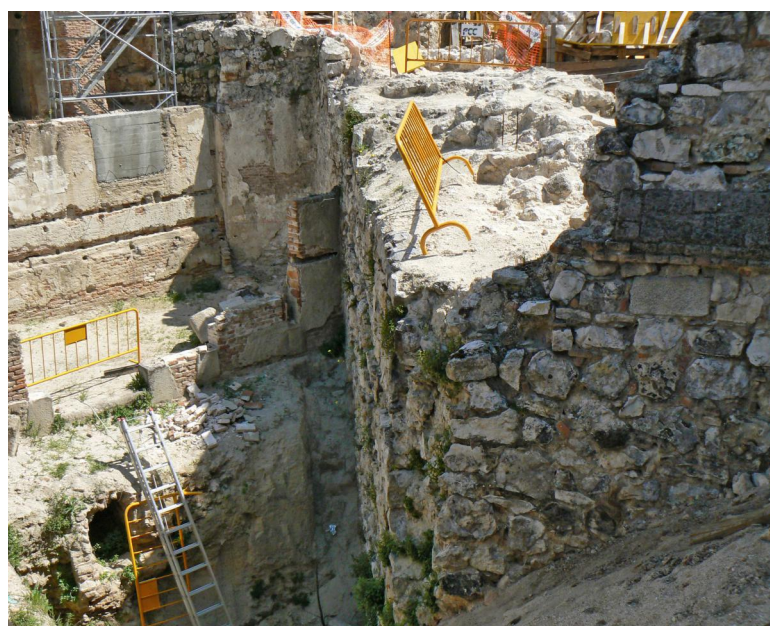
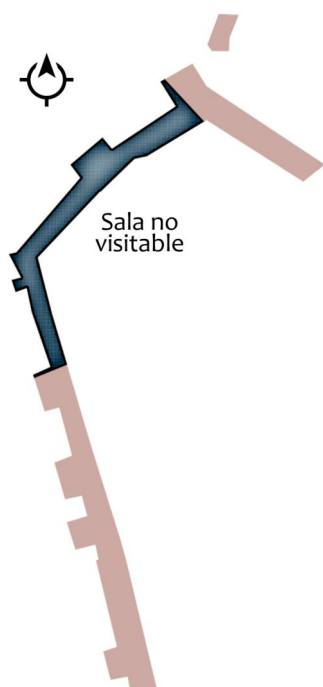
Ambos tramos se han consolidado y cubierto.

2. Murallón no visitable

El siguiente tramo es el más potente de todos: lo forman tres grandes paños de muro islámico de 8 metros de altura excavada y 3,10-

3,30 de espesor, flanqueado por cuatro torreones prismáticos mejor o peor conservados; los tres primeros estaban accesibles, mientras que el cuarto quedaba oculto casi en su totalidad bajo el ala occidental de la Catedral, por lo que no se pudo sacar a la luz. Tras la construcción de la Galería, y a falta de una comprobación de momento imposible, parece que el primer torreón ha desaparecido. Todas la fábricas son de bloques irregulares de pedernal y caliza.

Este magnífico tramo de muralla, sin duda el más representativo de todos gracias a la inte-



Planta y fotos del murallón no visitable de 46 metros. En la inferior derecha (Foto: Esther Andréu) se aprecia, por detrás de la escalera metálica de obra, el inicio de un torreón situado bajo el ala occidental de la Catedral.

gridad de sus paños y torres, ha quedado oculto al público –por motivos que desconocemos– en una sala no visitable de cuya existencia, además, no se ha informado en absoluto: a efectos prácticos es un tramo “fantasma”, silenciado de forma que parece premeditada. Pero hay constancia fotográfica de dicha sala, afortunadamente, y la comparación de la muralla que hay en ella (en las fotos de esta página) con la muralla que aparece en las fotos tomadas durante la excavación (en la página anterior) muestra sin asomo de duda que se trata del mismo tramo que comentamos.

Por otro lado, cuatro de las viviendas medievales halladas se encuentran en el terreno intramuros de este sector, es decir, por “detrás” de la muralla visible en las dos fotografías de la sala que se acompañan. Pero, tal como se aprecia en dichas fotos, el techo de la estancia se ajusta casi exactamente a la altura máxima de muro, por lo que el deseable acceso del visitante a esas cuatro viviendas –si

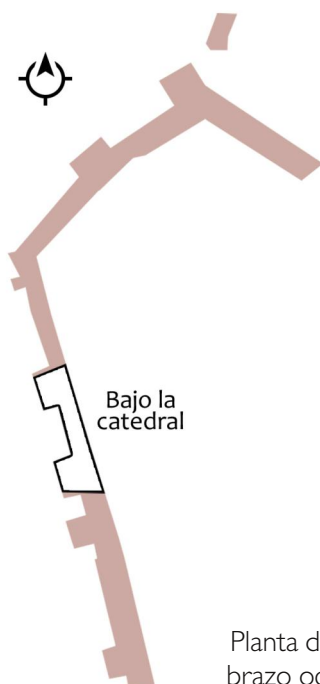


Sala no visitable en que se encuentra oculto al público el murallón de 46 metros de longitud (Fuente: <https://www.archdaily.cl/cl/793957/museo-de-las-colecciones-reales-mansilla-plus-tunon-arquitectos/>).

es que los restos de dichas viviendas siguen intactos y el acceso llegara a permitirse en algún momento– parece poco menos que imposible.

3. Sector bajo la Catedral

Como ya se ha comentado antes, uno de los paños de este largo tramo de muralla discurre bajo el brazo occidental del templo, en el que se encuentra la entrada al Museo de la Catedral. La longitud total es de 17 metros, en los que se incluyen un paño de muro y la mayor parte de los dos torreones prismáticos de flanqueo que lo limitan; las caras laterales de éstos asomaban por los frentes norte y sur de dicho brazo, pero por razones obvias de seguridad no fue posible perforar bajo el edificio para recuperarlos en su totalidad.



Planta del tramo oculto bajo el brazo occidental de la Catedral.

4. Muralla visitable

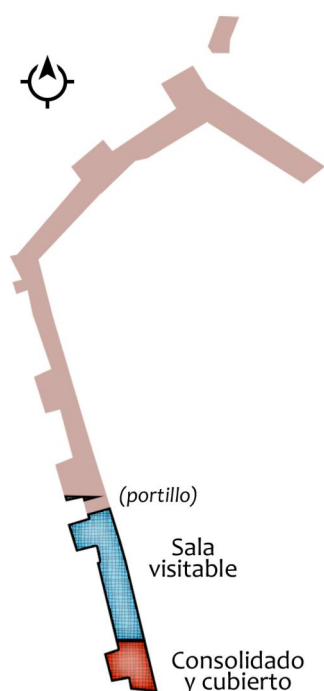
Se trata de un tramo de muralla de 19 metros de longitud en el que se alcanzan dos torreones prismáticos que flanquean un portillo ya demantelado, del que sólo se conservan las jambas (realizadas con sillares de sílex o pedernal y alguno de granito de grandes dimensiones) hasta una altura de 1,70 metros; las impostas y arco que lo completaban por su parte superior ya habían desaparecido cuando se realizó la excavación. Este portillo o puerta nunca se había puesto de manifiesto documentalmente, pero sí aparecía dibujado en la panorámica de Wyngaerde. Del torreón izquierdo sólo salió a la luz su frente sur, pues el resto se situaba bajo el ala occidental de la Catedral y allí la excavación era inviable. El torreón derecho del portillo está construido con sillares de granito, sin duda tomados de alguna villa romana próxima y reutilizados aquí: la más cercana es la que se encontró durante las obras de soterramiento de la M-30 en las proximidades de la intersección del paseo de la Virgen del Puerto con la calle de Segovia, junto al aparcamiento de residentes allí existentes.

Tras el lienzo contiguo por el sur a este torreón derecho del portillo, adosado a él por su cara intramuros, había un pequeño edificio



Vista intramuros del portillo encontrado. A los lados se aprecian los bloques verticales que forman las jambas (Foto: Esther Andréu).

con tres reducidos habitáculos que se comunicaban entre sí y que fueron interpretados como un cuerpo de guardia asociado al portillo. Sus muros eran de fábrica mixta de mam-



Planta del sector 4, del que se han hecho visitables sus primeros 19 metros, mientras que los 6 finales han desaparecido. A la derecha, el primero de los torreones, parcialmente oculto bajo el ala occidental de la Catedral.



Diversas panorámicas de la sala visitable

(Fuente: <https://www.galeriadelascoleccionesreales.es/alquiler-de-espacios/muralla>).

postería y ladrillo, y en una de sus habitaciones se conservaban restos de un pavimento empedrado.

Estos 19 metros, que incluyen el portillo, el torreón derecho y el lienzo de muro con el cuerpo de guardia, son los que están expues-

tos tras una vitrina en la sala visitable. La muralla todavía continuaba hacia el sur otros 6 metros, con un torreón prismático más; este tramo se ha consolidado y cubierto.

La valoración “oficial”

En los vídeos promocionales, los responsables de Patrimonio y de la Galería sobrevaloran artificiosamente el pequeño sector expuesto y ningunean el valor y significado de los demás restos de nuestra muralla islámica, en especial los del parque del Emir Mohamed I. Así, los restos visibles tras la vitrina se presentan como “*elementos novedosos, desconocidos*”, cuando, como hemos visto, llevamos veinticuatro años conociendo su existencia. Se afirma, igualmente, que gracias a ellos Madrid “*ahora sí que tiene vestigios de verdad fundacionales*”—este adjetivo, *fundacional*, es la palabra “mágica” que está presente una y otra vez en las descripciones oficiales de los restos—. Y se asegura que el sector expuesto constituye “*el tramo más antiguo de la muralla árabe*”, “los



Restos de habitáculos interpretados como cuerpo de guardia (Foto: Esther Andréu).

primeros muros de Madrid que conocemos”, “los restos más antiguos documentados del origen de la ciudad de Madrid”... ¿Dónde quedan entonces los 120 metros de muralla islámica igualmente “fundacional” —aunque pueda presentar en su parte superior reparaciones de época ya califal— del parque del Emir, presente y visible en nuestra Cuesta de la Vega desde 1945?

Se soslaya, además, la existencia en la propia Galería de otro tramo no visitable de 46 metros de longitud y de mucha mayor entidad que el que podemos ver tras la vitrina. No sólo no se informa sobre este otro sector, sino que de alguna forma se oculta su existencia: en la tanda de preguntas posterior a la presentación ante la prensa, el responsable de la Real Armería respondió a uno de los presentes que “por desgracia no tenemos ningún vestigio de la altura total” que alcanzaron los lienzos. ¿No son acaso suficiente vestigio los enormes paños de al menos 8 metros de altura que permanecen ignorados en esa otra sala próxima, cerrada a cal y canto al visitante? Suemos un par de metros de cimentación, el desmoche del adarve, y ya estará disponible la altura total de unos 12 metros que tendrían los lienzos de la muralla. La respuesta dada no puede sino indicar un deseo expreso de susstraer al conocimiento público la existencia de ese otro sector.

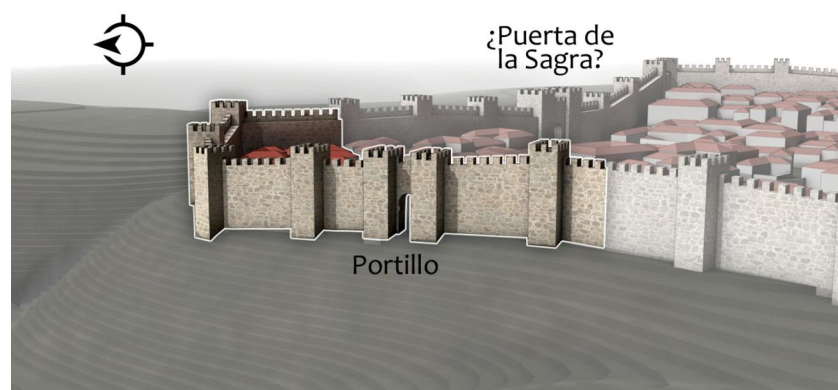
Acerca del portillo recuperado, se afirma que se trata de “una de las primeras puertas de la ciudad”, “la única puerta fundacional que se conserva del siglo IX”, “la única puerta que conocemos que se conserve en alzado, pues la de

la Vega está arrasada”... Cierto es que los restos de la puerta de la Vega son muy escasos, tan sólo los dos metros inferiores de la base de su torreón derecho, pero eso no parece justificar que se la considere “arrasada”. Y era, desde luego, ésta de la Vega tan “fundacional” como la otra y, sin duda alguna, de mucha mayor relevancia histórica y urbana.

