



Arquitectura hidráulica y forma urbana

Alicia Cámara Muñoz y Bernardo Revuelta Pol, coordinadores

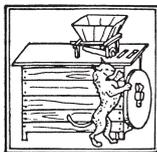


FUNDACIÓN JUANELO TURRIANO

LECCIONES JUANELO TURRIANO DE HISTORIA DE LA INGENIERÍA

Arquitectura hidráulica y forma urbana

Alicia Cámara Muñoz y Bernardo Revuelta Pol, coordinadores

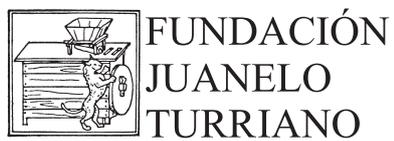


FUNDACIÓN JUANELO TURRIANO

ARQUITECTURA HIDRÁULICA Y FORMA URBANA

Conferencias impartidas en el curso:
«Arquitectura hidráulica y forma urbana»,
celebrado en Segovia del 9 al 11 de noviembre de 2018
y organizado conjuntamente por la UNED y la Fundación Juanelo Turriano.
Curso dirigido por Alicia Cámara Muñoz y Bernardo Revuelta Pol y
coordinado por Enrique Gallego Lázaro

2019



www.juaneloturriano.com

Coordinación y revisión de textos:
Begoña Sánchez-Aparicio García
Covadonga Álvarez-Quiñones del Gallego

Diseño, maquetación:
Ediciones del Umbral

© De la edición, Fundación Juanelo Turriano
© De los textos, sus autores
© De las fotografías y dibujos, sus autores

ISBN: 978-84-948925-4-7
D.L.: M-19011-2019

La Fundación Juanelo Turriano ha realizado todos los esfuerzos posibles por conocer a los propietarios de los derechos de todas las imágenes que aquí aparecen y por conocer los permisos de reproducción necesarios. Si se ha producido alguna omisión inadvertidamente, el propietario de los derechos o su representante puede dirigirse a la Fundación Juanelo Turriano.

Cubierta:
Anónimo español, Fuente decorativa (detalle),
siglo XVII. Biblioteca Nacional de España
Dib/15/5/17.

FUNDACIÓN JUANELO TURRIANO

PATRONATO

PRESIDENTE

Victoriano Muñoz Cava

VICEPRESIDENTE

Pedro Navascués Palacio

SECRETARIO

José María Goicolea Ruigómez

VOCALES

Inmaculada Aguilar Civera

Alicia Cámara Muñoz

David Fernández-Ordóñez Hernández

José Antonio González Carrión

Fernando Sáenz Ridruejo

José Manuel Sánchez Ron

PRESIDENTE DE HONOR

Francisco Viguera González

PRESENTACIÓN

Vitruvio hablaba de la fuerza y del poder del agua, a la que dedicó su libro octavo, porque descubrirla, conocerla y conducirla era imprescindible para la vida de los hombres. Sus beneficios para la vida urbana generaron, a lo largo de los siglos, una serie de obras de arquitectura hidráulica que permanecen como hitos en la historia de las ciudades, a la par que imagen de la magnificencia de sus gobernantes. De algunas de esas grandes obras, que explican la relación de la ciudad con el agua, nos ocupamos en este curso, desde los acueductos romanos hasta el Canal de Isabel II. Conducir el agua, hacer que llegara a la ciudad, fue tan determinante para el bienestar de los ciudadanos como lo fue desaguar la ciudad o cruzar por puentes las aguas de los ríos que la abastecían, mientras se iba gestando una historia de la arquitectura hidráulica que adquirió carta de naturaleza en el periodo de la Ilustración. En tanto que obra pública, la forma urbana asociada a los usos del agua ha de ser entendida en el marco del ejercicio del poder que busca el bien público y en su representación. En ese contexto, las fuentes que derramaron el agua en la ciudad gracias a encañados cada vez más perfeccionados, transformaron los espacios urbanos en presencia de los dioses del Olimpo para admiración de propios y forasteros.

ÍNDICE

1		
Los acueductos urbanos en Hispania	11	
ELENA H. SÁNCHEZ LÓPEZ		
2		
Conducir el agua en la ciudad bajomedieval.....	29	
M ^a ISABEL DEL VAL VALDIVIESO		
3		
El uso doméstico del agua en Madrid durante la Edad Moderna.....	47	
BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS		
4		
Arcos, puentes, acueductos: palabras, imágenes y memoria	65	
LUIS ARCINIEGA GARCÍA		
5		
Derramar el agua en la ciudad: dioses y fuentes.....	87	
ALICIA CÁMARA MUÑOZ		
6		
Cuando el agua se hizo historia: primeros pasos de la historiografía hidráulica	111	
DANIEL CRESPO DELGADO y MIRIAM CERA BREA		
7		
Un <i>salón</i> al gusto del día. De paseo entre las fuentes del Prado	131	
ÁLVARO MOLINA MARTÍN		
8		
Canal de Isabel II. El agua, trama del crecimiento de Madrid.....	153	
ROSARIO MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA		
PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUANELO TURRIANO		174

Un salón al gusto del día. De paseo entre las fuentes del Prado*

ÁLVARO MOLINA MARTÍN
Universidad Nacional de Educación a Distancia-UNED

PRADO DE MADRID

Sine aqua, et viridi non datur in natura pulchritudo

Bajo este encabezado, los editores del *Diario de Madrid* insertaban el 21 de diciembre de 1788 la primera entrega de una larga misiva escrita desde Mantua por «un celoso patriota nuestro», cuyo contenido juzgaban de mérito para dar noticia de ella. El autor, Gabriel de Torre, había tenido ocasión de pasar fugazmente por la corte «de vuelta de campañas de Marte y Neptuno», sin hallar ocasión de reencontrarse con un viejo amigo suyo durante la estancia, a quien ahora se disponía a escribir para participarle «de lo que me parecieron las medras de ese gran pueblo, especialmente en lo visual, nuevas para mí»¹. En su sucinta descripción por las calles de la ciudad, que recorrió sin descanso admirando los progresos logrados durante los últimos tiempos, el autor relataba el júbilo que le había causado en especial «ver casi realizado el magnífico proyecto de la composición del Prado», alabando el ingenio de los encargados de la dirección de las obras, «primero el ingeniero D. José de Hermosilla, y después el célebre arquitecto mayor D. Ventura Rodríguez». En su opinión, este espacio se podía considerar «uno de los más bellos paseos de las cortes de Europa», parecer que compartiría todo aquel que acreditase un mínimo de experiencia en materia «de vista, trato, libros y estampas», es decir, de conocimientos adquiridos al viajar y a través del estudio de libros y contemplación de vistas, mapas y planos, que facilitaban a toda persona instruida descubrir el mundo desde la comodidad de su gabinete².

Consciente de esa importancia, el autor expresaba su deseo de dar a conocer la hermosura del paseo y de sus fuentes, que:



FIG. 1 ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, *Vista del Paseo del Prado desde la fuente de la Cibeles*, 1788. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

«en cuanto al pensamiento de su figura y representación, no ceden en su especie a las mejores de cualquier parte, por lo que es de desear se estampen diseños en grande, así de ellas, como de todo el sitio, que corran para adorno de gabinetes y galerías en testimonio de nuestro buen gusto, y para noticia de tan delicioso recreo».

Sorprende esta declaración si tenemos en cuenta que ese mismo año se habían publicado ya dos vistas con los mismos fines y cualidades, aunque es posible que el autor de la carta no las conociera en función de la fecha de su viaje, si es que llegó a hacerlo en realidad. De las dos estampas, la que más se ajustaba a las ideas del forastero era la «Vista del Prado de Madrid, tomada por la espalda de la fuente de la diosa Cibeles», diseñada y grabada por Isidro González Velázquez y que se anunció en las páginas del mismo diario [FIG. 1]³. La estampa gozaría –junto a la vista posterior del mismo paseo a espaldas de Neptuno, de la que nos ocuparemos más adelante– de un enorme éxito si se compara con otros intentos anteriores de divulgar los principales hitos y monumentos de la corte⁴. Grabada en pliego de marca imperial, describía una minuciosa perspectiva del Prado válida para el mercado de vistas ópticas, identificando los enclaves más representativos del paseo: aparte de las fuentes de Apolo y Neptuno, cuyo eje traza la forzada perspectiva del paseo ancho de San Fermín y el reservado al tráfico rodado, se encuentran representadas las propiedades reales del sitio del Buen Retiro y el Jardín de Primavera; las casas nobiliarias de Béjar y Medinaceli, las torres de las iglesias de San Fermín y de Santa Isabel, así como el Hospital General cerrando la perspectiva y, en primer plano, la indicación a la calle de Alcalá y «la esquina de la botillería del Prado», único local del paseo donde se servían refrescos al público.

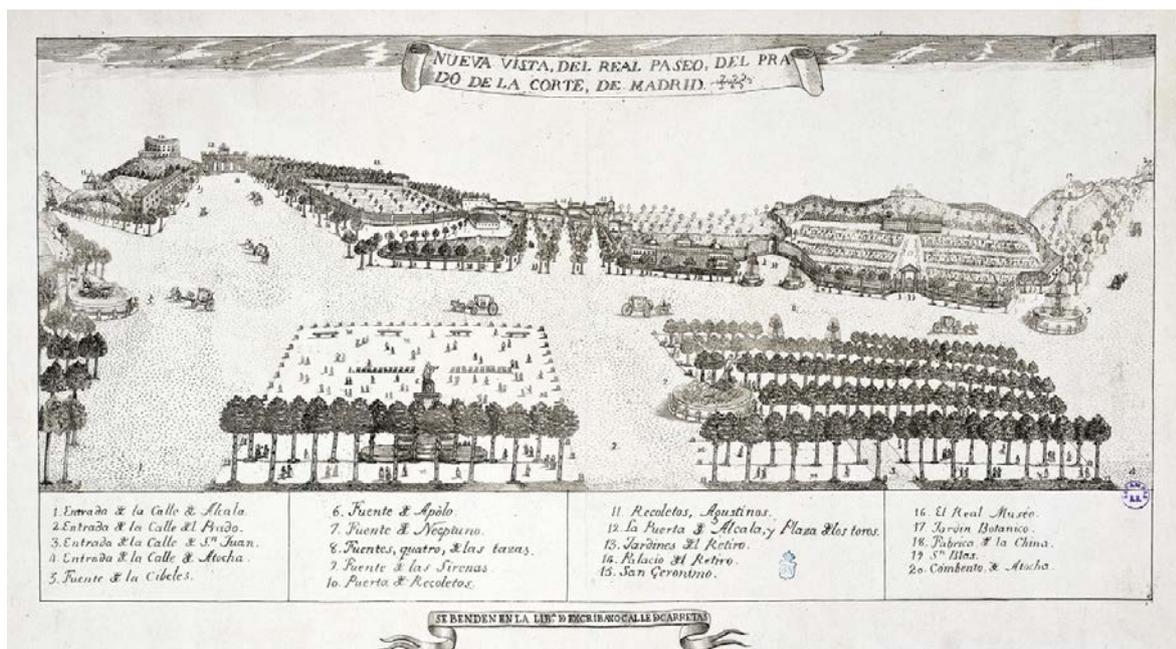


FIG. 2 Anónimo, Nueva vista del Real Paseo del Prado de la corte de Madrid, 1788. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

La otra estampa de interés publicada ese mismo año es la *Nueva vista del Real Paseo del Prado de la corte de Madrid* [FIG. 2]⁵, que reflejaba una panorámica a vista de pájaro del trazado longitudinal del paseo, desde la Puerta de Recoletos a la de Atocha. La línea de horizonte estaba limitada por la Puerta de Alcalá y la Plaza de Toros, los jardines del Buen Retiro y el Cerro de San Blas, donde dos años más tarde se levantaría el Observatorio. Dejando de lado los aspectos relativos a su factura técnica y compositiva –donde salta a la vista la escasa pericia de su artista–, la imagen da una idea del «proyecto de composición del Prado» que mencionaba Gabriel de Torre, insertando al pie de la estampa una leyenda con los enclaves numerados en la imagen: algunos de los edificios y monumentos no estaban terminados aún en esas fechas como el proyecto de Villanueva –que quizás conoció a través de la maqueta o sus dibujos– destinado a albergar el Gabinete de Historia Natural, del que solo estaba concluida la cimentación [FIG. 3]⁶. El

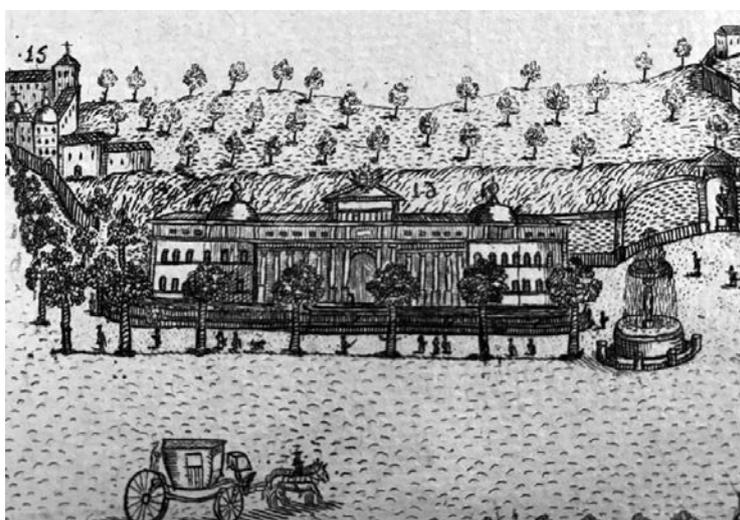


FIG. 3 Anónimo, Nueva vista del Real Paseo del Prado de la corte de Madrid, 1788. Detalle del proyecto de Gabinete de Historia Natural. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

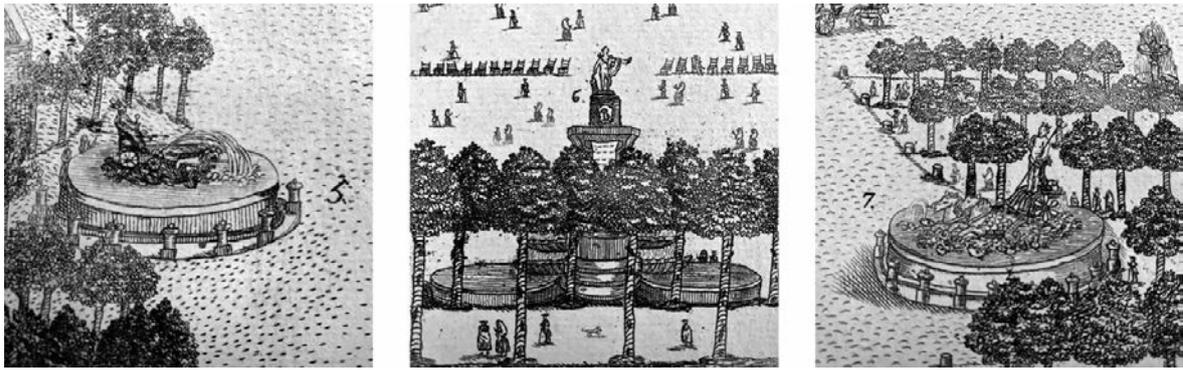


FIG. 4 Anónimo, *Nueva vista del Real Paseo del Prado de la corte de Madrid*, 1788. Detalle de las fuentes de Cibeles, Apolo y Neptuno. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

detalle con el que el autor representó las obras del paseo contrasta, por su parte, con la poca fiabilidad del trazado debido a la perspectiva mal resuelta y a una evidente falta de dominio en las proporciones: así pues, apenas se aprecia la forma circoagonal imaginada por Ventura Rodríguez inspirándose en el hipódromo griego, que estaba delimitado por las fuentes de Cibeles, Neptuno y Apolo, representadas en la panorámica de manera esquemática [FIG. 4]⁷.

A la vista de las dos estampas comentadas se hace evidente que las fuentes nunca fueron elementos aislados. Sin duda eran parte esencial de la concepción urbanística al ser los ejes articuladores del conjunto, pero también de las experiencias de las propias gentes que paseaban y disfrutaban de la belleza y comodidad del entorno como práctica habitual de la sociabilidad del momento, ámbito desde donde se pueden aportar a día de hoy otras consideraciones. Hablamos de una cuestión que casi siempre ha jugado un papel marginal a la hora de interpretar el Paseo del Prado desde el urbanismo⁸, así como en el momento de abordar el estudio de sus fuentes⁹, de manera que aquí lo trataremos en dos direcciones: por un lado, considerando algunos de los usos que naturales y forasteros dieron a los espacios del paseo, lo que obliga a desplazar el foco de atención sobre las fuentes; por otro, atendiendo a las diversas maneras de mirar estos monumentos y formarse un criterio en calidad de espectadores, lo que lleva a recorrer el paseo a través de los incipientes debates de la opinión pública.

CANAPÉS DE PIEDRA Y SILLAS DE PAJA. TOMAR ASIENTO EN EL SALÓN

Uno de los elementos que facilitaron de manera más temprana la comodidad del paseo a los viandantes fue el remate que José de Hermosilla diseñó para el badén que servía de canalización de las aguas del arroyo Abroñigal, que hasta entonces habían discurrido por la zona central del Prado. Formado por un poyo de piedra labrada y una barandilla forjada en hierro a modo de respaldo, «que el vulgo llama el canapé, de piedra» [FIGS. 5 y 6]¹⁰, estaba diseñado como un asiento corrido para el descanso de los viandantes, y ya en los años setenta era insuficiente para atender el volumen de público que acudía al paseo. De hecho, para paliar las deficiencias, Ventura Rodríguez había propuesto nada más hacerse cargo de la dirección de las obras la instalación en el lado opuesto de «ciento veinte ban-

cos de piedra blanca de Colmenar de Oreja, labrada, y moldados a dos haces, colocándolos a iguales distancias en los parajes más concurridos»¹¹.