Hay una última interpretación que merece comentarse. Al referirse a las casas medievales halladas, se conjetura que “muy probablemente son casas del barrio de San Miguel de la Sagra”, por lo que podría pensarse, suponen, que el portillo hallado “pudiera ser la famosa puerta de la Sagra”... No, esta zona en la que se sitúan las viviendas no era el barrio de San Miguel de la Sagra, ni mucho menos, sino la colación de Santa María. La iglesia de San Miguel de la Sagra se encontraba relativamente alejada, muy próxima al frente sur del castillo cristiano, y quedaba por lo tanto separada del portillo por la enorme explanada sin edificar del Campo del Rey, actualmente plaza meridional del Palacio Real. De modo que convertir al portillo en puerta de la Sagra pierde toda consistencia; además, tal puerta sólo queda documentada en época cristiana, y todo apunta a que se situaba próxima a la iglesia, algo más al sur, en la prolongación del flanco oriental del recinto emiral.

Conclusiones

Probablemente, la conclusión obligada para los que valoran el pasado de Madrid es que nos encontramos ante una gran ocasión perdida. La magnitud de los restos de muralla islámica que fueron saliendo a la luz a partir de 1999 en la cornisa de la Almudena debería haber tenido como consecuencia inmediata para la Administración replantear si era forzoso construir la Galería en aquel preciso lugar. El simple montaje de la panorámica de Wyngaerde (en el tramo afectado) sobre una fotografía de aquel enclave anterior a la construcción muestra sin dejar lugar a



Recreación infográfica del tramo recuperado, visto desde el oeste.



Sector de la panorámica de Wyngaerde correspondiente al tramo de muralla encontrado, y encaje aproximado en la cornisa de la Almudena. Se ha suprimido en el dibujo de Wyngaerde la parte inaccesible bajo el brazo occidental de la Catedral.

dudas el enorme valor y la gran potencia plástica que habría tenido mantener visibles aquellos restos en su espléndida ubicación en lugar de ocultarlos en el interior de un edificio nuevo.

Verlos allí, en su enclave original, enseñaría mucho más sobre nuestra realidad urbana medieval que todos los vídeos con recreaciones virtuales que se puedan mostrar en la sala ahora abierta. El visitante actual queda totalmente desubicado frente a la vitrina, y no sabe situar correctamente esos restos que, por otra parte, debido al importante arrasamiento del lienzo de muralla y del propio portillo y a la existencia de otras construcciones modernas, forman un conjunto abigarrado muy difícil para él de comprender e interpretar.

Y, además, ¿qué razón hay para mantener silenciado y oculto el gran tramo de 46 metros, el que realmente sí nos muestra muralla, el que todos entenderíamos por la rotundidad de sus lienzos de piedra y sus torreones mejor o peor conservados? ¿No es acaso mucho más significativo arqueológicamente que el que hoy podemos ver?

Se nos ha hurtado arbitrariamente una parte urbana muy valiosa de nuestro primer Madrid, y sólo se nos permite ver, a causa de una decisión administrativa muy difícil de comprender, una pequeña muestra de ella, que además no creemos que sea la más representativa. Eso sí, nos recalcan que lo que podemos contemplar tras la vitrina es “fundacional”... Triste consuelo parece.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉU MEDIERO, Esther: “Las murallas de Madrid”, en *Mérida, ciudad y patrimonio. Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo*, n.º 4 (2000), pp. 29-40.
- ——— “El Madrid medieval aparece”, en *Revista Restauración & Rehabilitación*, n.º 52 (2001), pp. 36-43.
- CASTELLANOS OÑATE, José Manuel, y GEA ORTIGAS, Isabel: *Madrid musulmán, judío y cristiano. Las Murallas Medievales de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería (2008).
- MALALANA UREÑA, Antonio: “Mayrit durante los siglos IX-XI. Arquitectura militar, población y Territorio”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, n.º 10 (2017), pp. 219-246.

Arte de Mesopotamia en Madrid

Texto: Enrique González Arguinsonis

Del entorno del Golfo Pérsico proceden todas las piezas de arte mesopotámico que se encuentran en los distintos museos de la ciudad de Madrid, por supuesto, colecciones particulares aparte si es que las hay. Tienen piezas de arte mesopotámico en Madrid la Real Academia de la Historia (RAH), el Museo Arqueológico Nacional (MAN), el Museo Nacional del Prado (una pieza cedida al MAN) y, la gran sorpresa, nuestro Museo de San Isidro. *Los Orígenes de Madrid* (en adelante, Museo de San Isidro), circunstancia ésta totalmente desconocida para mí. Gracias al catálogo de la exposición de arte persa de 1971 realizada en el antiguo Museo Arqueológico Municipal he conseguido identificar las piezas que hay expuestas en el de San Isidro. Mi labor con este artículo es dar a conocer, sobre todo, las piezas de la colección Lorant que alberga el Museo de San Isidro. He incluido todas las que tiene, pero con unas características definidas según el catálogo del año 1971, que es el único donde he encontrado descripción de ellas; ahora, seguro, esa definición se haría de otra manera.

Mesopotamia

Todo empezó hace muchos años, en el origen de la humanidad. El espacio comprendido entre los ríos Tigris y Éufrates se ha considerado de siempre la cuna del ser humano. Según indica la Biblia, allí estaba el paraíso terrenal. Realmente, fue el lugar de paso del *Homo Sapiens* en su trayectoria al resto del mundo desde África, y de ahí se distribuyó a Europa, Asia y América y fue, también, su primer gran espacio de asentamiento. Todos lo conocemos con el nombre de Mesopotamia, que a lo largo de los años en la antigüedad acogió a distintos imperios: sumerio, acadio, asirio y babilónico (fig. 1, en la página siguiente).

Mesopotamia fue el inicio de todas las culturas y de las primeras ciudades (ciudades estado,

como por ejemplo, Ur, Larsa, Nínive, etc., al estilo de Florencia y Venecia siglos después en el Renacimiento italiano), así como de la escultura, la pintura y, lo más importante, la escritura (epopeya de Gilgamesh, la primera escritura de la humanidad en caracteres epigráficos conocida) y el primer gran tratado de justicia (el código de Hammurabi).

Por lo que se aprecia en el mapa, Mesopotamia comprendía un vasto territorio en el que actualmente estarían Anatolia (Turquía), Líbano, Siria, Jordania, Israel, Irán, Iraq, Bahréin, Catar, Omán, Egipto, Kuwait y algo de Arabia Saudí, e incluso el valle del Indo en la India. Buena parte de este territorio, conocido históricamente como Persia, ha sido escenario del enconado enfrentamiento muchos siglos después de los persas con los griegos; recordemos la famosa batalla del paso de las

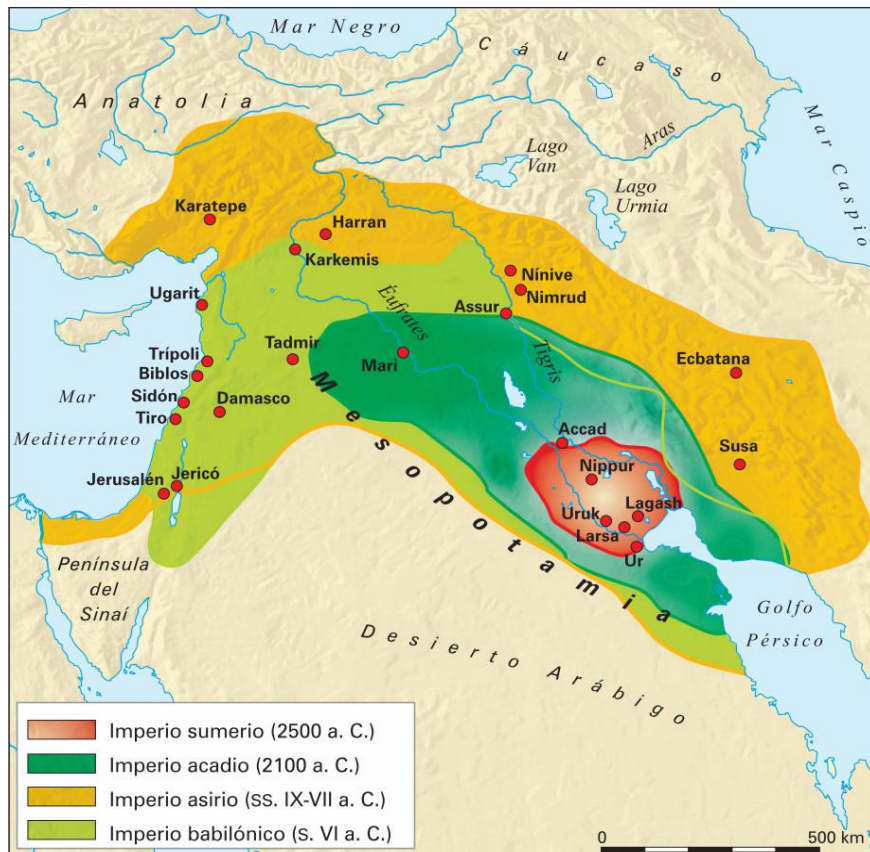


Fig. 1. Mapa con la distribución de los distintos imperios en Mesopotamia (Fuente: <https://www.mapade.org/mesopotamia.html>).

Termópilas hacia el año 480 a.C., es decir, prácticamente 2000 años más tarde del Imperio Sumerio, primer gran imperio conocido de la zona.

Toda su cultura ha quedado olvidada para el mundo de occidente en favor de la egipcia, quizá porque Egipto sigue existiendo y Mesopotamia no. El caso es que desde estos lugares y sus tiempos antiguos han llegado a España ejemplares de su arte, que es como decir de su cultura. Todas las colecciones que hay en la ciudad de Madrid proceden a su vez de coleccionistas particulares y fueron adquiridas por donación o por compra. Estos son los museos y sus distintas piezas de arte mesopotámico.

Real Academia de la Historia

Tiene la RAH dos piezas preciosas de arte mesopotámico: son dos frisos o relieves asirios de la zona de Nínive (actualmente Mosul, Iraq); de todas las piezas que voy a indicar en este artículo, son los únicos frisos. En ambos casos proceden de una colección particular, la

de D. Antonio López de Córdoba, y fueron donados a la RAH en el año 1851.

D. Antonio López de Córdoba (1799-1854), fue diplomático y Senador, y se le nombró Académico de la RAH en el año 1819, siendo ya miembro numerario de la misma en 1847 y asignándosele, por ello, la medalla n.º 24. Por su relación con la Real Academia, donó los relieves asirios junto con una importante colección de distintas piezas numismáticas que procedían de los diversos países árabes por donde viajó.

D. Antonio, durante su estancia en Constantinopla, conoció al diplomático y arqueólogo inglés A. H. Layard, excavador en Nínive, que posteriormente llegó

a ser Académico Honorario de la RAH, además de diplomático británico en Madrid. López de Córdoba adquirió de dicho diplomático los relieves que posteriormente donó a la RAH. Según la documentación del Palacio Real de Madrid, se adquirieron ambos relieves entre 1847 y 1849, y llegaron a Madrid en 1850. Estos relieves tienen una curiosa historia detrás de su llegada a España, bastante novelesca: según la RAH, iban a lomos de caballos árabes, y en el viaje una de las caballerías se cayó y se rompió un tercer relieve haciéndose añicos la piedra.

En el año 1971 hubo una exposición en Madrid que conmemoraba el XXV centenario de la fundación del imperio persa. En el catálogo de dicha exposición que se pudo ver en el Museo Arqueológico Municipal de Madrid (se encontraba en la quinta de la Fuente del Berro) del 22 de noviembre al 7 de diciembre del año indicado, no aparecen para nada ninguno de los dos relieves.

Relieve asirio con desfile de guerreros (fig. 2).
Fecha: Finales del siglo VII a.C.

Dimensiones: 64,5 x 38 cm.

Procedencia: Palacio de Senaquerib en la antigua Nínive (Mosul, Iraq). Donación de D. Antonio López de Córdoba en 1851.