El canapé es, posiblemente, uno de los elementos más olvidados del paseo si miramos las vistas urbanas de la época, donde casi siempre pasó desapercibido. Una de las imágenes en que se aprecia su forma y la profundidad del canal por donde discurrían las aguas es la bella acuarela de Isidro González Velázquez que sirvió como dibujo preparatorio para grabar la ya citada vista del Prado a espaldas de la Cibeles [FIG. 7]. El dibujo permite apreciar mejor que la estampa el minucioso detalle de su enrejado, así como las verjas que se habían hecho levantar esos mismos años en el perímetro de los jardines del Retiro. La poca atención que recibió se debía de todos modos a que se encontraba en la zona menos lucida de todo el paseo, con abruptos desniveles de tierra y el trazado irregular de algunas construcciones a la altura del salón, como las caballerizas del Buen Retiro, que afeaban cualquier perspectiva de conjunto. Una excepción se encuentra en algunas de las estampas publicadas para conmemorar años más tarde los acontecimientos de la

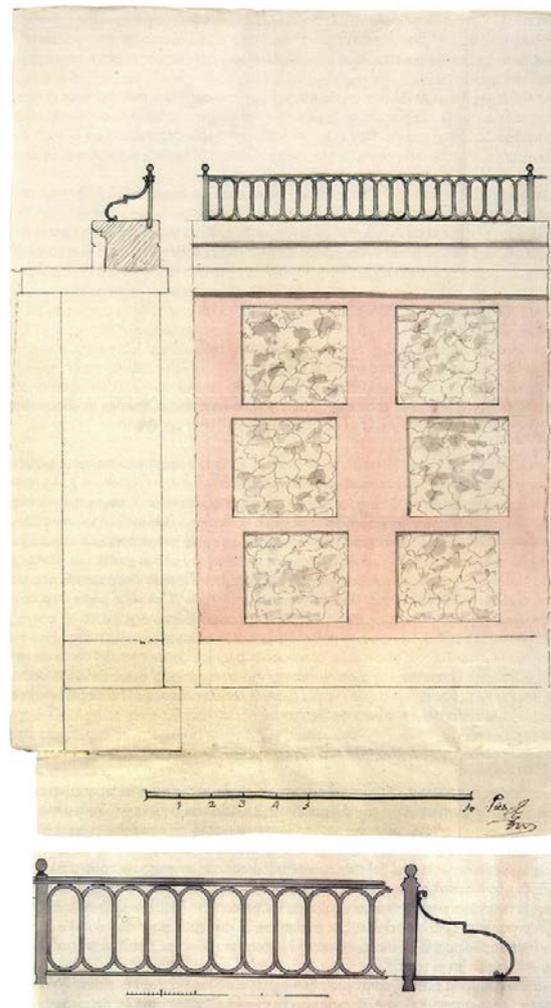


FIG. 5 JOSÉ DE HERMOSILLA, *Muro y barandilla de remate del badén del Prado* [canapé], 1769. Archivo de la Villa, Madrid.

FIG. 6 Vista del canapé de piedra en la actualidad y detalle de los orificios donde se ajustaba el respaldo de hierro, Jardín Botánico, Madrid. Foto Álvaro Molina.



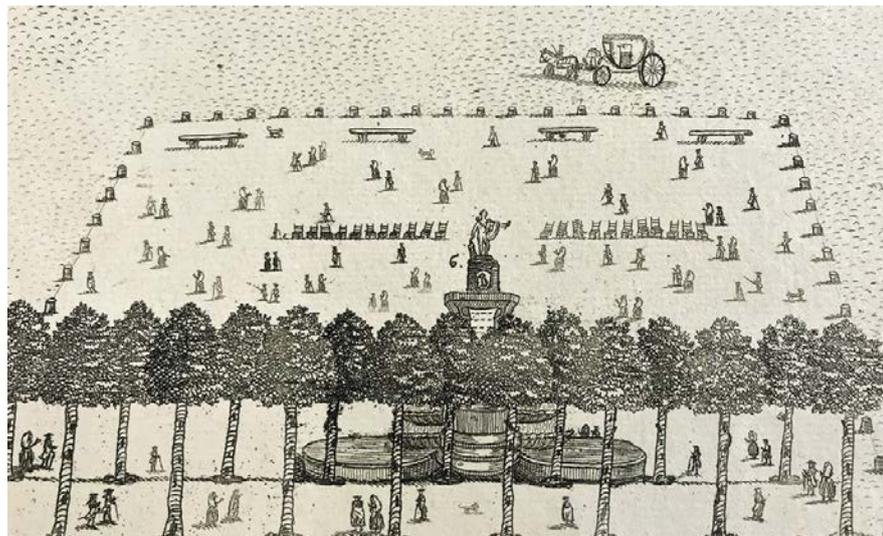


FIG. 7 ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, *Dibujo preparatorio para la vista del Paseo del Prado desde la fuente de la Cibeles*, 1788. Detalle del canapé. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



FIG. 8 JOSÉ RIBELLES (dib.) y ALEJANDRO BLANCO (grab.), *Dos de Mayo de 1808. Asesinan los Franceses a los Españoles en el Prado*, ca. 1811. Museo de Historia, Madrid.

FIG. 9 Anónimo, *Nueva vista del Real Paseo del Prado de la corte de Madrid*, 1788. Detalle del salón. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



guerra contra el francés, como la terrible escena del *Dos de Mayo de 1808. Asesinan los Franceses a los Españoles en el Prado* [FIG. 8], donde prevaleció el valor documental de los hechos frente a las preferencias estéticas del paisaje: a diferencia de las vistas que solían hacerse desde este punto, donde resaltaba en primer plano la fuente de Neptuno, en esta ocasión solo asoma parte del cuerpo de los caballos que tiran del carro del dios. La orientación de estos últimos, sin embargo, se ha girado: ya no miran hacia Apolo y Cibeles, sino que se alinean en la misma dirección de los caballos que montan los oficiales franceses. En el centro de la imagen se aprecia la perspectiva abierta hacia Recoletos destacando un batallón de soldados bajo la estatua de Apolo y, al lado derecho, aparece minuciosamente detallado –junto a la descripción de los fusilamientos y de los cadáveres amontonados a los que los soldados despojan de sus ropas– el canapé de piedra con su respaldo de hierro y el inclinado terraplén cerrando la composición¹².

La identificación del poyo de piedra del paseo con la forma de un canapé respondía al protagonismo que durante las décadas previas había adquirido esta pieza de mobiliario en las viviendas por su utilidad para dar asiento a varias personas, y en este contexto es donde habría que comprender igualmente la normalización del término *salón* para referirse a la amplia explanada rectangular que presidía la fuente de Apolo [FIG. 9]. La voz *salón* se usaba como sustantivo aumentativo de *sala*, «la pieza principal de la casa o cuarto donde se vive, y donde se reciben las visitas de cumplimento, o se tratan los negocios»¹³, lo que explica la analogía al bautizar esta zona del paseo como la más noble y amplia del Prado. A tenor de los testimonios conservados, parece que el uso del término estaba ya normalizado a principios de los años noventa y llamaba la atención de forasteros venidos de otras provincias y del extranjero. Uno de estos últimos resaltaba este espacio en sus alabanzas de Madrid, donde sobresalían

«paseos hermosísimos, y el particular del Prado con algunas buenas fuentes, bellas arboladas, y un salón, que así le llaman aquí, y que es una soberbia pieza, en donde se junta todas las tardes buenas, un concurso brillante y numeroso, de toda clase de personas, y en donde se ostenta la riqueza de los trajes, y la elegancia de las personas de ambos sexos»¹⁴.

La superficie del salón se delimitaba a través de una serie de mojones de piedra circulares, también denominados marmolillos¹⁵, que servían para separar las zonas reservadas al tráfico rodado de las de los viandantes en toda la longitud del paseo por razones de comodidad y seguridad¹⁶. Aunque el extranjero califica el salón «como una soberbia pieza» —suponemos que por la extensión del recinto, el adorno de la fuente y los bancos de piedra— lo que realmente llama la atención del detalle del recinto en la *Nueva vista del Real Paseo del Prado* son las dos hileras de «sillas de paja» que proporcionaban al público «todas las comodidades posibles para su recreo y saludable ejercicio». Tal y como se recordaba en un bando municipal publicado años después, las autoridades habían decidido disponer estas sillas al no ser «suficientes al concurso de gentes los bancos de piedra fijados» en la extensión del paseo, decidiendo cobrar «la moderada contribución de ocho mrs. de vellón» cada vez que alguien quisiera hacer uso de una silla. El pago daba derecho a sentarse durante el tiempo deseado, dando el importe fijado a los «asentistas o mozos encargados de su recaudación, sin ultrajarlos de obra ni palabra». Tampoco se permitía dañar las sillas o sacarlas «del recinto señalado, y conocido con el título del *Salón*»¹⁷.

Esta última circunstancia debió de ser una batalla constante para los responsables de las sillas desde sus inicios. En un temprano testimonio de 1786 donde se criticaban los excesos deshonestos que provocaba la concurrencia de ambos sexos al paseo —asunto que sintetiza las tensiones morales entre las viejas y las nuevas costumbres—¹⁸, se explica cómo el cobrador colocaba todas las sillas «en dos bandas por el buen orden que le está prevenido, para que sentándose en ellas las personas que gusten, logren la lícita diversión a que se dirige este pensamiento». Esta decente disposición adaptada a las normas del decoro no duraba, sin embargo, mucho tiempo, bien porque los asistentes movían las sillas para formar corros a modo de asambleas y tertulias, bien porque las sacaban fuera del recinto, colocándolas a la sombra de los árboles o en las inmediaciones de la iglesia de San Fermín y su huerta, ubicada justo detrás de la fuente de Apolo¹⁹. El uso de este tipo de sillas en un paraje público y el procedimiento de su alquiler no eran, sin embargo, una novedad: la misma práctica se venía haciendo desde 1767, cuando se abrieron al público los jardines del Buen Retiro «mientras las estaciones del verano, y otoño lo hagan agradable; proporcionando en ellos la comodidad de asiento y refresco, que libremente convenga cada uno»²⁰. De este último escenario merece la pena recordar la estampa que se grabó como reclamo de la demostración para contemplar la ascensión de un globo aerostático pilotado por el capitán Vicente Lunardi [FIG.10]. La vista muestra los adornos dispuestos en el parterre del jardín del Buen Retiro y la disposición prevista de «asientos de bancos y sillas para comodidad de los espectadores»²¹: las sillas cierran el perímetro del privilegiado escenario de modo similar a como se disponían en los salones de las casas para acomodar a las visitas²², reservando aquí el espacio central al globo entre las estatuas y las dos piezas del parterre, que se extienden como una magnífica alfombra.

Tanto el recinto del salón del Prado como la vista del parterre del Buen Retiro nos hablan de las mutuas relaciones que la nueva sociabilidad dieciochesca determinó al concebir los usos de los espacios de la casa y la calle, intercalando continuamente prácticas y acciones que se desarrollaban indistintamente en lugares abiertos y cerrados, públicos y privados. Estas circunstancias desde el ámbito de lo cotidiano han invitado a

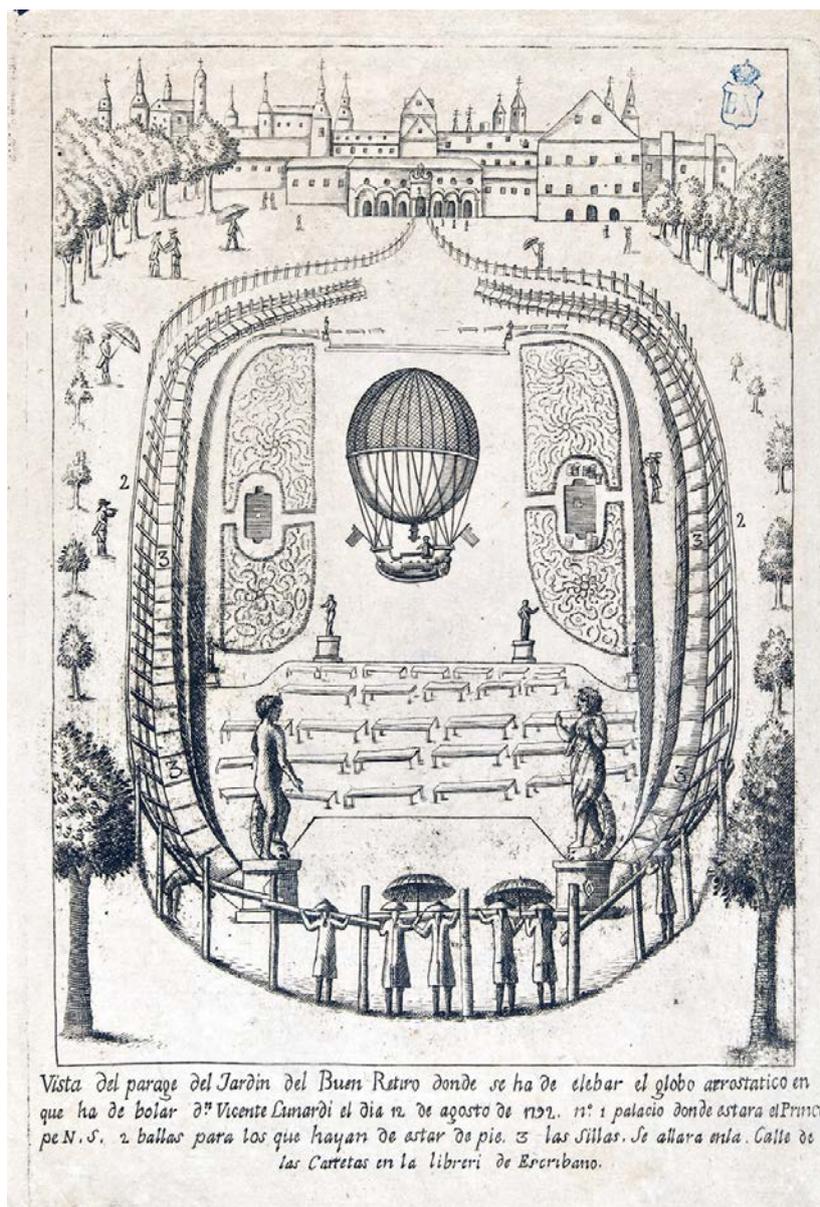


FIG. 10 Anónimo, *Distribución de sillas y asientos para el público previsto para la elevación aerostática de Vicente Lunardi en el Buen Retiro, 1792.* Biblioteca Nacional de España, Madrid.

pensar el estudio del espacio de la ciudad desde lo que se podría considerar como un «urbanismo de interiores», entendiendo la calle como un espacio físico y mental que se habita a partir del consenso (o imposición) de unas normas y comportamientos sociales²³. En el tema que nos ocupa, los usos y costumbres que trajo consigo la civilización de las costumbres en el espacio urbano deja ver constantemente indicativos de ello, y un buen ejemplo son los múltiples anuncios de prensa que daban aviso de los objetos extraviados. Entre ellos podemos señalar la «mantilla de muselina de mil flores» perdida la noche del 19 de agosto de 1788 entre «la fuente llamada de Apolo, hasta la calle de los Fúcares» o las «mantillas de muselina, una de toalla, y otra de picos, con tres abanicos, que se perdieron en el camapé [sic] del Prado, frente del Salón, la noche del día 28 del pasado a la una»²⁴. Si se perdía con tanta frecuencia un tipo de prenda que las mujeres españolas vestían exclusivamente al salir a la calle²⁵, significa que en espacios como el salón la costumbre era quitárselas como hubieran hecho al entrar en una casa. En el caso de los

hombres sucedía lo mismo con la capa, lo que llevó a un ciudadano a presentar al *Diario de Madrid* un «proyecto fácil para poder llevar capas al Prado, dejarlas en depósito, pasarse sin ellas, y volverlas a recoger al retirarse»²⁶. La idea no tuvo buena acogida y unos días más tarde otro lector contestaba explicando que había asuntos mucho más urgentes que resolver; tras argumentar la necesidad de la idea de la caseta para colgar las capas, le espetaba:

«Amigo, dejémonos de casilla para capas, y busquemos donde orinar sin tener que salir del Prado. Nos parece que Vmd. como que busca una comodidad tan sutil, será tan interesado como todas las demás personas que frecuentan el Prado en hallarse con esta comodidad, y nos acompañará a decir que será más útil y beneficioso al público el que a proporcionadas distancias se faciliten sitios donde se pueda honestamente por lo menos hacer esta indispensable necesidad»²⁷.

FUENTES Y DIOSSES. MIRAR, ENTRETENERSE Y OPINAR

El hecho de recurrir a personajes mitológicos para adornar las fuentes principales del Prado no era algo nuevo: al igual que sucedía en las principales urbes europeas de época moderna, en Madrid era fácil toparse con muchos dioses en fuentes de calles, plazas y jardines²⁸. Antonio Ponz citaba como ejemplos la estatua de Diana de la fuente de Puerta Cerrada, la de Endimión junto a la Puerta de Moros, la que parecía representar a Orfeo en la fuente de la Cárcel de Corte, la de la alegoría de la Abundancia en la plaza de la Cebada y «la estatua de mármol muy maltratada, que es la que llaman la Mariblanca, y representa una Venus» en la fuente de la Puerta del Sol, considerada junto a la de la plazuela de Antón Martín «de muy mal gusto en sus adornos»²⁹. Las nuevas fuentes del Prado venían igualmente a proyectar una inequívoca voluntad de magnificencia, ofreciendo una imagen cosmopolita, civilizada y moderna fruto de las políticas de embellecimiento, comodidad y salubridad que había impulsado la corona en las últimas décadas³⁰. Así pues, en opinión de Ponz,

«con todos estos ornatos, y comodidades, y la gran porción de bancos de piedra repartidos ya en el Prado, y los que se han de hacer; la vista del Jardín Botánico, su principal portada de tres ingresos con columnas dóricas, se deja ver si será fácil encontrar igual recreo dentro de otras ciudades por magníficas que sean»³¹.

El autor del *Viaje por España* no llegó a cuestionar la temática seleccionada por Ventura Rodríguez para las fuentes, que consideraba adecuadas al decoro de este tipo de adornos. Para otros, en cambio, había que adoptar motivos de mayor utilidad, como argumentaba el conde de Tepa al ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1796:

«Por un lamentable trastorno, tomando los modernos para las fuentes, estatuas y demás adornos públicos los asuntos de la antigüedad, han preferido las invenciones ridículas de

la fábula a las heroicas acciones de los héroes, como si se temiesen que ofenda la vista de las grandes hazañas a los que no han de tener ánimo de imitarlas; y dando así a entender, aunque tal vez sin caer en ello, que no hay en nuestros días héroes, ni hazañas dignas de presentarse a los hombres para su imitación³².