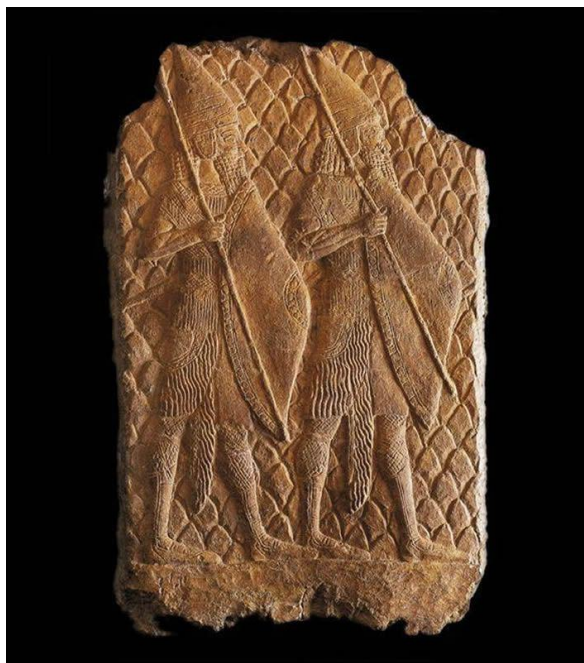


Fig. 2. Relieve asirio con desfile de guerreros.

Es un fragmento de un bajo relieve donde se ven dos lanceros en fila que portan dos grandes escudos redondos; están en marcha y mirando a la derecha, y van andando por un país lleno de montañas, según se representa en el friso, con montones de triángulos en el fondo imitando a las cordilleras. Los guerreros llevan lanza corta, escudo y un casco puntiagudo típico de los soldados asirios. El friso está detallado al máximo. El relieve está grabado en alabastro, cuya facilidad de talla permite labrar con precisión la escena que se desea. El alabastro era conseguido en unas canteras no muy lejos de Nínive.

El rey Senaquerib (705-681 a.C.), fue rey asirio de la antigua Nínive que construyó un palacio entre el 703 y 694 a.C. al sudoeste de la ciudad. La decoración palaciega estaba compuesta principalmente por toros alados y bajo relieves como los del fragmento. Este rey es de los que más actividades guerreras ordenó representar.

Relieve asirio con un palafrenero y su caballo (fig. 3).

Fecha: Finales del siglo VII a.C.

Dimensiones: 63,5 x 41 cm.

Procedencia: Palacio de Senaquerib en la antigua Nínive (Mosul, Iraq). Donación de D. Antonio López de Córdoba en 1851.



Fig. 3. Relieve asirio con un palafrenero y su caballo.

En el relieve se ve un caballo aderezado con gran suntuosidad y elegancia. Lo lleva de las riendas y a pie un jinete o palafrenero; el guerrero lleva en su mano derecha una lanza y se aprecia parte de sus barbas. La procedencia es la misma que el relieve del desfile de guerreros y tiene, igualmente, el mismo fondo de montañas. Como se aprecia, la talla del alabastro con todo el detalle que llevan ambos frisos resulta espectacular.

Museo Nacional del Prado

Mario de Zayas adquirió en el comercio de antigüedades de París una cabeza de Gudea. Dicha pieza fue donada al Museo Nacional del Prado en 1944, y posteriormente, en 1978, se hizo depósito de ella en el Museo Arqueológico Nacional. Gudea, según la web del MAN, fue rey de Lagash (Mesopotamia) en el periodo de renacimiento neo-sumerio. En este periodo (2150-2000 a.C.) tuvo un gran impulso la antigua literatura sumeria, y, también, se utilizó la representación iconográfica como

herramienta de legitimación de poder. Todo ello, motivado por la caída del periodo Acad debido a la invasión gutu; Lagash, Ur y Mari fueron las ciudades más importantes de Mesopotamia durante este período neo-sumerio.

Cabeza de Gudea (fig. 4).

Fecha: 2144 a.C. a 2124 a.C. Período Neo sumerio.

Dimensiones: Altura 22 cm; anchura 26 cm; fondo: 21 cm; peso 18,6 kg.

Procedencia: Donación de Mario de Zayas, 1944.

Depósito: Museo Arqueológico Nacional desde 22 de diciembre de 1978.



Fig. 4. Cabeza de Gudea (izquierda, foto web Museo del Prado; derecha, foto web MAN).

La cabeza de Gudea es una escultura tallada en diorita (roca eruptiva, granosa, formada por feldespatos y un elemento oscuro, que puede ser piroxeno, anfíbol o mica negra). Es una roca de gran dureza y de color negro muy difícil de esculpir. La cabeza de Gudea rey de Lagash que posee el Prado tiene los rasgos faciales muy bien marcados, aunque están rotos la nariz, la parte superior del cráneo, las orejas y la barbilla. Según la web del museo, Gudea mandó realizar esculturas de su persona tanto de pie como sentado; en dichas esculturas la cabeza aparece rasurada y los rasgos faciales muy marcados. El Prado y el MAN indican que hay dudas sobre su autenticidad. No aparece esta obra en el catálogo de la exposición realizada en 1971 con motivo del XXV centenario del imperio persa.

Museo Arqueológico Nacional

Isidro de las Cagigas López de Tejada fue un diplomático español orientalista que compró a anticuarios de Teherán más de 1.400 obje-

tos arqueológicos, etnológicos y artísticos. Entre estos objetos, que eran de diferentes épocas y lugares, adquirió objetos de Irán, ya que era ministro plenipotenciario en este país. Al fallecer Cagigas, Julio Martínez de Santa-Olalla compró a su viuda, en 1957, todas las piezas de arte de Mesopotamia; las piezas le fueron vendidas en varias tandas. Cuando Santa-Olalla fallece, son sus herederos los que venden al Estado, en 1975, todo el conjunto de piezas de arte mesopotámico que actualmente posee el MAN. En la web del museo aparecen exactamente 88 piezas.

En la exposición que hubo en Madrid en 1971 conmemorando el XXV centenario de la fundación del Imperio Persa, D. Julio Martínez de Santa-Olalla fue el comisario de dicha exposición y quien hizo la introducción del catálogo. También aparece en él como expositor, puesto que el MAN todavía no habría adquirido su colección de arte mesopotámico.

De las obras que el MAN posee enclavadas en el apartado “Egipto, Nubia y Oriente Próximo”; las 88 relativas a Mesopotamia están dentro del apartado de Oriente Próximo. El tipo de piezas artísticas es muy variado: observando la web del MAN, se pueden distinguir varios tipos de piezas: trozos de pared, tablillas, puñales, flechas, ladrillos, trozos de estela, cuencos, botellas, tazas, tazones, jarras, vasos, ollas, sellos de varios tipos de material, dagas, lanzas, vasijas, remates de bronce, soportes, alfileres, colgantes, arcos, estatuillas, una ajorca (argolla de oro para adornar muñecas), papiro, varios tipos de esculturas de cabezas, un ídolo, una inscripción y una figura orante. Todas estas piezas se encuentran en la sala n.º 32 del MAN. Voy a describir dos de estas piezas, que considero de cierta importancia: una jarra de arcilla de Tepe Sialk y la Figura Orante de arte Sumerio.

Jarra de arcilla de Tepe Sialk (fig. 5).

Fecha: 900 a 800 años a.C. Edad del Hierro (OP).

Dimensiones: Altura 17 cm; diámetro máximo 28,5 cm; boca 11,8 cm.

Procedencia: Tepe Sialk, Irán (Asia).



Fig. 5. A la izquierda, una foto actual de la jarra de arcilla (MAN); a la derecha, foto del catálogo de la exposición de 1971.

Es una jarra de arcilla con cuerpo globular y está hecha en un torno; presenta un pitorro que es un largo pico con una cabeza de caballo en su inicio. La decoración es de carácter geométrico y en color rojo: hay rombos, triángulos, líneas, círculos, todo ello sobre un fondo amarillento. Se halló en un ajuar asociado a un difunto.

Transcribo a continuación lo que sobre esta pieza decía el catálogo de la exposición de 1971 de antigüedades persas: *“Jarro picudo (largo: 0,23m; alto 0,29m). Barro, amarillento perfectamente torneado. Globular, boca de cuello alto y vuelto, vertedero moldeado en base, figurando un caballo abstracto con la cabeza vuelta. Pintura carmín de tono encendido. Tema principal ave fénix abstracta, enriquecida por zonas de reticulado, de cuadros enrejillado y tablero de damas y círculos concéntricos con punteados. Dos grandes tableros de damas y un tema pectiniforme (de forma de peine o dentado como él) de esquema zoomorfo, completan con los temas de boca esta pieza tan suntuosa. TEPÉ SIALK - NECRÓPOLIS B siglo XI”*. Como se aprecia, la datación del catálogo de 1971 difiere de la catalogación actual.

Orante de arte Sumerio (fig. 6).

Fecha: Entre el 2550 y 2520 a.C., período Protodinástico Sumerio Primitivo III.

Dimensiones: Altura 21 cm; ancho 7,50 cm.

Procedencia: Iraq (Asia).

Es una escultura esculpida en material pétreo, que representa a un personaje sumerio que está de pie con las manos cruzadas con un largo faldón y orando. Es la típica escultura sumeria con su estilo representativo de figura esquemática y geométrica; los ojos están vacíos, pero deberían tener incrustaciones de material de distinto color. Este tipo de figuras

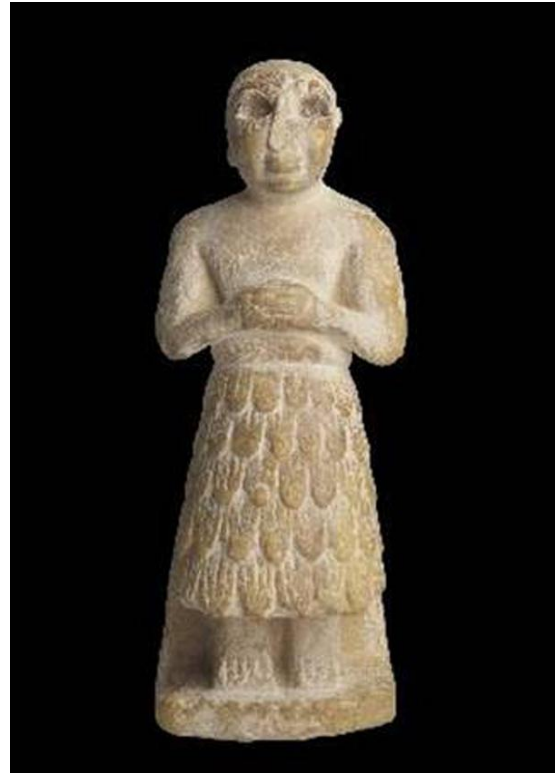


Fig. 6. Figura Orante de arte Sumerio.

solo las poseían las clases más pudientes. La pieza no figura en el catálogo de 1971 de antigüedades persas.

Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid. Almacén visitable

Algunas veces ocurren cosas increíbles: por una conversación con una persona que tiene bastante conocimiento de arte mesopotámico, he recibido la información que en el almacén visitable del Museo de San Isidro hay unas cuantas piezas de arte de Mesopotamia. Al saberlo, me desplazé hasta el museo y, efectivamente, sus empleados me indicaron que tales piezas existían; además, uno de ellos no tuvo inconveniente en acompañarme al almacén y dejarme fotografiar las piezas mesopotámicas. Vaya mi agradecimiento al personal del museo.

Las piezas en el almacén visitable del museo tienen una única cartela general que indica textualmente: *“Cerámicas del antiguo Irán. III Milenio a.C. - siglo VIII a.C. Colección Lorant”*, y no hay más datos. Como se ve, se ha generalizado en la catalogación y por lo tanto, el visitante no conoce la datación exacta de cada pieza. En la web de la entidad no se ac-

cede a ninguna información de dichas piezas, y el público tampoco sabe que el Museo de San Isidro posee arte mesopotámico salvo el personal del mismo. No se indica de qué manera o forma el museo ha adquirido las piezas, si ha sido por donación o por compra.

Al estar todas las piezas en el catálogo de 1971, Santa-Olalla, encargado de la exposición, tenía conocimiento de ellas, pero en ningún lugar del catálogo indica la persona a quien pertenecían, y en el apartado “exponen” del catálogo solo hay dos nombres propios, el del Sr. Santa-Olalla, que es correcto, y un tal Bernardo Sáez Martín, que de ninguna manera es el tal Sr. Lorant o, al menos, eso creo. Sí hay en la web del Museo de San Isidro colgada una conferencia de Luis Alberto Ruíz Cabrero del 3 de marzo de 2019 sobre la pieza del mes, referida a las que en el catálogo de 1971 llevan los números 75, 76, 77 y 78, que él identifica como dos mujeres y dos ritones respectivamente (ritón: vaso, a menudo en forma de cuerno o de cabeza de animal, usado en la antigüedad para beber). De estas piezas sí hace Cabrero una catalogación más actual.

Esto es todo lo que he podido saber sobre estas 14 piezas. De las que tienen foto en el catálogo de 1971, pongo a la izquierda la foto realizada por el autor, y a la derecha la foto del catálogo. Si en el catálogo no hay foto, solo está la del autor. El texto es el de 1971, que no es una catalogación actualizada. Incluyo el texto del Sr. Ruiz Cabrero en las descritas en su artículo.

Copa (fig. 7).



Fig. 7: Copa.

Es la pieza n.º 12 del catálogo de 1971, que dice lo siguiente: “Dimensiones: 0,135 x 0,155 m. Procedencia Nihawand. Barro blanquecino. Pie alto. Friso de cabras pintadas en negro manganeso con colas de tres trenzas ondulantes, cuernos ondulados y retorcidos convencionalmente. Franja con metopas de tablero de damas y figuras esquemáticas en forma de diábolo. El pie, con tema estrellado. El estilo es de Tepe Sialk. Sialk III – 1700 a.C.”.

Jarro (fig. 8).



Fig. 8: Jarro.

Es la pieza n.º 18 del catálogo de 1971, donde se describe así: “Altura: 0,14 m, diámetro: 0,04 m. Procedencia: Tepé Hissar. Barro gris con decoración pulida de reticulado en la zona media superior. Boca abocinada y asa única. Forma globular. Tepé Hissar III - 2500 a.C.”.

Taza (fig. 9)



Fig. 9: Taza.

Es la pieza n.º 69 del catálogo de 1971, dice lo siguiente: “Altura: 0,09 m; anchura: 0,10 m. Barro gris algo tosco. Forma estrangulada, con asa lisa muy gruesa. Pintado todo en blanco y, sobre él, con pintura roja, entre dos franjas geométricas, en el borde y en el diámetro máximo, teoría de cabras, a derecha, desvitalizadas, con acentuado geometrismo, en que la exagera-

ción de patas y cornamenta aumentan el ritmo reiterativo abstrayente de la decoración. Luristán hacia 1000 a.C.”.

Ritón (fig. 10).



Fig. 10: Ritón.

Es la pieza n.º 70 del catálogo de 1971, que la describe así: “0,20 x 0,145 x 0,18 m. Barro rojo hecho a torno con prótomo (representación plástica de la parte anterior del cuerpo de un animal, o excepcionalmente de una persona) de cabra montesa desvitalizada. Amlach - siglo IX”. Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de San Isidro.

Jarro geminado (fig. 11).



Fig. 11. Jarro geminado.

Es la pieza n.º 72 del catálogo de 1971, donde se explica así: “0,12 x 0,06 m. Barro rojizo alisado. De fondos planos bulbosos, cuellos cilíndricos, altas asas lisas del borde a la panza. Dos líneas de puntos anchos y planos en la base de los cuellos, intercomunicados por las panzas soldadas a la barbotina (según la RAE, debería decir *barbotina*: Pasta de arcilla o caolín licuado utilizada para pegar o para decorar piezas

de cerámica, con pincel o molde). KALAR-DASHT siglo VIII”. Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de San Isidro.

Ritón (fig. 12)



Fig. 12. Ritón.

Es la pieza n.º 73 del catálogo de 1971, en el que se describe así: “0,155 x 0,08 m. Barro gris muy lustroso. Acharolado. Tipo metálico, hecho a torno con boca central oval, con prótomo de carnero. De estilo bastante naturalista y es-cueto. TEPÉ HISSAR, siglo IX”. Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de los Orígenes.

Vaso picudo (fig. 13)



Fig. 13: Vaso picudo.

Es la pieza n.º 74 del catálogo de 1971, que dice de ella lo siguiente: “0,135 x 0,11 m. Barro gris a la barbotina, brillante, esférico aplana-do con boca de gollete estrecho y borde vuelto plano, asa semicircular, con un tetón y pitorro, cilíndrico, muy largo y fuertemente inclinado hacia arriba, pintura de franjas rojas de dos tonos paralelas en la zona de mayor diámetro. AM-LACH siglo VIII”. Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de San Isidro.

Figurilla (fig. 14)



Fig. 14: Figurilla (izquierda, foto del autor; centro y derecha, foto del catálogo de 1971).

Es la pieza n.º 75 del catálogo de 1971, que la describe así: “0,275 x 0,13 x 0,08 m. Barro siena, muy claro, fuertemente acharolado, imitando calidades metálicas, con líneas de puntos roma para cuello y piezas de indumentaria. Representación abstracta y desvitalizada de una figura adiposa, en pie, en que las formas y volúmenes se acomodan tectónicamente al funcionalismo de la botella con apariencia hinchada de cintura para abajo; nalgas salientes en forma de esferas, ablación de brazos y pechos, que facilitan la prensilidad del porrón, lo que potencia la expresividad artística del todo, que se acentúan aún más con la solución cubista de la cabeza reabsorbida y el rostro, en máscara sintética, que encuadran orejas de que pendieron zarcillos metálicos. Se trata de la figura más genial y de mayor pureza estilística entre las conocidas en la bibliografía y museos, verdadero paradigma de la gran madre y de las diosas de la fertilidad característica del estilo de Amlash. MARLIK TEPÉ, en el valle de Rudbar, siglos X - VIII a.C.”.

En su conferencia sobre la misma pieza, Ruiz Cabrero dice algo muy parecido: “Figura femenina, con medidas 0,275 x 0,13 x 0,08 m, fabricada en barro de tono siena claro, profundamente acharolado, dando un aspecto de tipo metálico, en la que se intenta hacer una representación mediante líneas de punto de piezas de adorno para el cuello así como de la indumentaria. Carece de extremidades superiores, y la figura nuevamente es grasa, con mayor volumen en la parte inferior, senos prominentes, que en este caso no solo señalan su relación con la fecundidad y la fertilidad, sino que facilitan la funcionalidad de la figura, un contenedor para lí-

quidos, sirviendo de asidero a la hora de beber. Respecto al rostro es bastante sintético, y en las orejas llevarían unos aretes metálicos perdidos”.

Figurilla (fig. 15)



Fig. 15: Figurilla.

Es la pieza n.º 76 del catálogo de 1971, donde se explica así: “0,14 x 0,055 m. Barro rojizo granuloso algo poroso. Representación femenina de la diosa de la fertilidad, con pies apenas marcados, excesivamente voluminosa y grasienta hasta la cintura, de caderas muy marcadas, brazos plegados que sostienen unos pechos de poco volumen y cuello exageradamente ancho, cual si correspondieran a una botella, que sustenta una cabeza en forma de mitra, mejor de dedal, con un rostro minúsculo de inexpresiva careta y orejas inorgánicas muy acusadas y rotas. Rudbar, Siglo VIII”. Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de San Isidro; además, creo que Ruiz Cabrero en su coloquio habla de esta pieza mezclándola con la anterior.

Ritón (fig. 16).

Es la pieza n.º 77 del catálogo de 1971, que la describe así: “0,255 x 0,12 x 0,205 m. Barro rojizo, torneado en dos piezas, unidas a la barbina, bruñido a la almagra (óxido rojo de hierro). Representa un cebú con giba desplazada a la parte superior, en la que e incorpora. La cabeza, con orejetas perforadas para pendientes



Fig. 16: Ritón.

metálicos sobrepuestos, cornamenta disminuida en volumen y el gran pico de porrón, acentuando con todo ello la expresividad artística, abstrayente, de estas. Decoración impresa de puntos alargados dispuestos en cuadrículas. Marlik Tepé, siglo VIII a.C.”.

En su conferencia sobre la misma pieza Ruiz Cabrero dice lo siguiente: “Ritón, de medidas 0,255 x 0,12 x 0,205 m, y que representa a un cebú con la giba desplazada a la parte anterior. Fabricado en barro de color rojizo, torneado en dos piezas, unidas a la barbatina, y bruñido a la almagra. Se puede observar al igual que en la pieza anterior, que las orejas del bóvido están perforadas para llevar unos aretes metálicos. El cuerpo está decorado por una impresión de puntos alargados dispuestos en cuadrículas. El lugar de hallazgo de la pieza es igualmente Marlik Tepé”. Cabrero, aquí, copia prácticamente lo indicado en el catálogo de 1971.

Ritón (fig. 17).



Fig. 17: Ritón.

Es la pieza n.º 78 del catálogo de 1971, que dice de ella lo siguiente: “0,255 x 0,12 x 0,205 m. Barro negruzco barbotinado y con pulimento medio. Representa un cebú torneado en

dos piezas de cuerpo cilíndrico, poco expresivo, que potencia la giba y cabeza fundida en un todo con cornamenta y vertedero, bien proporcionadas dentro del ímpetu general de la pieza. Hassanlu siglo VIII”. Como se aprecia, esta datación de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de San Isidro.

También habla de esta pieza Ruiz Cabrero en su conferencia: “Otro ritón, también con forma de cebú, de medidas 0,255 x 0,12 x 0,205 m, este adscrito al yacimiento de Hasulu, de similar fábrica que el anterior, excepto porque el material es un barro más negruzco y con un pulimento regular. La giba en este caso es más potente que en el ejemplar anterior”.

Vaso picudo (fig. 18)



Fig. 18: Vaso picudo.

Es la pieza n.º 79 del catálogo de 1971, que la describe así: “0,28 x 0,185 m. ¿Barro gris?, de gran delgadez y finura, de buena cochura. Se trata de cuatro vasitos esféricos con borde vuelto y pata apéndice, soldadas e intercomunicadas interiormente, con el gran pícano característico del ciclo a que pertenece y mango de barro macizo soldado. Hassanlu siglo VIII”. Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de los Orígenes. La foto del catálogo de 1971, al ser cenital, muestra la pieza en su plenitud.

Jarro picudo (fig. 19)

Es la pieza n.º 80 del catálogo de 1971, que lo explica así: “Alto: 0,18 m; ancho: 0,10 m. Barro rojo, muy compacto y de buena cochura. Forma esférica sobre tres patas cortas, cuello largo, en el eje de la pieza con asa circular, decorada por muescas, en el barro tierno, y gran pitorro curvo hasta la altura del cuello; uno y otro decorados por círculos con puntos estampados en el barro



Fig. 19: Jarro picudo.

blando. Copia de una forma metálica. Marzambad estilo Amlach siglo X". Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de San Isidro.

Figurilla (fig. 20)

Es la pieza n.º 81 del catálogo de 1971; su descripción es: "0,095 x 0,04 m. Barro de cerámica roja, modelado un cebú de acusado naturalismo en el arte de Amlach, con cabeza muy expresiva de grandes planos. Giba armoniosamente vuelta, dando un buen equilibrio con



Fig. 20: Figurilla.

grupa y cabeza en un estilo elusivo. Amlach siglo IX". Como se aprecia, la datación del tiempo de la pieza no coincide con lo indicado en la cartela del Museo de San Isidro.