La falta de conocimiento de héroes nacionales por parte del gran público debía ser, pese a todo, similar a sus escasas noticias sobre mitología, la cual cobró a finales de siglo una mayor relevancia debida, entre otras cosas, al éxito de las fuentes del Prado. Buena prueba de ello fue la publicación, en febrero de 1787, de un «Discurso sobre la Mythología» en el *Correo de Madrid* aparecido apenas un par de meses después de culminarse la fuente de Neptuno. Los editores hacían ver al público, con un claro sentido de oportunidad, la necesidad de poseer unos conocimientos básicos en la materia en razón de su «uso tan frecuente en los escritos, y hasta en las conversaciones, que el que no la sepa, debe temer con razón, pasar por falta de las luces más comunes, que se adquieren en la educación». Eso es lo que sucedía a muchas personas que todavía no sabían «pronunciar siquiera el nombre de Neptuno», a quien el diario dedicó en el mismo número una «fábula de este fingido Dios» para dar a conocer su leyenda, y una amena carta al director escrita por un forastero en la que se daba cuenta de su parecer al ir a visitar la nueva fuente³³. El testimonio de este último es muy significativo para comprender las múltiples formas que las gentes de la época tenían de relacionarse con los monumentos públicos de la ciudad, en las que era enormemente frecuente que salieran a relucir bromas de todo tipo al comentar las estatuas:

«Fui en derechura a la fuente del señor Neptuno (nunca jamás hubiera ido), y lo primero que se me presentó a la vista, fue la dichosa estatua, la que por el pronto me pareció un pobre mendigante, en ademán de pedir una limosna; porque como la vi con aquella cara tan indigesta, con el tridente en la mano izquierda, y serpiente en la derecha (cosa que en mi vida había visto) [...]»³⁴.

El enorme interés que despertaron las fuentes y sus personajes entre el público explica también que muy pocos años más tarde apareciera la primera descripción explicativa de las «estatuas, fuentes y jarrones» que adornaban los jardines del real sitio de La Granja, «uno de los monumentos que hacen más honor a nuestro reino, y que arrebatan más generalmente la atención y curiosidad de los nacionales y extranjeros». Según su autor, la obra pretendía suplir la «instrucción mitológica necesaria para conocer a primera vista los personajes y sucesos de la historia religiosa de los paganos», y prueba de la demanda existente es que se llegó a imprimir una segunda edición en 1803³⁵. Sin embargo, al margen del placer que podía despertar entre los aficionados y curiosos a las bellas artes la contemplación de estas esculturas, no se puede olvidar que, a diferencia de La Granja, las fuentes del Prado sí formaban parte de los escenarios cotidianos de toda clase de gentes, sin importar su clase y condición social o su conocimiento en materia de bellas artes. Otro ejemplo que visualiza la relación de los paseantes con las estatuas de las fuentes es la estampa fina dibujada y grabada por Isidro González Velázquez de la «Vista nueva del Prado de Madrid, tomada a espaldas de la fuente de

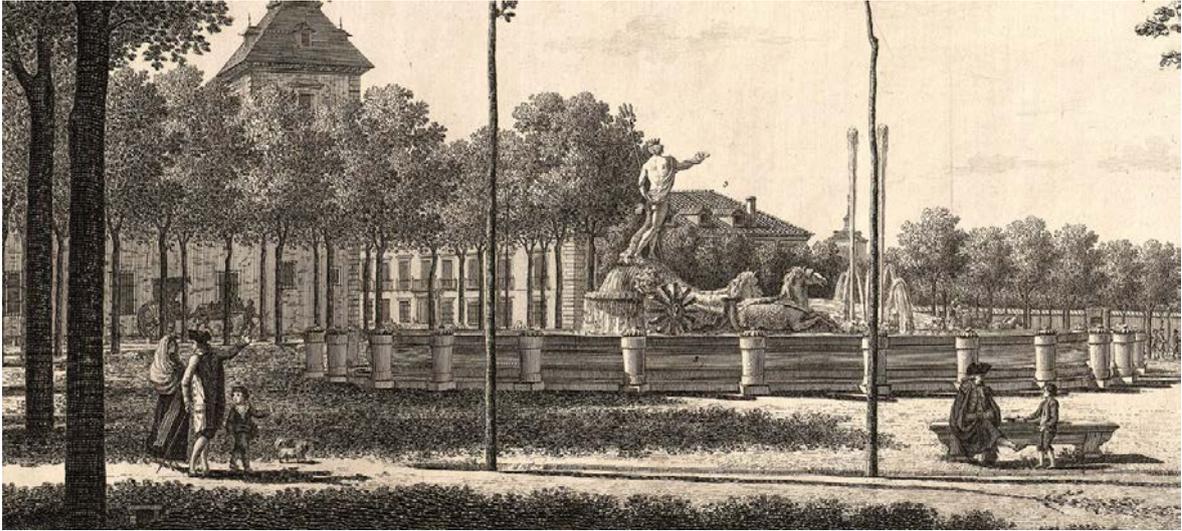


FIG. 11 ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, *Vista del Paseo del Prado desde la fuente de Neptuno*, 1790. Detalle de la escultura y paseantes. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Neptuno, compañera a la que se dio al público años pasados, de la Diosa Cibele», cuya venta se anunciaba a 15 reales de vellón en la librería de Escribano de la calle Carretas³⁶. Si prestamos atención a la pareja con un niño que pasea frente al dios del mar en primer plano [FIG. 11], se puede reconocer la simpática y forzada pose del hombre imitando la postura de Neptuno para entretener a la dama, que a su vez intenta copiar el pequeño que les acompaña mirando directamente al caballero, no a la estatua; asimismo, el perrillo faldero situado unos pasos más adelante se puede asemejar, en términos compositivos, a uno de los caballos marinos que tiran del carro. A esta descripción amable de las gentes que pasean en torno a la fuente se suma una referencia directa a la actitud pedigüeña del dios descrita más arriba, pero expresada con extrema dureza: en esta ocasión el «pobre mendigante» es un niño de corta edad, descalzo y con las ropas raídas, en rotundo contraste con el otro pequeño, vestido a la moda holandesa, y ante la compasiva mirada de un hombre mayor con capa sentado en uno de los bancos.

A lo largo de estos años, el público también fue familiarizándose con una presencia cada vez mayor de debates sobre arquitectura y bellas artes en la prensa, lo que contribuía a formar una opinión más o menos fundada sobre los distintos asuntos de discusión³⁷. Dejando de lado los comentarios laudatorios, como el que publicó el *Diario curioso, erudito, económico y comercial* al inaugurarse la fuente de Neptuno³⁸, la primera valoración negativa que hemos localizado de las fuentes en su conjunto no apareció hasta el inicio de la década de los noventa en un artículo publicado en el *Correo de Madrid* firmado por *El Viajante*, en el que hacía notar toda clase de fallos y errores:

«En la [fuente] de Neptuno echan de ver que la gran caracola que sirve de Carro al Dios, está precisamente al revés de como debía estar: la figura del Dios no anuncia divinidad sino la humanidad cuadrada de un mozo de cordel; pero sobre todo admira a muchos que el Artífice quisiese con piedra imitar el agua dentro del agua, así salió ello. El carro de la Cibele, es el peor carro que pudiera haber elegido la madre de los Dioses, la silla en que



FIG. 12 JOSÉ GÓMEZ DE NAVIA (dib.) y SIMÓN BRIEVA (grab.), *Vista oriental de la Fuente de Apolo en el Prado de Madrid*, ca. 1788-1789. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

está sentada no es de mejor gusto, y esto y las ruedas con el peñasco en que estrivan [sic] (peñasco que no tiene original en la naturaleza) hacen mala compañía con la bella ejecución de los ropages de la Estatua y los dos Leones, que aunque un poco pesados, no son indignos del nombre de Michel»³⁹.

Pese al interés de la crítica, que formaba parte de una opinión más amplia sobre todo el paseo, no podemos decir que se generara un debate propiamente dicho, como si sucedería unos años más tarde con la estatua de la fuente de Apolo, cuando el modelo provisional que había permanecido sobre pedestal desde los años ochenta –como muestra la vista de José Gómez de Navia y Simón Brieva [FIG. 12]–⁴⁰, se substituyó por la versión definitiva en piedra diseñada por Manuel Álvarez, instalándose a su vez el grupo de las cuatro estaciones⁴¹.