Con todo lo relacionado, hay 88 piezas expuestas en el MAN (incluida la que tiene en depósito del Prado), 14 en el museo de San Isidro y 2 en la RAH: todas hacen un total de 104 piezas. Aunque pudiera haber entre las distintas colecciones particulares una cantidad al menos igual, me parecen muy pocas piezas de arte mesopotámico en Madrid.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- ARANDA PASTOR, Gaspar: "Isidro de las Cagigas López y las antigüedades iraníes de la Colección Martínez Santa-Olalla del Museo Arqueológico Nacional", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 34 (2016).
- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel, profesor UCM Mayores: Apuntes del curso monográfico "Arte de Mesopotamia y Oriente próximo".
- RUIZ CABRERO, Luis Alberto: *Pieza del mes. Madre no hay más que una*. Conferencia del 3 de marzo de 2019 en el Museo de San Isidro los Orígenes de Madrid.
- VV. AA.: *Catálogo de la exposición de antigüedades persas (22 de noviembre - 7 de diciembre de 1971)*. Museo Arqueológico Municipal de Madrid (Palacete de la Fuente del Berro), 1971. En conmemoración del XXV centenario del Imperio Persa.
- Real Academia de la Historia: Antonio López de Córdoba (<https://dbe.rah.es/biografias/24488/antonio-lopez-de-cordoba>). Relieve asirio con desfile de guerreros (<https://www.rah.es/relieve-asirio-con-desfile-de-guerreros/>). Relieve asirio con un palafrenero y su caballo (<https://www.rah.es/relieve-asirio-con-desfile-de-guerreros/>)
- Museo Arqueológico Nacional, <http://www.man.es/man/>
- Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid, <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Cultura-ocio-y-deporte/Museo-de-San-Isidro-Los-origenes-de-Madrid>
- Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es>

Romance madrileño (16)

Autor: Miguel González

Hola, os envió mi saludo,
queridísimos gateros,
a nuestro Madrid querido
le dedico mi requiebro,
y, como la canción dice,
un “piropo retrechero”,
para con fe declararle
el mi cariño sincero.
En el anterior romance
de don Carlos el tercero,
empezábamos a hablar
que será el nuevo argumento
para este nuestro romance,
el "romance madrileño",
que a todos os lo dedico
con afable sentimiento.
Este rey viene de Nápoles,

donde ha ejercido el gobierno,
dejó en los napolitanos
un gratisimo recuerdo;
es del rey Fernando hermano
y le sucede en el cetro.
Del Despotismo Ilustrado
su razón política ha hecho,
y lo aplica con firmeza,
autoritario y sereno,
“todo para el pueblo, pero
sin (el mencionado) pueblo”.
Anterior como dijimos,
fue a él el rey Fernando sexto,
de don Felipe de Anjou
heredero por defecto,
ya que era su hijo Luis
su auténtico primogénito,



“Vista del nuevo Real Convento de la Visitación de Madrid, vulgo Las Salesas” (Hermenegildo Víctor Ugarte y Gascón, 1758. Museo de Historia, Inv. 2004).

llegó por abdicación
a la dirección del reino,
pero murió de viruela
muy cruelmente enfermo,
muy joven él todavía,
de este modo tan violento.
Por lo tanto a don Felipe
sucede Fernando sexto,
del rey francés sucesor,
se convierte en su heredero.
El de este rey Borbón
un reinado fue modélico,
pues consiguió hacer de España
país avanzado y moderno,
apoyado por políticos
de comprobado talento;
De la Ensenada el Marqués
asumió grandes proyectos,
hizo profundas reformas
en la Hacienda y el Ejército,
que resultaron valiosas
y fueron todo un acierto,
una poderosa España
quería en aquel concierto
del resto de las naciones
y que tuviera su efecto.
Hizo guerra en Italia
para seguir el deseo
de la consorte anterior
doña Isabel de Farnesio,
para colocar sus hijos
en los italianos cetros.
Se había casado de príncipe,
se casó el monarca nuevo
con princesa portuguesa
de muy altísimos vuelos,
cuyo nombre es doña Bárbara

de Braganza en su tiempo,
que una era acertadísima
prestadora de consejo,
con inteligencia clara
y fino discernimiento.
De ella siendo iniciativa,
ambos reyes construyeron
una ejemplar construcción,
el siglo del setecientos,
al año cincuenta y siete,
fue un hermoso monasterio,
el de Las Salesas Reales,
y es su tesoro de cierto
sus valiosas obras de arte,
y es de entre nuestros templos
de los mejor destacados
de los que son madrileños,
y allí hacen los soberanos
su entierro, descanso eterno.
He de pedir mis disculpas,
mis disculpas os ofrezco,
por el guión no haber seguido
como expresaba primero,
que era hablar de don Carlos,
de don Carlos el tercero,
aunque algún pequeño apunte
de su persona hemos hecho;
en el próximo romance
sobre él disertaremos.
Hasta entonces mis queridos,
amantísimos gateros.



Para más información acerca del autor:



“Camino Madrid”, de Albertina Oria de Rueda

Reseña y entrevista: José Manuel López Marañón

Albertina Oria de Rueda, nacida en Haro (La Rioja) pero residente en Madrid desde su infancia, ha sido: farmacéutica, abogada, técnico de la administración y diputada. Ahora es articulista y escribe cuentos. Una vocación sobrevuela por sus múltiples profesiones: la de paseante. *Flâneur* urbana al modo de Charles Baudelaire (pionero, a mediados del siglo XIX, a la hora de poetizar aspectos hasta entonces inéditos de la ciudad y el submundo parisinos), para mejor entender **Camino Madrid** («una guía posmoderna que desvela una ciudad fascinante y llena de vericuetos: Madrid») Albertina Oria de Rueda nos cuenta cómo con solo cuatro años y dos trenzas, aburrida de la lentitud de aquel sastre del barrio de Salamanca que tomaba medidas a su padre, harta, salió a la calle a descubrir la ciudad.

Alejada del concepto canónico de guía turística (sin renunciar por ello a referir con no poco detalle calles, edificios y monumentos emblemáticos en la mente de todos, así como la historia e intrahistoria de la Villa y Corte) **Camino Madrid** junta elegante y originalmente cartografía ciudadana con experiencias de vida. Aprovechar rutas callejeras partiendo de lo más o menos planificado para permitir que tanto la memoria voluntaria como la involuntaria realicen su eficaz labor (como puso en práctica Marcel Proust). Esta sería la principal seña de identidad de una «guía» que lleva en ella bastante de autobiografía no declarada.

Camino Madrid
Albertina Oria de Rueda
Huerga y Fierro Editores (2023)

ALBERTINA ORIA DE RUEDA

CAMINO MADRID



HUERGA  FIERRO editores/ VIAJES

Integran por tanto **Camino Madrid** capítulos dedicados a lo más conocido –el museo del Prado, Puerta del Sol, parque del Retiro o la Cibeles por citar cuatro ejemplos paradigmáticos– y a otros lugares, inéditos en otros libros para turistas (nos referimos tanto al paisaje –barrios trabajadores como Vallecas o Entrevías, garitos de todo pelaje, recónditas y breves callejuelas como la de la La Palma– como al más oscuro paisanaje: prostitutas, mendigos, esos sin techo más numerosos cada día: «En Madrid, a un tiro de piedra de las emblemáticas Cuatro Torres, que guían la ciudad hacia la modernidad y la vanguardia, viven personas como en la Edad Media»).

Fusionar el variopinto Madrid, decíamos, con vivencias y acontecimientos personales (y familiares) ofrece como resultado un texto que resulta casi inédito en el panorama de nuestras letras. Huerga & Fierro lo incluye en su sección «Viajes». No encontramos inapropiada la etiqueta.

Pero un viaje este donde las calles de la ciudad resultan no un espejo para recrear lo novelesco; esta vez reflejan lo íntimamente vivido en ellas por Albertina Oria de una forma tan realista como cuando nos da noticia de estilos arquitectónicos, ornamentos y materiales utilizados en la construcción del Palacio de

Longoria, del Convento de las Salesas o del hospital San Francisco de Asís. Ciudad y vida. Vida y ciudad.

En el barrio de Lista, el más pequeño del distrito de Salamanca y barrio de Albertina («más que gentrificado momificado dada la alta edad de sus residentes»), está el colegio Jesús María, edificio de principios del siglo XX obra de Javier de Duque donde la autora aprendió «a tener la mente abierta al conocimiento». Cerca queda la iglesia de los jesuitas a cuyo patio fue a caer el coche de Carrero Blanco, atentado que espantó a la joven estudiante.

Tras repasar los libros en préstamo que leyó (Antonio Machado, Ana María Matute, Camilo José Cela, Federico García Lorca, Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio, primeros maestros suyos en las letras) Albertina rememora su época de estudiante universitaria en la enorme sala de lectura de la Biblioteca Nacional. Tras salir de allí asiste a una exposición que conmemoraba los cien años del nacimiento de Miguel Delibes.

Después de imaginar a Valle Inclán entrando al café Gijón, Albertina lo encuentra como siempre: igual mobiliario y tipo de camareros. El recuerdo de las tertulias de antaño se actualiza con las que organiza, con mucho mimo, el novelista y doctor en Literatura Comparada Justo Sotelo.



Las Cuatro Torres desde la Estación de Chamartín
(Foto de José Manuel López Marañón).

En el Museo Arqueológico Nacional Albertina quiere y aprecia a la Dama de Elche, tan deseada por los ilicitanos, pero que en su emplazamiento actual es disfrutada por muchísima más gente (a veces la cultura va más allá de la posesión). Tras esa visita pasea por la milla de oro de Madrid –la calle Serrano– donde queda su tienda favorita: Malababa, cuyos bolsos y zapatos de diseño propio son bandera de la modernidad.

El tramo Sol-Puerta de Alcalá es de los más hermosos de Madrid. Recomienda Albertina pararse en la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando y disfrutar de sus exposiciones temporales y permanentes. Elogios también para la diosa Cibeles y el dios Neptuno, y para al Círculo de Bellas Artes, centro cultural privado de los más importantes de Europa donde sus socios disfrutaban de la pintura, la literatura y el teatro. A pesar de las reformas de Moneo a ella el Banco de España le resulta un edificio amazacotado cuyo sólido aspecto, eso sí, «es ideal para guardar a buen recaudo el oro de España».

Al pasar por las escuelas Aguirre para niños pobres (hoy dependencias del Ayuntamiento) rememora Albertina el tiempo allí invertido elaborando un padrón municipal. Al dar con la librería Balquis y su arabista propietaria, gran conocedora de la literatura islámica y patrocinadora de la tertulia «Con el alma diversa», descubrimos la afición de Albertina por la literatura persa, de la que es gran conocedora —y de cuya devoción informa a lo largo de *Camino Madrid*—. Una imprevista exposición de artistas libias la hace exclamar: «En Madrid hay escondites intensos que te calientan por dentro», como el de estas mujeres activistas que saben hacer la revolución sin armas.

El Retiro es para Albertina un auténtico paraíso: «Es posible que quiera envejecer saltando por el palacio de Cristal, hacer yoga en el césped, pasear embrujada con amigas y bañarme a la luz de la luna en el estanque». Una barca de ese estanque ilumina el recuerdo del hermano, de permiso en la mili, que provocó una divertida salpicadura entre ambos; de los pavos reales de la Rosaleda proceden no pocas plumas que ella usa en sus tocados; de las avenidas más retiradas queda la evocación de esos achuchones con quien hoy es su marido; las actuaciones y cenas del Florida y no pocos



La plaza de la Cibeles con el Palacio de Telecomunicaciones al fondo, Sede del Ayuntamiento de Madrid desde 2007 (Foto de José Manuel López Marañón).



El estanque del parque del Retiro (Foto de José Manuel López Marañón).

picnics en la hierba con las amigas (en alguno hasta le robaron el bolso) cierra este paseo.

Las Facultades de Derecho y Farmacia en la Complutense traen reminiscencias de juventud. De esa ciudad del conocimiento han salido eminentes juristas, médicos, científicos, periodistas y directores de cine. En la guerra civil fue frente bélico durante el asedio a la Villa.

Por la calle de Santa Lucía, Albertina persiguió a un tipo alto con abrigo cruzado, bufanda y sombrero gris que parecía un detective. El desenlace de este arrebatado interés es un



La Gran Vía vista desde el hotel Emperador
(Foto de José Manuel López Marañón).

claro ejemplo de cómo, también, lo narrativo asoma el pico en *Camino Madrid*. Poco después, por esas calles de Malasaña —donde se fraguó la Movida— y aunque el Penta siga en pie, ella comprueba como hoy dan vida a una zona muy turistificada donde se sirven platos veganos y cerveza sin gluten.

El templo de Debod, regalo de Egipto a Franco por la ayuda española para salvar el templo de Abu Simbel, es el mejor lugar de Madrid para ver atardecer.

Los alrededores de Desengaño dejan esta perla: «Ese ambiente de gualdrapas, hetairas, extranjeras, proxenetas desvincijados, clientes de vista torcida. Ahí es donde observo conversaciones mínimas, como de secretos inconfesables, a la vista de todos, que concluyen con paso acelerado, destino a un lugar a cubierto».

A Albertina los domingos le apetece husmear en puestos permanentes de ropa y todo tipo

de artículos, sentirse arropada por miles de personas que se acercan al Rastro, nombre que proviene del sanguinolento reguero dejado por las reses trasladadas desde el matadero hasta las curtidurías que se hallaban en esa vía.

La Gran Vía de Madrid, avenida de un kilómetro trescientos sesenta metros, es para la autora «un proyecto estrella del siglo XIX, repleta de elegantes y bellos edificios. Ha llevado una vida convulsa como centro neurálgico de fiestas, estrenos apoteósicos, boîtes, cines, teatros musicales. Siempre emperifollada de luces de neón, anuncios y carteleras de vértigo, iluminarias que estallan en mil colores».

Frente al farallón neoclásico de la Real Academia Española se pregunta cómo puede ser que, desde su fundación en el siglo XVIII, la RAE no haya tenido nunca una directora (son ya treinta y un directores...). Algo parecido le sucede cuando visita el Ateneo Científico, Literario y Artístico al que solo una única mujer —Carmen Llorca— ha presidido, o cuando Albertina pasea por el Panteón de los Hombres Ilustres que alberga las tumbas de trece hombres políticos y militares (de Prim a Canalejas pasando por Cánovas del Castillo). «En el XIX usaban a las mujeres como figuras decorativas en los mausoleos de los hombres ilustres», sentencia desencantada.

Gran número de librerías (la Alberti; Lumbre; Berkana o Méndez), otro no menor de bares y cafés (el Comercial; el Central; la churrería Santa Teresa; el bar Muñoz o la Fontana de Oro), terrazas (la del hotel Only You o la del Riu de plaza España) y restaurantes (el del Ritz; el alemán Horcher; la Trainera de Alcalá; Casa Paco, Casa Ciriaco y Casa Hortensia; o El Imparcial, donde tuvo su sede el periódico), acompañados por una nómina de libros de todo pelaje —cerrando sus veintitrés capítulos— hacen de esta guía algo tan *sui generis* como divertido. Los retratos de paseante y ciudad han quedado completados, sin prisa pero sin pausa, por Albertina Oria de Rueda, autora de *Camino Madrid*.

Antes de cerrar esta reseña no debemos dejar fuera un suceso que tiene mucho de joco-



El ilustre Cuerpo de Bomberos de la Comunidad de Madrid.

so y surrealista: los bomberos de Madrid interrumpiendo el «paseo aéreo» de Albertina en el tejado de una casa de siete pisos desde donde divisaba la Casa de Campo, el parque Berlín, el Retiro, la Rosaleda de San Francisco y la Quinta de los Molinos. El rescate ocasionó a la intrépida paseante una factura de muchos euros por «un servicio no solicitado»...

«Madrid hay que vivirla de los pies a la cabeza, con ligereza, si no te quieres perder los lugares apasionantes en los que la piel se eriza y la ilusión se enrosca a la tripa como el letargo de un viernes sin planes».

Entrevista con Albertina Oria de Rueda

En los veintitrés capítulos y apenas doscientas páginas de *Camino Madrid* se las ha arreglado para dejar a los lectores una completa y actual semblanza de su ciudad. A ella incorpora no pocas experiencias vitales (y familiares) y un variado repertorio de recuerdos de todas las épocas de su aún joven vida.

Díganos, ¿cómo surge la idea de integrar en una guía turística, más o menos «canónica», elementos autobiográficos?

Soy una paseadora de las calles de Madrid, desde bien pequeña, por eso me reconozco en la relación con la gente y los espacios. Como escribo relatos de los acontecimientos cotidianos y fantásticos surgió la idea de este texto donde confluye la ciudad y la protagonista. Escrito de forma fragmentaria y autoficcional, relata el Madrid contemporáneo y, tantas veces desconocido, con multitud de encuentros fortuitos.

¿Lleva más trabajo referir calles, edificios y monumentos, o quizá haya resultado más esforzado recurrir a la memoria a la hora de trasladar al papel hechos significativos que le han ido aconteciendo en Madrid?

Las calles de Madrid tienen magia, todo lo legado por nuestros antepasados madrileños está en ellas, como los magníficos edificios de estilos arquitectónicos diferentes y las novelas y textos de grandes escritores que plasmaron Madrid como un personaje más. En esa interacción surgen los encuentros con las personas que mantienen viva la ciudad. Nada es trabajo para la protagonista mientras recobra el Madrid de su vida.

Otra particularidad de *Camino Madrid* es poner el acento –además de sobre lo más conocido e irrenunciable– en pasajes menos frecuentados, muchas veces soslayados por las guías. Tampoco desvía usted los ojos de un tipo de personas no por marginales menos abundantes en cualquier urbe. En esto sigue la estela de Baudelaire, aquel *flâneur* de amplia mirada que llevó a su poesía, sin rubor y con osadía, el submundo parisino.

La idea de alejarse del centro e incluir barrios obreros de Madrid así como de no atender a meretrices y mendigos sin techo, ¿formaba parte del plan de redacción de este libro, o, por el contrario, se decidió sobre la marcha a incorporar tales realidades por encontrárselas de frente?

Nada está programado en *Camino Madrid*, es un devenir en la búsqueda de lo diferente, como paseo literario, y en ese fluir aparece el sintecho con el que habla la protagonista, o la prostituta que pide un euro para un vino, ellos son invisibles para la sociedad líquida pero no para quien pasea con ganas de destacar todo lo que aparece ante la mirada del «yo» hacia el otro.

A veces, y en menor ocasión que al aportar vivencias en las calles, surgen en *Camino Madrid* unos deliciosos apuntes novelescos, como sería el relacionado con ese tipo alto de abrigo cruzado que llama su atención hasta el punto de seguirlo...

Enterados de cómo también es usted autora de relatos... ¿Hasta qué punto vienen incluidos Madrid y su paisanaje en esa faceta de narradora de ficción?

El texto incorpora al «otro» a través de los encuentros fortuitos en la ciudad donde suceden hechos a modo de relatos de autoficción.

Su libro admite tanto una lectura pausada como esa otra lectura acelerada, ansiosa por saber más, ininterrumpida hasta el final de los textos memorables. Es mérito de Albertina Oria haber pergeñado un texto que agrada tanto a madrileñistas «profesionales» como a quienes no conocen Madrid –y que con *Camino Madrid* tienen oportunidad de planificar con éxito su primera visita–.

Para conseguir este interés lector nos preguntamos qué habrá sido más fundamental: ¿la eficaz selección de los lugares visitados; centrarse en lo importante y desdeñar lo superfluo; introducir en el texto experiencias vitales, o haber recurrido a intensos recuerdos?



La autora de *Camino Madrid* –Albertina Oria de Rueda– escoltada por Charo Fierro (editora de Huerga & Fierro), José Manuel Lopez Marañón (autor de este trabajo) y Mercedes García Granizo (directora de la Biblioteca Municipal de Alovera), durante la presentación del libro en la Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara el 1 de abril de 2023.

Como autora apasionada por Madrid, como ciudad y como personaje, de no pocas novelas, obras teatrales y ensayos reconozco facilidad para escoger lugares diferentes, rincones especiales, teatros, calles, restaurantes, museos donde siempre aparece la memoria real o imaginada.

Pensando en quienes no conozcan Madrid, elija para ellos, según su parecer, dos o tres referencias insustituibles.

La referencia insustituible es el museo del Prado y sus alrededores, donde se ubica la casa donde vivió y escribió Pio Baroja, el conjunto de los Jerónimos y el palacio de la Real Academia Española. Deambular, al anochecer, por las calles circulares que conducen al parque del Retiro. Pasear el barrio de Maravillas, después de leer la novela homónima de Rosa Chacel, es una aproximación a la belleza. En *Camino Madrid* hay variedad de relatos que enamoraran al lector.

Nos llama la atención la extensa nómina de libros a la que recurre para cerrar cada capítulo de *Camino Madrid*. En ocasiones –las más– los libros seleccionados tienen que ver con la ruta elegida. Así, al hablarnos de su colegio relee *Platero y yo*; al acabar su paseo por la Ciudad Universitaria el texto elegido es *Largo noviembre en Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga; tras salir del palacio de Linares (atosigada por una fantasma y corriendo como alma que lleva el diablo), para relajarse, recurre a *Paradiso* de Lezama Lima.

Háblenos de esta selección libresca hecha, creemos que *ad hoc*, para *Camino Madrid*.

Los libros forman parte de los acontecimientos culturales en Madrid, de forma intensa. Acampar por las esquinas, librerías, talleres, tertulias, cafeterías junto a amigos y escritores. Pasear Madrid de la mano de un libro es un hábito fantástico, de ahí las referencias literarias.

Este libro tampoco se queda precisamente corto a la hora de censar bares, tabernas y

restaurantes (así como de recomendar especialidades de cada casa).

¿Puede recomendar alguno de estos templos gastronómicos incidiendo tanto en lo más exquisito y sofisticado como dirigiendo su fino paladar hacia lo más sabrosamente popular?

No quiero desvelar misterios culinarios y de restauración, pero qué sería de los madrileños y los visitantes sin un chocolate con porras en la Latina, unos entresijos en Embajadores y una hamburguesa en el cielo de Madrid, de Dani García. Y el cocido o los callos en restaurantes castizos y modernos, en casi todos es un placer.

¿Cómo percibe Albertina Oria de Rueda la evolución del Madrid que conoció en su juventud con este otro de la madurez, sobre todo desde un punto de vista cultural?

He vivido el Madrid cultural desde la infancia y, a día de hoy, aprecio más oferta y espacios culturales. Es increíble que cuando vas al teatro siempre está lleno, la ópera en el Teatro Real, la danza en los Teatros del Canal, los tablaos flamencos, las performances poéticas. En la Feria del libro del Retiro, auténtica fiesta de la palabra, el parque real lo inundan casetas y miles de personas con una gran variedad literaria. Cientos de iniciativas culturales por parte de grupos como el teatro del barrio, el espacio primavera, los teatros alternativos, el espacio Tabacalera, la Neomudéjar. Si me pongo a enumerar terminaría agotando al lector.

Para terminar: ¿puede adelantar a LA GATERA DE LA VILLA qué le ocupa actualmente en el plano literario?

Estoy escribiendo un ensayo sobre la obra de la escritora Pilar Adón, con especial mención a su última obra.

Y de ficción, una novela de misterio y humor. La protagonista es *queer* y madrileña, quizás por eso huya de sí misma.

El Madrid de anteaayer... Atocha, a distinto nivel

Texto: Mario Sánchez Cachero

Abrimos de nuevo esta ventana al pasado cercano de nuestra ciudad, al Madrid de anteaayer, asomándonos a la glorieta del Emperador Carlos V, vulgo de Atocha, invadida por las lenguas de asfalto del paso elevado que dominaron su espacio durante 17 años.

En la imagen, procedente de una tarjeta postal perteneciente a la colección personal de quien esto escribe, vemos que varias de las calzadas del paso elevado ya están ocupadas por los coches, mientras que otra parece estar aún en obras. La estructura, anunciada en el cartel como “enlace a distinto nivel”, fue conocido como *Scalextric*, igual que el popular juego de coches que los padres regalaban a sus hijos para jugar ellos mismos... Bueno, sigamos con la postal, que ya empezamos a irnos por las ramas...

¿Qué destacamos en esta imagen? Quitando la voluminosa estructura de asfalto y hormigón que ocupa el espacio, desaparecida en 1985, poco del entorno ha cambiado. Los modernos edificios que asoman detrás de la masa arbórea del parque del Retiro y del Jardín Botánico ya anuncian el Madrid moderno, mientras que los que rodean la glorieta aún se mantienen en pie, sin haber modificado sustancialmente su aspecto exterior. Al lado derecho, tímidamente, se asoman dos torreones del espléndido Palacio de Fomento, hoy sede del Ministerio de Agricultura. Sí vemos algo que hoy no existe: sobre el último edifi-

cio de la plaza, ya esquina con la calle de Atocha, medio oculto por los tejados del fondo, vemos las letras rojas de una palabra: SCALEXTRIC, apenas legible en la imagen. ¿Publicidad del popular juego o, por el contrario, del paso elevado?