En este último caso, el alcance del debate fue significativamente mayor, así como muy enriquecedor de seguir ya que permite adentrarnos en cuestiones directamente vinculadas al proceso creativo y a las distintas percepciones que podía experimentar y expresar el público ante la presentación de una nueva obra. La polémica dio comienzo con una carta al director publicada en el *Diario de Madrid* el 11 de abril en la que se daba a conocer la ansiada colocación de la obra definitiva, ofreciendo «un objeto nuevo a la atención de los que hasta ahora han empleado la suya en bagatelas», clara referencia

a los ociosos currutacos, petimetres y damitas de nuevo cuño obsesionados por el mundo de las apariencias en el gran teatro del mundo que constituía el salón del Prado, y que para otro lector de la época parecían «modelos para la fábrica de tapices»⁴². El autor de la misiva, que firmaba con el sobrenombre de *Juancho*, daba por hecho que el «público imparcial» juzgaría la estatua con aprecio, pero no así «los naturalmente envidiosos, y mal contentos», quienes «pondrán defectos ya por la falta de inteligencia en la parte artística, y ya por no estar instruidos de otras circunstancias». La previsible disputa debió de responder a una mera cuestión de celos profesionales en la que se buscaba defender anticipadamente el trabajo realizado por Alfonso Bergaz⁴³, a quien la Junta de Propios y Arbitrios había adjudicado la culminación del grupo formado por Apolo y las cuatro estaciones tras el fallecimiento de Álvarez, tarea que poco más tarde reclamaría el hijo de este último. Para entonces, parece ser que ya estaban muy adelantadas las figuras de las alegorías, «restando solo la conclusión de la primera, siéndola muy doloroso privar al público y a la Nación (además de las crecidas cantidades que se han impendido en ellas) carezca de tener a la vista un mérito tan particular y tan digno de la mayor atención». Entre los profesores consultados por el Ayuntamiento, Bergaz había manifestado que

«se obligaba a poner en ejecución los deseos de la Junta, pero que no podía hacerlo [por] menos [de] treinta mil reales, cuya cantidad le había parecido crecida al Sr. Corregidor, no obstante que dicho profesor le había hecho presente que el resto de la obra era muy prolijo, que consumiría algún tiempo, y que no todos los escultores se atreverían a emprender la continuación de ella, porque como su autor había sido un sujeto tan conocido por sus obras en toda Europa, era preciso que el que se comisionase para ello fuese tal y trabajase de modo que ningún facultativo conociese de distinta mano; y que para hacer obsequio a Su Señoría reduciría su costo a veinticinco mil reales de vellón»⁴⁴.

La carta del *Diario de Madrid* daba cuenta de las vicisitudes que habían hecho alargar la ejecución de la estatua, debida según parece a un temprano error de cálculo por parte de los operarios encargados de desbastar el bloque de piedra, lo que habría hecho imposible corregir todos sus defectos antes de morir Álvarez, dejando la «estatua en lo que llaman puntos». Bergaz —a quien no se llega a citar en ningún momento— habría afrontado en consecuencia el reto de superar estos obstáculos aparentemente insalvables para que «el público no estuviere por más tiempo defraudado de un ornato que deseaba», decidiéndose «a concluirla, trepando por todas las dificultades»:

«Emprendió la obra, justificando desde luego las que había encontrado. Hizo rebajos, mejoró las formas, y la infundió el espíritu de que casi no era susceptible. Su taller estuvo abierto para todos, y son infinitos los testigos de esta verdad, y de su constancia»⁴⁵.

La acción de Bergaz, descrita como si se tratase de una gesta heroica, fue evidentemente contestada en las páginas del mismo diario por otros tres lectores anónimos. El primero de ellos, que firmaba con las iniciales *M. P. de S.*, no se hizo esperar, y su opinión se dio a conocer en dos entregas los días 21 y 22 de abril. En su escrito

afeaba el intento de proyectar la fama de Bergaz por encima de la de Álvarez, denunciando a su vez la falsedad de haberse dado cualquier error en el proceso de traslado de puntos:

«Yo traté al difunto Álvarez, me enseñó el Apolo desbastado en su ausencia por un oficial de su confianza, muy buen cantero, y estaba gozoso de verla tan bien puesta en puntos [...] Parece que esto prueba, no haber hallado el dicho Álvarez falta alguna que le diese cuidado»⁴⁶.

La defensa del escultor fallecido en este asunto no evitaba, sin embargo, considerar de forma crítica otras observaciones derivadas del sentir de la gente que se detenía a mirar la fuente en su totalidad, no solo la estatua de Apolo:

«He notado que se forma un corro alrededor de la fuente, que miran no sólo al Apolo como vmd., sino que también miran las cuatro estaciones, que por ser puesto todo a un tiempo, ser estas hechas de principio a fin por el hombre de mérito que empezó el Apolo, llevan juntas la atención. He tenido cuidado en oír la gente, y he notado, que no les agrada generalmente ni toda la fuente, ni la escultura, ni tal estatua en particular; hablan algunos presumidos, ponen defectos al Apolo como a las demás, pero siempre concluyen diciendo que las menos malas son el invierno y el otoño»⁴⁷.

La opinión del público no parecía distar mucho de la suya propia, que se explicaba en razón de sus fundados conocimientos en materia artística. Arquitectónicamente hablando, el diseño de la fuente era malo y le faltaba carácter, por no hablar del hecho de que impedía articular una relación entre las propias estatuas, donde «solo el Apolo tiene campo para estar bien»; en lo relativo a esta última el autor reconocía, pese a los elogios anteriores, que Álvarez había procedido «frío en la invención de esta estatua», pues:

«¿Qué idea nos da de Apolo? Hace un ganapán apoyado en un tronco, con un ademán de holgazán, cargado con la lira que parece que se le va cayendo por el sobaco, con aquel serpentón que acaba de herir de muerte, sin duda a puntapiés, porque no obstante estar tan cargado de atributos, no tiene arco con que pueda haber disparado.

No es Apolo Dios de las Musas, ni el matador de la sierpe, ni el vencedor de Midas, ni el perseguidor de Daphne; en una palabra, es el Apolo para la fuente del prado, y nada más»⁴⁸.

El debate continuó alimentándose con dos nuevas cartas publicadas los días 6 y 7 de mayo firmadas con las iniciales *G. F.*, que describían desde una visión satírica las diversas imperfecciones que se podían hacer notar a la luz del estudio de la anatomía del dios, puestas en boca de «algunos critiquillos del día» que defendían que era «justo y justísimo que los que emplean su vista solo en bagatelas se ocupen en mirar la nueva estatua de Apolo del Prado, por no apartarse de su buena costumbre»⁴⁹. Sin embargo, la aportación de mayor calado apareció a finales de este mismo mes con la extensísima carta remitida por *El defensor imparcial*, que se organizó en cinco entregas de números consecutivos

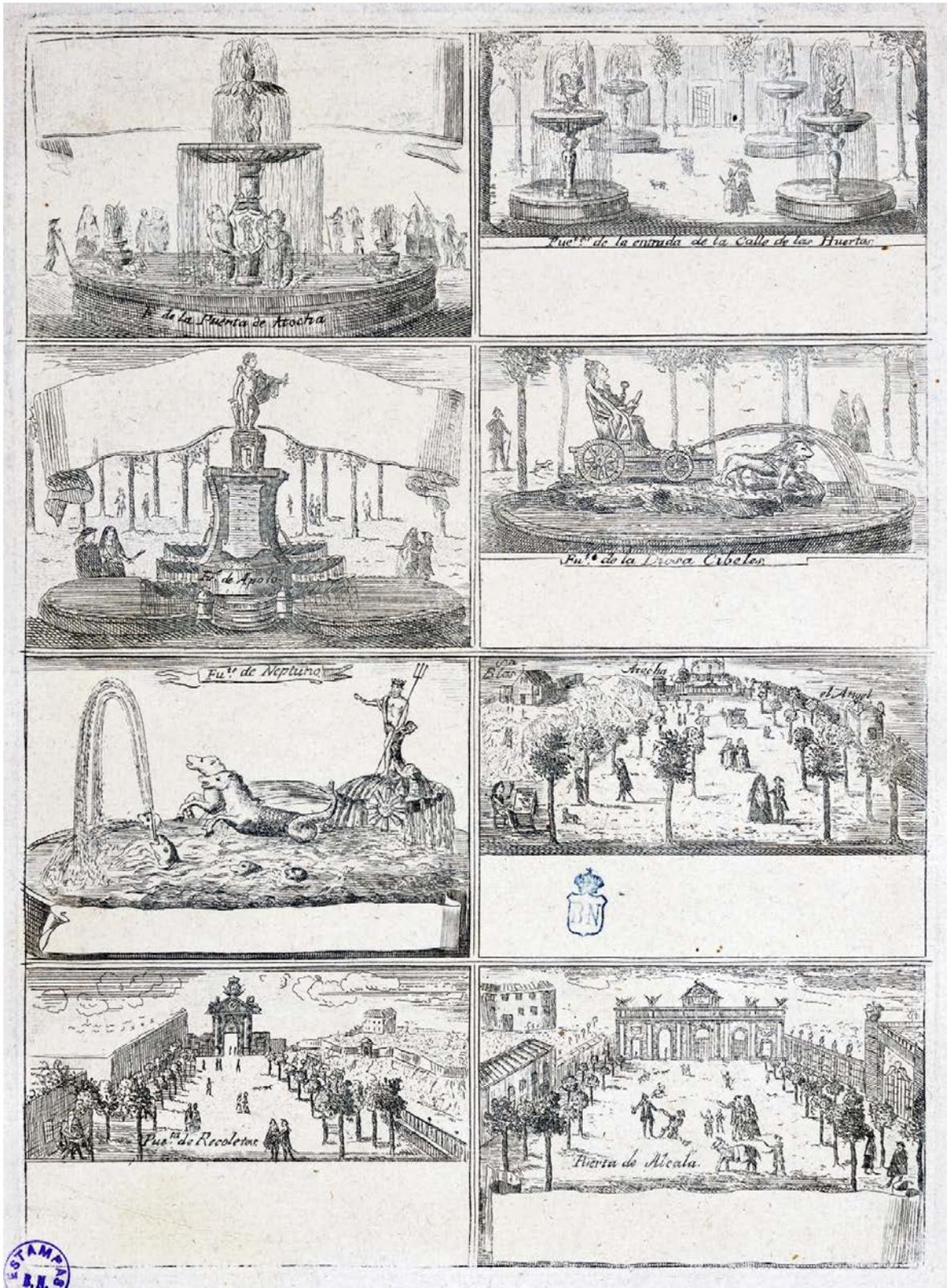


FIG. 13 Anónimo, Pliego de tarjetas de las fuentes, puertas y adornos del Paseo del Prado. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