La tarjeta postal, perteneciente a la colección personal del autor, está editada por la desaparecida casa García Garraballa. Al dorso, en el Depósito Legal, leemos la cifra XI, lo que equivale al año 1968. Sin embargo, el detalle de la calzada en construcción nos ayuda a datar la fotografía con mayor precisión. Si la inauguración del Scalextric fue el 16 de mayo de 1968, la fotografía pudo tomarse en los días posteriores, o incluso en el mes de junio.



Publicidad... de hace ya un tiempo Topolinos que van y vienen

Texto: Juan Pedro Esteve García

Ha sido puesto a la venta un curioso automóvil eléctrico, de tamaño muy reducido, bautizado como Fiat Topolino (literalmente, “ratoncito” en lengua italiana). El nombre puede que no les diga nada a muchos lectores, pero a los que sumen cierta edad o tengan cierta culturilla del mundo del motor seguro que les ha despertado muchos recuerdos.

El Topolino actual es una evolución del Citroën Ami, de líneas tan simétricas que casi no sabe uno si viene o si va, y su nombre es la resurrección del que se utilizó para otro coche entre 1936 y 1955. El Fiat 500 Topolino era de gasolina y de líneas más parecidas a las de un vehículo de los “grandes”, aunque concebido con mentalidad de acercar la motorización al mayor número de italianos posible. Mecánica sencilla, para reducir el precio de fabricación y facilitar que el propio usuario pudiera efectuar reparaciones no muy complejas.

La Segunda Guerra Mundial redujo el ritmo de fabricación y de implantación social del invento, aunque tras el conflicto se reanudó la producción con algunas variantes sobre el diseño original. Existieron Topolinos de la versión A, la B y la C.

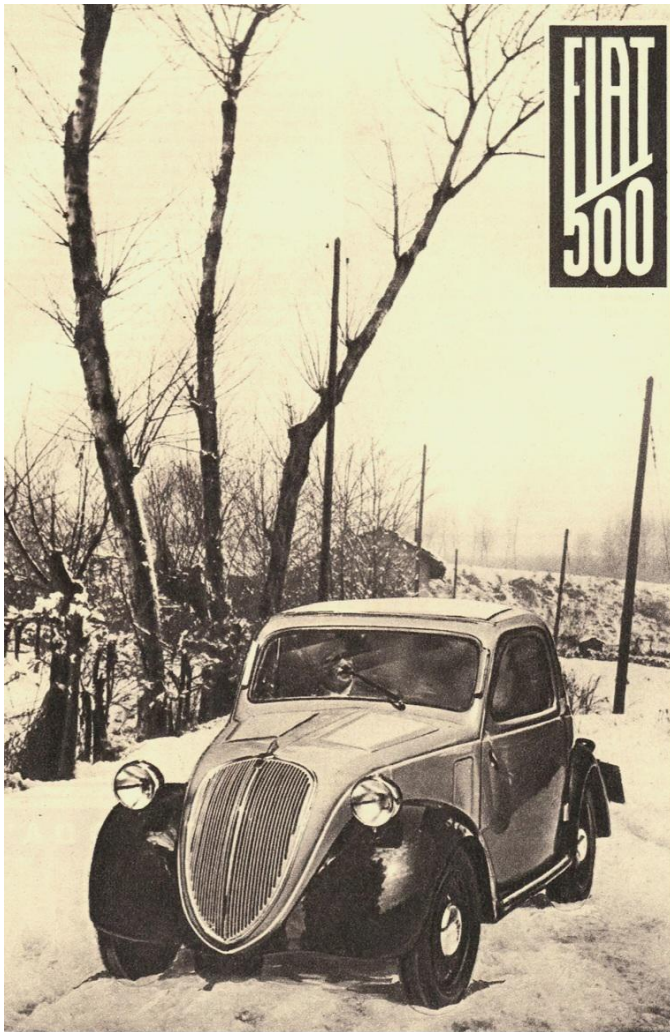
En los años 50 el Topolino fue relevado de sus funciones en favor del nuevo Fiat 500 –de igual número pero sin relación alguna a nivel de diseño– que junto con el muy similar Fiat 600 hicieron realidad veinte años después el propósito original de

la motorización masiva de Italia, junto con la construcción de numerosas “autostrade” o autopistas. En España se produjo algo similar, con el 600 producido bajo licencia en Barcelona por la firma Seat, aunque las autopistas, salvo raras excepciones, se limitaron por aquel entonces al cuadrante nordeste y valle del Ebro.

El Topolino quedó como recuerdo de toda una época, de ahí que en la década de 1980 apareciese incluso una banda de músicos, con



Fiat Topolino actual.



Fiat 500 Topolino de 1942.

saxofones, clarinetes y contrabajo, bautizada como *Topolino Radio Orquesta*. La fundaron Manuel Gas y Kin Laria y publicó cinco discos en su etapa originaria, con otro de propina en 1994. Al igual que el Citroën 2CV y la furgoneta Volkswagen han quedado muy asociados a la mitología “hippy” de la década de 1960, el Topolino se utilizó como reclamo evocador del mundo de los años 30 y 40.

Los nombres de los otros componentes de la Topolino eran Fernando López, Eduardo Medina, Francisco Caldes, Manuel Fernández, Francisco Peiró, José Corchete y Manuel Muñoz. Plantel de músicos muy completo, cuya trayectoria previa abarcaba desde el swing hasta el flamenco. Eran imprescindibles, por ejemplo, en los programas de variedades de TVE, y volvieron a poner de moda bastantes canciones de las que se utilizaban para animar fiestas, como la de *Mi casita de papel* (de Jorge Sepúlveda) o el *Tiro-Liro* (popularizada por



Fiat 500.

Bonet de San Pedro pero originaria de la región portuguesa de Tras-Os-Montes, lindante con nuestra provincia de Zamora). Esos discos y programas, a su vez, resucitaron aquel repertorio en multitud de orquestillas, bailes y fiestas patronales de la geografía nacional. Ya mucho después, en 2016, José María López, hijo del fundador Fernando, puso de nuevo a rodar el miniauto musical con nuevos componentes.

Sólo el tiempo nos dirá si el Topolino actual, impulsado por sus baterías, será objeto de veneración en 2070 hasta tal punto que en algún país alguien se digne en crear alguna agrupación de artistas con su nombre o imagen.



Carátula de un disco de la Topolino Radio Orquesta.

Santoral (y martirologio) del rock duro

Texto: Juan Pedro Esteve García

Hemos vivido jornadas de indecisión. Permanente rumor de mociones, pactos y coaliciones. El (enésimo) villano requeteodiado de ayer es hoy un conveniente negociador. Alguno que aclamaban como salvador del pueblo, un caído en desgracia. Los tiras y aflojas de los políticos no suelen ser fenómenos aislados, sino que llevan consigo cambios en aspectos de la vida cotidiana como la música. Como se escuchaba en una remota canción ochentera:

*Mientras ellos se dan la mano
nosotros damos la cara
sólo somos peones en su ajedrez
y en ésta sucia estrategia nos toca perder.*

En la vida cultural de nuestras calles hay una especie de “tierra de nadie” que viene a quedar entre la Ley para la Reforma Política, que dismanteló lo que quedaba del franquismo después de morir Franco, y la eclosión y expansión de aquello que se llamó “movida madrileña”, aunque en realidad eran varias movidas paralelas y no necesariamente basadas todas en Madrid.

La tierra de nadie, tierra quemada en ocasiones, es un erial de gente que había experimentado con vanguardias culturales en los años 70, y que fue la gran víctima colateral de los cambios socioculturales de la Transición política española.

De las diversas tribus que poblaban aquel territorio se ha hablado mucho de lo que fue la Barcelona anterior al pujolismo, del rock ur-

bano de Madrid (y especialmente de sus periferias) o de las experiencias andaluzas de fusionar su folklore tradicional con influencias progresivas. Atrapados todos en un sándwich letal de muy pocos años: de ser considerados demasiado innovadores por el inmovilismo arrastrado de décadas –quizá incluso de siglos– a ser despreciados como cosa del pasado. De “niñatos” a “abuelos” en la opinión pública y publicada. Demasiado rompedores para la copla o el mundo “ye-yé”, demasiado arcaizantes para el pop...

El “heavy metal” y sus derivados, que en los países anglosajones o nórdicos son géneros musicales integrados en la cultura popular, tuvo en España a casi todos sus miembros atrapados en aquel sándwich espacio-temporal, e incluso en 2023, la presencia que ostentan en el panorama de ocios y culturas patrios es

muy inferior a la que le correspondería, por lo que vamos a recordar aquí uno de los casos más notorios de condenados al olvido, a la que sin embargo se va haciendo cierta labor de rehabilitación, y fue una especie de Tina Turner de Vallecas que quizá no nos merecimos.

Los auténticos “underground”

Los “duros” de ése territorio semi-inexplorado son los auténticos “underground” de la música española. El concepto de “postureo” es muy anterior, aunque con otros nombres, a la irrupción de las redes sociales, y a finales de la década de 1990, por ejemplo, los diales de las radios y los programas musicales de TV se llenaron de una serie de bandas que se autodenominaban “independientes” y “alternativas” por desvincularse de las casas discográficas mayoritarias, aunque a la hora de la verdad estuvieran patrocinadas directa o indirectamente por otros poderes económicos iguales o mayores. Pero eso... es otra historia.

«(el “heavy”) fue denostado en su día por la crítica y sigue siéndolo hoy por los snobs que buscan fuera de los márgenes de la calcinada música independiente algo que reivindicar».

GONZÁLEZ, Álvaro. Sección

Culturplaza de la revista digital

Valencia Plaza, 21 de enero de 2023.

Nosotros, de lo que venimos a hablar, es del horizonte temporal post-yeyé y pre-Movida, entre aproximadamente el año 1976 y el 1982. Éstos sí que eran alternativos de verdad e iban a contracorriente de modas e imposiciones de las altas esferas.

No vemos en ellos homogeneidad geográfica ni de estilos. Hay una influencia reconocida de los Led Zeppelin, Judas Priest y similares, pero las fronteras con el rock urbano madrileño, el punk o los Queen son imprecisas. Algunos autores (CORAZÓN RURAL, ver Bibliografía) apuntan a conexiones con la temática de letras del mundo gitano —eran también años de auge de Los Chichos—. También son corrientes los grupos efímeros o que cambian

de formación, y los músicos que pasan de una banda a otra, no necesariamente del mismo estilo, lo que hace muy ardua la labor del historiador que se quiera meter a explorar esos años.

Un documental grabado en el año 2021, que se ha publicado en Internet y que ha generado también un disco recopilatorio, bautizados ambos como *Ellas son eléctricas* (MANJÓN, Paco y CEBRIÁN SANZ, Leo) reivindica a varias agrupaciones por su doble valentía de lanzarse a la aventura del rock duro y de presentar vocalistas femeninas. En Valencia era el caso de Tarántula, en Cataluña de Sangtraït y de Evo, en Bilbao de los diversos proyectos donde participó María Luz González Tudanca “Marilu” (Neurosis, Halley, War, Bang...).

Unidos por el rock... pero cada uno de su padre y de su madre

En Madrid se publica, en 1982, un disco con el título *Unidos por el Rock* para dar a conocer a cinco de éstos grupos que también se movían por la capital, a saber: Broka, Sobredosis, Damma, Babel y Malena y Belcebú. La evolución de los artistas que aparecieron en éste y otros proyectos similares osciló entre ser tragados por el olvido y seguir en activo en la actualidad bajo otros nombres, y así hasta la saciedad por toda la geografía del país.

En algún lugar de Vallecas (está por precisar si en la Villa o en el Puente) nace el 12 de diciembre de 1955 la mezzosoprano Azucena Martín-Dorado Calvo. Su vida es un arquetipo y popurrí de todas las vidas que hemos enumerado: llega al rock con un grupo hoy olvidado llamado Huracán, y después de haber pasado por casi todos los demás géneros musicales. Es una hija de Conchita Loren, histórica vedette de “El Molino” de Barcelona, por lo que en ella se mezclan elementos de los niños-prodigio al uso con el haberse criado en el ambiente artístico desde el primer momento. Acompaña a su madre por infinidad de tournées arriba y abajo del mapa. Revista, blues, jazz, flamenco, musicales y anuncios publicitarios son sus influencias y su primer

currículum. De todo ello aprende y toma elementos, y trucos que le serán útiles. Es una artista que aparecerá en discos de vinilo y cassettes, pero que mostrará todo su potencial en los conciertos, de los que se han conservado algunas grabaciones. Aparte de la estética propia de una cantante de rock, lleva un látigo como domadora de circo para poner firmes a las masas cuando los excesos etílicos las descontrolan.

Con tal bagaje no fue extraño que su nombre llegara en los primeros 80 a oídos de la gente que movía el circuito del rock urbano y el heavy de Madrid. El Ayuntamiento no sólo promueve la Movida oficialista, como se critica a veces con desdén, sino que hay un festival de rock “Villa de Madrid” que sirve de trampolín importante a otras voces. La iniciativa privada también se mueve. Todos, o casi todos los músicos y cantantes que pintaban algo en el Madrid de entonces pasaron alguna vez por los estudios de grabación de la calle de Tablada (Tetuán) o por los Caravox (Carabanchel Alto). A Azucena le toca Tetuán.

Dos miembros de Obús (Juan Luis Serrano y Fernando Sánchez) montan un grupo a toda prisa llamado Viuda Negra para grabar una maqueta en 1983 (no confundir con otros Viuda Negra de Tarragona, algo posteriores).

Viuda Negra es el prototipo que da lugar a Santa, modelo definitivo de banda que se basa en el tándem de Azucena al micrófono y Jerónimo Ramiro (ex-Ñu y posteriormente en Saratoga) a la guitarra. A destacar igualmente la labor de Bernardo Ballester en la percusión, Miguel Collado en los teclados y Julio Díaz con el bajo.

Varias jaurías y una loba solitaria

Santa alcanza bastante éxito dentro de un circuito que como decimos quedó atrapado dentro de cambios muy rápidos en las costumbres estéticas y musicales. No eran estrellas mediáticas como hubieran merecido, pero a su vez consiguieron brillar —a través de programas de radio como la famosa *Emisión Pírate* y la naciente Onda Madrid— por encima del maremágnum de grupos que constituían éste territorio.

El momento de gloria definitivo les llega en las fiestas de San Isidro del año 1985. Aquel año el Ayuntamiento de Tierno Galván puso toda la carne en el asador, con una serie de macroconciertos en el Paseo de Camoens que todavía hoy se recuerdan entre los eventos más multitudinarios de la historia de España. El 14 de mayo de aquel año se calcula que Santa, junto con Barón Rojo y otros grupos de su cuerda, llegaron a concentrar a unas 200.000 personas, cifra solamente superada por los Smiths cuatro días más tarde en el mismo escenario, con unas 300.000. Espectáculo que fue acogido a veces con



Reencarnación, de Santa.

admiración, otras con envidia, otras con miedo.

Santa tiene dos LP con su formación más famosa, *Reencarnación* y *No hay piedad para los condenados*. El tema homónimo del segundo de ellos, junto a *Sin compasión*, podrían encajar perfectamente en los LP de Tina Turner sin ningún problema. Son canciones que tratan un poco todos los palos, desde el desamor, a la reinserción de los presos o el temor al estallido de una guerra atómica. Tienen una aparición en la película *Los zancos* (1984) de Carlos Saura y Fernando Fernán Gómez. Hay también una actuación en otro film de entonces (*Una pequeña movida*, de Vicente Sáinz de la Peña, especie de doble exploitation del cine quinquí y de la “movida” grande)

A Santa le acaba afectando el problema endémico de todas éstas agrupaciones: la inestabilidad y las rivalidades y cambios de músicos. Varias fuentes aluden a la fuerte personalidad de Jerónimo Ramiro, que quiere imprimir demasiado sello personal a éste y a otros de los grupos por los que pasa. Santa no se disuelve,

se prolonga con otra vocalista, la argentina Leonor Marchesi, también muy válida, que trata de conectar el rock español con el de Hispanoamérica, a juicio suyo desconectados y que viven de espaldas el uno del otro.

El LP de ésta nueva etapa se llama *Templario* (1985) y dos de sus canciones, la homónima y *Fuego en el alma*, enlazan con el gusto por la estética pseudomedieval y épica que también hechiza a los metaleros de la otra América, la del norte. Aparte de Santa, Marchesi tiene discografía al otro lado del “charco” con el grupo Púrpura, y nunca se ha desvinculado del sector musical.

Volviendo a Madrid, Azucena tiene una pausa forzada por los pactos que la siguen vinculando a la discográfica (Zafiro), pero prepara su reentrada en 1987 y reaparece en 1988 y 1989 con dos nuevos LP, como Azucena con “Z”. El primero de ellos es *La estrella del rock*, y algunos de sus fans lo critican por alejarse de la senda ortodoxa del rock duro, con incursiones en el pop o en el rock suave. Se atreve a versionear a la italiana Mina, —y sale

airosa del lance— pero no es una divagación momentánea de la artista, sino un retorno a caminos que ya había trillado desde su infancia, recordemos que ha sido moldeada y curtida por mil y una disciplinas artísticas. Uno de los temas del disco, *Colgada de tí*, es muy similar a lo que publicaba por entonces Luz Casal (que ha seguido caminos concomitantes: primeros pinitos en el teatro, comienzos en el rock urbano y luego experimentar con casi todo).

La Azucena de 1988 se codea con gente como Manolo Tena, Hilario Camacho o el ubicuo Moncho Alpuente, conocido suyo ya de antes. En 1989 publica su segundo LP como loba solitaria, *Liberación*. Retorno a



Azucena Martín-Dorado

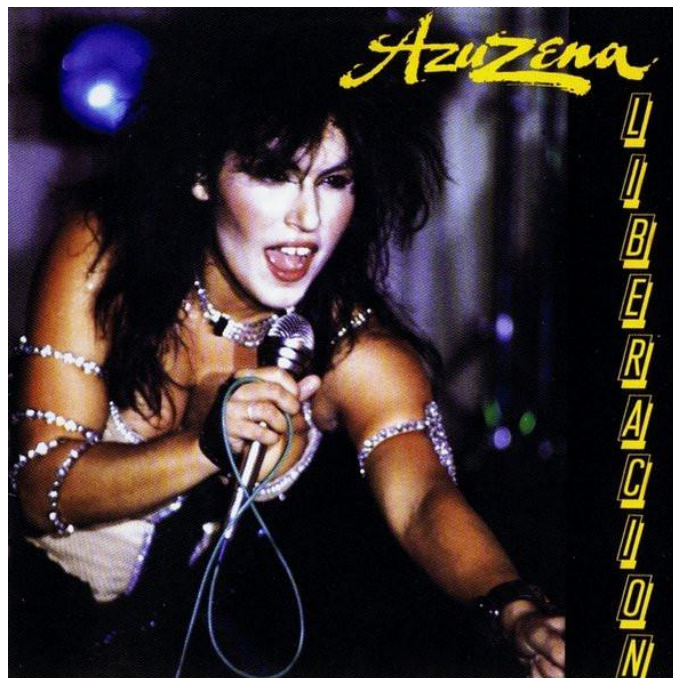
los estilos que ha hicieron famosa con Santa, y músicos a su lado como J. J. Martínez, Jaime Plá y Óscar Palacios.

A modo de epílogo

Y ahí termina la actividad musical de Azucena Martín-Dorado. No tuvo una vida “cruel” como ha llegado a decir algún periodista, pero probablemente se hartó del desdén con el que las discográficas, la televisión y la sociedad en general trataban al rock duro en España en comparación con la sobrerrepresentación que se daba a otros géneros. Como ella misma había predicho en *Sobrevivir*, el garito de sus vivencias de juventud había cerrado sus puertas y ahora era un videoclub.

Sólo llegaron a tener cierta proyección a gran escala Barón Rojo, Obús, y a nivel de vocalistas femeninas la navarra Aurora Beltrán, de los Tahúres Zurdos. (aunque como Luz y Azucena es una rockera que ha logrado la transversalidad y es imposible de encasillar en un solo estilo).

Los macroconciertos de Camoens eran la demostración palpable de que las cosas quizá se podían haber hecho de otra manera, y de que si al público se le visibiliza música de calidad –sea del género que sea– acude a disfrutarla sin problema. En cuanto a Azucena, se recicló



Liberación, de Azucena.

en el sector de la hostelería, con un bar en Lavapiés (*El Infierno*) y otro en la costa alicantina. Murió demasiado pronto, en 2005, cuando estaba preparando una tentativa de regreso y cuando la estaban empezando a descubrir oyentes tanto de España como de América que no habían nacido o eran apenas niños en sus tiempos de mayor gloria. Ahora es el videoclub el que se ha convertido en objeto de nostalgias y añoranzas. Gracias al lado bueno de Internet, y su facilidad para conectar generaciones y naciones, ya es profetisa en varias tierras.

BIBLIOGRAFÍA

- CEBRIÁN SANZ, Leo: Varios artículos publicados en la web *losmejoresrock.com* entre los años 2019 y 2022.
- CORAZÓN RURAL, Álvaro: “El orgullo del heavy español de los ochenta”. Artículo publicado en la edición digital de la revista *Jot Down*, el 9 de noviembre de 2013.
- MANJÓN, Paco y CEBRIÁN SANZ, Leo: *Ellas son eléctricas*, documental grabado en 2021 y disponible en diversas plataformas electrónicas como Vimeo o YouTube.
- MARCOS, Carlos: “La vida fue cruel con la diosa del ‘heavy’ español”. Artículo publicado en el diario *El País* el 15 de noviembre de 2020.
- MARTÍN-DORADO CALVO, Azucena: Entrevista emitida por Televisión Española en el programa *A Tope* del 29 de abril de 1987.

Superluna de agosto desde Las Rozas

Fotografía y texto: Cristóbal Coletto García

Para este número no vamos a contar una anécdota relacionada con la foto, va a ser una sección de teoría fotográfica.

Algunos amigos, al ver la foto, lo primero que me preguntaron fue si esta imagen era un montaje, porque no entendían cómo había sido capaz de sacar una luna tan grande. En algunas ocasiones he hecho montajes, pero no para sacar una luna enorme, sino porque era mucho más tarde, y la diferencia entre la luminosidad de la luna y la de las torres no me permitía obtener las torres bien iluminadas al mismo tiempo que la luna. En términos fotográficos, el rango dinámico (diferencia entre las zonas más luminosas y las más oscuras) de la imagen era superior al rango dinámico de mi cámara. De forma que, para obtener una imagen con todo bien iluminado tenía que superponer con Photoshop dos imágenes.

En este caso eso no fue necesario, ya que la toma se realizó durante la hora azul, y la iluminación general era tal que podía salir todo correctamente expuesto.

Entonces, volvemos a la luna. ¿Cómo conseguí una tan enorme? La respuesta es que la luna

siempre tiene el mismo tamaño (bueno, no exactamente, porque hay veces que está más cerca). Quiero decir que la luna tiene el mismo tamaño si la miro a la misma hora desde Plaza de Castilla que si la miro desde las Rozas. Lo que no tiene el mismo tamaño en esos dos puntos son las torres del CTBA. Y ahí está el truco. Hay que alejarse mucho del sujeto a fotografiar (CTBA) para que la Luna tenga un tamaño muy grande con respecto a ese sujeto. Hay una regla aproximada para saber el diámetro aparente de la Luna en metros. Se toma la distancia en metros y se divide por 100, y el resultado en metros, o la distancia en kilómetros multiplicada por 10, y el resultado en metros.

Para esta foto, estaba a unos 17 kilómetros de las torres, por lo que la Luna tiene un diámetro aparente de unos 170 metros. Para calcular esto con exactitud, ya he comentado en otras ocasiones la importancia de una buena planificación, se puede usar la aplicación Photopills. Eso sí, para poder hacer la foto y que todos los sujetos, torres y Luna, se vean a un tamaño grande, puesto que me encuentro a mucha distancia, tengo que usar un teleobjetivo con una distancia focal grande.

DATOS TÉCNICOS

Cámara: Canon EOS R7

Objetivo: Sigma 150-600 mm, F 5-6.3 DG Sport, a 470 mm (equivalente a 750 mm en formato completo)

Apertura: f/6.3. Tiempo de exposición: 0,4 seg.

ISO: 100.

Revelada con Adobe Photoshop Lightroom Classic y Adobe Photoshop.

Más fotografías
del autor en:



500PX







La vendimia o El Otoño, Francisco de Goya y Lucientes, 1786
(Museo Nacional del Prado, n.º de catálogo P000795)