con el fin de corregir «las críticas desatinadas producidas con tanta ignorancia, y mucha contra sus autores, vengando así sus resentimientos». De acuerdo a los principios de la crítica ilustrada, el autor de esta última carta negaba el buen juicio de *M. P. de S.* al cuestionar la valía de Ventura Rodríguez como responsable del diseño de la fuente. También discrepaba de las imperfecciones apuntadas por *G. F.*, rebatiendo cada una de ellas con una explicación detallada de los principios y reglas del arte de la escultura que se debían tomar de las lecciones de los antiguos griegos a través del estudio de sus obras, muchas de las cuales se podían visitar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁰. Finalmente, la intervención con la que parece se cerró el debate fue, nuevamente, de mano de *M. P. de S.* En una carta publicada los días 29 y 30 de junio, el autor se veía obligado a defenderse del ataque de *El defensor imparcial* alegando que el único medio de formar el buen gusto era hacer ver tanto los aciertos como los errores de cualquier obra de arte, y proponía con un fin didáctico explicar la estatua del Apolo Belvedere como ejemplo de perfección. También mostraba su más profunda admiración hacia Ventura Rodríguez, de quien pensaba que la circunstancia de «no haber sido feliz en la invención de una fuente pública de adorno» no le negaba el merecido y reconocido título de «restaurador de la buena arquitectura»⁵¹.

Aunque resulta difícil imaginar el alcance real de estas polémicas, sí se puede asegurar que las fuentes del Prado formaban parte desde hacía ya tiempo del imaginario colectivo y se consideraban un elemento de buen gusto e, incluso, a la moda. Tal vez por eso no deba extrañarnos que en diciembre de 1791 se anunciara la venta de «un juego de tarjetas de las fuentes, y paseos del Prado para dar Pascuas estampadas en color azul» en las que se indicaban los «nombres de dichas fuentes y paseos», junto a otros papeles y billetes, en la librería de Escribano. El mismo juego volvió a anunciarse el año siguiente estampado en otros tonos de tinta y junto a unas «carteritas al estilo de París también de colores; siendo todo útil para dar días, pascuas y algunos cumplidos de entre año» [FIG. 13]⁵². La demanda de este tipo de tarjetas respondía a la moda que se había instaurado de felicitar por medio de billetes y papeles «pascuas, entradas y salidas de año». Aunque para muchos el continuo envío y recepción de estos «papelajos» se consideraba «pesado e incómodo»⁵³, se aceptaba ya como una expresión normalizada de cortesía y urbanidad, donde no solo se valoraba la originalidad y conveniencia del texto de la felicitación –que debía adaptarse a la condición del destinatario– sino la calidad y elegancia de las tarjetas empleadas, para las cuales no podía elegirse asunto de mejor gusto que los adornos y fuentes del paseo en Madrid, que pasaban a meterse así en el bolsillo de sus habitantes.

NOTAS

- * Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D «El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII: ciudad e ingeniería en el Mediterráneo-DIMHCIM», ref. HAR2016-78098-P (AEI/FEDER, UE), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).
1. *Diario de Madrid* (en adelante, *DM*), 21/12/1788 y 22/12/1788, pp. 1322-23 y 1325-27.
 2. BRUNETTA (1997) denominó a esta figura con el oportuno apelativo de *icononauta* o «viajero de las imágenes». Para una aproximación al consumo de este tipo de materiales en España, véase VEGA, 2010, pp. 375-407.
 3. «Se hallará en las Librerías de Escribano, Calle de las Carretas; y de Razola, calle de Atocha. Su precio 20 rs.», *DM*, 11/09/1788, p. 916.
 4. ORTEGA VIDAL y MARÍN PERELLÓN, 2009, p. 246; VEGA, 2010, p. 399; VEGA, 2011, p. 236.
 5. Se vendía «iluminada a 6 rs., y en negro 4. Es de marca mayor, y tiene una explicación», *DM*, 09/05/1788, p. 511.
 6. Nuestro forastero explicaba cómo habría que esperar a retirar el «palenque» para descubrir «los magníficos edificios del museo con bellas vistas al Prado, y abiertas por enverjados las de los jardines particulares que caen a él», donde Villanueva había planificado en la fachada occidental, según su propia descripción del museo, «un jardín de flores, praderas y arbustos intermediendo algunos pilones de fuentejillas bajas» que conectarían visualmente con el entorno; MOLEÓN, 1996, p. 131.
 7. Sobre la concepción del proyecto integral de Ventura Rodríguez, véase REESE, 1989; respecto a la evolución urbanística del paseo, SOUTO ALCARAZ, 1995, y LOPEZOSA APARICIO, 2005, así como VELASCO MEDINA, 2017, en lo que respecta al abastecimiento de aguas; para una revisión en torno a la idea de las fuentes según el pensamiento arquitectónico de las Luces, FERNÁNDEZ-ALMOGUERA, 2017.
 8. La necesidad de revisar la historia del urbanismo y la ciudad desde la cultura de lo cotidiano en temas como la «geografía del placer» o las diversiones públicas fue reivindicada hace ya años por SAMBRICIO, 1988, p. 578. Para una aproximación al Prado en particular, LOPEZOSA APARICIO, 2005, pp. 445 y ss.
 9. Véanse, al margen de las referencias ya citadas, DÍAZ Y DÍAZ, 1977; ORTEGA VIDAL, SANCHO GASPAS Y MARÍN PERELLÓN, 2018, pp. 370-380.
 10. Según el *Diccionario* de la Real Academia Española (1780), «especie de escaño, que comúnmente tiene rehenchido de cerda, o pluma el asiento y respaldo para más comodidad, y sirve para sentarse, o acostarse. Es voz tomada del francés. Los hay también de enrejado de junco delgado, y con respaldo solo de madera», que serían los que más se podrían asemejar al respaldo de hierro del Prado. La restauración parcial del cerramiento del Jardín Botánico en 2017 ha permitido recuperar parte del canapé y su función como asiento corrido entre la Plaza de Murillo y la Puerta del Rey.
 11. Archivo Histórico Nacional, Consejos, 6962. El documento fue transcrito por REESE, 1989, pp. 39-44. Sobre la construcción del badén véanse SOUTO ALCARAZ, 1995, I, pp. 260-267, y LOPEZOSA APARICIO, 2005, pp. 219-220.
 12. VEGA, 1996, p. 32; ANDIOC, 2008, p. 33.
 13. *Diccionario* de la Real Academia Española (1780).
 14. *DM*, 06/01/1792, pp. 21-22.
 15. SOUTO ALCARAZ, 1995, I, p. 401.
 16. Ejemplo de la preocupación que siempre había despertado entre las autoridades el tema es el temprano *Bando, e instrucción para el uso del paseo nuevo del Prado* aprobado el 5 de junio de 1773, que regulaba los usos del tráfico; LOPEZOSA APARICIO, 2005, pp. 456-458.
 17. *Bando prohibiendo maltratar las sillas del Prado*, 12/06/1809, Archivo de la Villa de Madrid (en adelante, *AVM*), 2-173-108. La instalación de sillas fue una propuesta de un particular francés, Claudio Jaoul, al conde Aranda, comenzándose a poner las primeras en el Buen Retiro; véanse los orígenes de esta práctica y las dinámicas del alquiler en SOUTO ALCARAZ, 1995, I, pp. 371 y ss.
 18. Véase una panorámica general de aproximación en el señero estudio de MARTÍN GAITE, 1972.
 19. JUZGADO CASERO, 1786, «censura primera».
 20. Según el *Aviso al público para el paseo a pie en los Jardines del Retiro* de 12 de mayo de 1767, «habrá abundancia de asientos en sillas de paja, pagando cuatro cuartos por cada una; pero se entiende mientras se ocupasen, porque en dejándolas una vez, no es posible que quien las apronta, pueda atender a quien pertenezca cada una».
 21. *DM*, 28/09/1792, p. 1141; VEGA, 2010, p. 174.
 22. Las sillerías completas, formadas por distintos tipos de asientos como sillas, taburetes y canapés, definían de hecho el prestigio de una casa y era uno de los conjuntos de mobiliario sobre los que existía una mayor oferta y demanda en el mercado; MOLINA Y VEGA, 2018, p. 155.
 23. Para una definición de esta idea en torno a las relaciones entre casa, calle y sociedad, véase el sugerente ensayo de MONTEYS, 2017, pp. 8-16.
 24. *DM*, 03/09/1788, pp. 883-884; *DM*, 01/07/1791, p. 732.
 25. MOLINA Y VEGA, 2004, p. 75. En el caso de los jardines del Buen Retiro, en cambio, era obligado. Según el *Aviso al público* de 1767, los hombres debían acceder sin «jaquetilla, capa ni gabán» y las mujeres «sin el manto, o mantilla», debiendo depositar estas prendas a la entrada o llevarlas consigo en los bolsillos.
 26. *DM*, 09/04/1790, pp. 393-394.
 27. *DM*, 29/04/1790, p. 476. Sobre los usos higiénicos de las aguas, véase en este mismo volumen el ensayo de Beatriz Blasco (pp. 47-64).

28. Véase, a modo de aproximación, el estudio de Alicia Cámara en este mismo volumen (pp. 87-110). Respecto al papel de algunas de estas fuentes en la construcción del imaginario urbano de la corte desde finales de la centuria anterior, MOLINA, 2018, pp. 546-548.
29. PONZ, 1772-1794, t. 5, pp. 346-347 (3ª ed., 1793).
30. SAMBRICIO, 1991, pp. 206 y ss.; ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2017, pp. 38-39. LOPEZOSA APARICIO, 2018, p. 187.
31. PONZ, 1772-1794, t. 5, p. 30, n. I (3ª ed., 1793).
32. *Continuación del Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, agosto de 1797, p. 235. El ya citado Gabriel de Torre participaba de la misma idea, pues proponía terminar el proyecto del paseo con un diseño renovado para la Fuente Castellana, «haciendo un buen edificio en dicha fuente en que se historie alguna de las hazañas de la nación, por variar un poco de mitologías», *DM*, 22/12/1788, p. 1325. Estas preferencias programáticas son comprensibles si se compara lo que sucedía en España respecto a otras monarquías europeas, de cuyos monumentos se tenían noticias regulares a través de la prensa; véase REYERO, 2015.
33. *CM*, 23/02/1787, p. 157. La primera entrega del discurso se había publicado en el número anterior, el 20/02/1787, p. 153.
34. *CM*, 23/02/1787, p. 160.
35. *DESCRIPCIÓN*, 1794, s.p. El primer anuncio que hemos localizado de su venta se encuentra en la *Gaceta de Madrid*, 12/08/1794, p. 960.
36. *DM*, 14/05/1790, p. 536.
37. Véanse al respecto, y a modo de aproximación, los trabajos de CRESPO DELGADO, 2004 y 2007.
38. La fecha elegida fue el 9 de diciembre de 1786, en homenaje al aniversario de la Princesa de Asturias. La reseña incluía una detallada y elogiosa descripción, a la vez que se recordaba «al inmortal arquitecto Ventura Rodríguez, cuya idea ha continuado hasta su conclusión Don Manuel Rodríguez, su sobrino» (09/12/1786, p. 282).
39. *CM*, 14/08/1790, Artículo V, p. 279.
40. Su venta se anunció como la primera entrega de una colección formada por «10 láminas de las fuentes y paseos del Prado» promovida por «un sujeto amante del buen gusto» a un precio de cuatro reales por estampa, «para que cualquier pueda hacerse con toda la colección», *DM*, 30/01/1789, p. 119. Pese a ello, no parece que se llegase a grabar ninguna más. Agradezco a Jesusa Vega haberme facilitado esta referencia.
41. Es posible que solo los entendidos supieran en realidad la provisionalidad de la primera estatua, ejecutada por José Pechuche, algo de lo que informaba *El Extranjero* en una de sus cartas al director: «el Apolo de la fuente de este nombre en el Prado, que es de yeso, está allí provisionalmente interín se finaliza el de piedra, que es el que debe ocupar su puesto», *DM*, 09/01/1800, p. 34.
42. *DM*, 06/06/1796, p. 631; MOLINA, 2013, pp. 410-434.
43. El 6 de noviembre de 1799 Bergaz redactaba un informe detallando el estado en que se encontraban tanto la estatua de Apolo, como las de las alegorías de las cuatro estaciones. *AVM*, 1-117-53. El contenido del mismo ha sido estudiado por MELENDRERAS GIMENO, 1985, pp. 241-243, y LOPEZOSA APARICIO, 2005, pp. 238-239.
44. *AVM*, Contaduría, 1-187-43.
45. *DM*, 11/04/1803, p. 401.
46. *DM*, 21/04/1803, p. 442.
47. *DM*, 21/04/1803, p. 441.
48. *DM*, 22/04/1803, pp. 445-446.
49. *DM*, 06/05/1803, p. 506.
50. Las entregas de esta contribución se publicaron entre el 24 y 28 de mayo de 1803, pp. 577-578, 581-582, 585-586, 589-590 y 593-594.
51. *DM*, 30/06/1803, pp. 725-726.
52. *DM*, 28/12/1791, p. 1471; *DM*, 18/12/1792, pp. 1470-1471.
53. *CM*, 29/12/1790, pp. 91-93.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2017), *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*, Madrid, Abada Editores.
- ANDIOC, R. (2008), *Goya. Letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BRUNETTA, G. P. (1997), *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrre*, Venecia, Marsilio Editore.
- CRESPO DELGADO, D. (2004), «De arquitectura y arquitectos en los papeles periódicos españoles anteriores a 1800», *Boletín de Arte*, nº 25, pp. 335-370.
- CRESPO DELGADO, D. (2007), «Diario de Madrid 1787-1788: de cuando la historia del arte devino una cuestión pública», *Goya. Revista de Arte*, nºs 319-320, pp. 246-258.
- DESCRIPCIÓN (1794), *Descripción y breve explicación de las estatuas, fuentes y jarrones de los reales jardines del Sitio de S. Ildefonso y de los sucesos y personajes de la historia fabulosa que representan*, Segovia, Imprenta de Espinosa.
- DÍAZ Y DÍAZ, A. (1977), «Noticias sobre algunas fuentes documentales de Madrid del siglo XVIII», *Villa de Madrid*, año XV, nº 54, pp. 47-58.
- FERNÁNDEZ ALMOGUERA, A. (2017), «Apolo en la villa o de las fuentes monumentales en la cultura arquitectónica del siglo XVIII», en Ventura Rodríguez. *Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 145-167.
- JUZGADO CASERO (1786), *Juzgado Casero [...] Obra periódica sobre las ocurrencias de los Baños de Manzanares, Paseo del Prado, y mal modo (que por ser moda) usan algunas, y muchos de los concurrentes a estos Sitios*, Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez.
- LOPEZOSA APARICIO, C. (2005), *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- LOPEZOSA APARICIO, C. (2018), «Comodidad y orden público en Madrid en el siglo XVIII. El proceso de configuración del límite oriental de la ciudad», *URBANA. Revista Electrónica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, vol. 10, nº 1, pp. 185-207.
- MARTÍN GAITE, C. (1972), *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.
- MELENDRERAS GIMENO, J. L. (1985), «Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, vol. 43, nº 3-4, pp. 229-260.
- MOLEÓN, P. (1996), *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid, Museo del Prado.
- MOLINA, Á. (2013), *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA, Á. (2018), «La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos», en A. CASTÁN, C. LOMBA y M. P. POBLADOR (eds.), *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 543-554.
- MOLINA, Á. y VEGA, J. (2004), *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- MOLINA, Á. y VEGA, J. (2018), «Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid», *Cuadernos dieciochistas*, nº 19, pp. 139-166.
- MONTEYS, X. (2017), *La calle y la casa. Urbanismo de interiores*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ORTEGA VIDAL, J. y MARÍN PERELLÓN, F. J. (2009), «Al este del Prado», en *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 245-293.
- ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAS, J. L. y MARÍN PERELLÓN, F. J. (2018), *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- PONZ, A. (1772-1794), *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 18 vols.
- REESE, T. F. (1989), «Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la Antigüedad clásica para el Salón del Prado», en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, CSIC, pp. 1-47.
- REYERO, C. (2015), «Luces que alumbran desde Europa. Los nuevos monumentos en la prensa madrileña del siglo XVIII», en *El Siglo de las Luces. XVI Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, pp. 435-447.
- SAMBRICIO, C. (1988), «Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III», en *Carlos III. Alcalde de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 575-628.
- SAMBRICIO, C. (1991), *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, MOPU.

- SOUTO ALCARAZ, A. (1995), *Paisaje urbano del Paseo del Prado: desde la reforma hasta la desaparición del Retiro (1767-1865)*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Tesis doctoral, 2 vols.
- VEGA, J. (1996), «El comercio de estampas en Madrid durante la Guerra de la Independencia», en *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid y Calcografía Nacional, pp. 17-40.
- VEGA, J. (2010), *Ciencia arte e ilusión*, Madrid, Polifemo-CSIC.
- VEGA, J. (2011), «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, n° 1, pp. 229-240.
- VELASCO MEDINA, A. (2017), *El agua de Madrid: abastecimiento y usos sociales en el Antiguo Régimen*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral.

[Volver al índice](#)