

VILLA de MADRID



VILLA
de
MADRID

EDITADA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO

CONSEJO DE REDACCION:

Excmo. Sr. D. Enrique Tierno Galván, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Enrique Moral Sandoval, Teniente de Alcalde del Area de Cultura y Educación
Ilmo. Sr. D. Ramón Herrero Marín, Concejal de los Servicios de Cultura
Sr. D. Félix Santos, Director de los Servicios Informativos
D.^a Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: Mercedes Agulló y Cobo

PRECIO DEL EJEMPLAR: 225 PESETAS

M A D R I D

AÑO XXIII

1985-IV

NUM. 86

Sumario

María Rocset, una interesante y desconocida pintora.

Por Alfonso E. PEREZ SANCHEZ

El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del Cuarto de los Reyes en el Palacio del Buen Retiro.

Por Rosa María ARIZA CHICHARRO

Un regalo del Ayuntamiento de Madrid a la Reina Isabel de Braganza.

Por Fernando A. MARTIN

El arquitecto Francisco Javier Ferrero Llusá.

Por María Encarnación CASAS RAMOS

La Casa de la Panadería. Apuntes para una reconstrucción de su evolución tipológica.

Por Salvador PEREZ ARROYO

Informe sobre la excavación arqueológica efectuada en el solar de la Cuesta de la Vega-Calle Mayor.

Por Manuel RETUERCE VELASCO

La reforma de la Puerta del Sol.

Por Antonio RIVIERE

PORTADA:

Manuel NARVAEZ PATINO. *Paisaje. 1984.* (Premio "Goya" 1985.) Museo Municipal.

FOTOGRAFÍAS:

Isabel MATOSES, PATRIMONIO NACIONAL, SAN ANTONIO, G. CASTILLO, IMAGEN FOTOGRAFOS, ORONoz, SOROA, LAURENT, J. M. BARTOLOZZI, J. ROIG, PIX, AUTORES Y ARCHIVOS FOTOGRAFICOS DEL MUSEO MUNICIPAL Y DE LA REVISTA "VILLA DE MADRID".

Depósito legal: M. 4.194 - 1958

Imprime: Artes Gráficas Municipales.

Area de Régimen Interior.

MARIA ROESSET, UNA INTERESANTE Y DESCONOCIDA PINTORA

Por Alfonso E. PEREZ SANCHEZ



Maria Roesset.

SORPRENDE, en ocasiones, el descubrimiento de personalidades artísticas de cierta calidad, enormemente significativas de su tiempo y del medio social en que se desarrollaron, y enteramente desconocidas a la crítica y a quienes se ocupan de reconstruir y evocar el tiempo que les vio nacer.

Son relativamente frecuentes los pintores o artistas no estrictamente profesionales, que no expusieron públicamente jamás, que trabajaron para su propia satisfacción y cuya obra ha permanecido en un ámbito doméstico, como recuerdo familiar, dispersándose al hilo de sucesivas particiones testamentarias. Al encontrar en un lugar insospechado—en casa de amigos, en el mercado anticuario, o en una subasta—un lienzo anónimo, o firmado a veces con un nombre por entero desconocido, capaz de llamar nuestra atención y nuestra sensibilidad, ante la presencia de un golpe de verdad, de autenticidad profunda, que nos descubre una sensibilidad de artista, surge siempre la pregunta, la curiosidad, la necesidad de saber algo de quien ha sido capaz de prendernos con su llamada de atención, con un “aquí estoy”, que clama por ese tanto de respeto y respuesta que exige toda obra de arte.

Este es el caso de una singular pintora de afición, María Roesset, de vida breve e intensa, cuya obra singular ha permanecido desconocida y virtualmente intacta, conservada hasta hoy por sus hijos.

Su interés evidente, su singularidad y la conveniencia de que no se desperdiciara, al desaparecer el calor

afectivo que hasta ahora la ha custodiado, creo que merecen unas breves palabras que sitúen estas obras singulares en el marco de su tiempo y propicien un gesto que garantice su conservación.

El conjunto de estos lienzos, pintados, como veremos, en el brevísimo espacio de apenas cuatro años, entre 1911 y 1914, resulta extraordinariamente significativo, y doblemente interesante al tratarse de obra de una mujer en unos años en que, en España, la mujer apenas tenía acceso a la educación artística de algún vuelo.

“Los géneros preferidos de nuestras pintoras son, en general, los que más se avienen con su modo de ser sedentario y delicado: las flores, naturaleza muerta, el país y hasta el retrato, y como procedimiento, ha sido muy común el uso de la acuarela y el pastel” (1).

Por supuesto que sería inútil buscar en ella una ruptura violenta en la tradición y una posición de decidida vanguardia, como la que habían adoptado ya otras mujeres, incluso de mayor edad que ella, en Francia, en Alemania o Rusia, pero si se piensa en el escuálido panorama de la pintura española, en lo que constituía el panorama oficial o la escasísima participación femenina en los movimientos de vanguardia, la figura de nuestra pintora—dentro siempre de su carácter no profesional, autodidacta y de reducido alcance—adquiere cierta singularidad.

Su producción, vinculada a Madrid, donde se pintó la mayor parte de lo que conservamos suyo, muestra, sin embargo, un conocimiento de ciertos fenómenos artísticos europeos, que

hubo de conocer seguramente muy de pasada y probablemente a través sólo de revistas ilustradas, pero hacia los que mostró, sin duda, una excepcional permeabilidad.

Nacida en Espigno (Portugal), el 21 de noviembre de 1882, María Roesset Mosquera es hija de madre gallega y padre francés, ingeniero de ferrocarriles, que vino a Portugal y España a las labores de instalación de la red ferroviaria y que como tantos otros "técnicos" venidos a la Península concluyen por establecerse aquí, contrayendo matrimonio con españolas y vinculándose definitivamente a nuestra tierra.

Quizá ya ese origen condicionase un tanto a la niña nacida de semejante matrimonio. Un cierto espíritu cosmopolita y "moderno", unido a un espíritu de curiosidad, sensibilidad e independencia, hubieron de marcar, desde pronto, la personalidad de la muchacha que recibió sin duda una formación acorde con lo que constituía la educación femenina de su tiempo, pero con una amplitud de horizonte y unas posibilidades muy superiores al común de las españolas de entonces. Su familiaridad con ciertos centros de vida social francesa y española, al tanto de las novedades, los veraneos en Galicia y en Biarritz, le debieron poner pronto en contacto con cuanto se hacía y se decía en los medios de cierta cultura artística. La lectura de las revistas ilustradas, medios excepcionales de difusión de una cultura visual de buen tono, hubo sin duda de despertar en la joven una curiosidad que su abierta sensibilidad potenciaría. Quizá en los años de su adolescencia, 1897-1903, entre sus quince y sus veinte años, se sentasen las bases—quizá inconscientes—de lo que habría luego de manifestarse abiertamente, al hilo de su vida, breve e intensa.

El aprendizaje del dibujo y la pintura constituía entonces una clase fundamental en la educación de una *señorita*. Parada Sendín, en el libro citado, recomendaba "que en la educación de la mujer entre el cultivo de la Pintura, como uno de los medios de ennoblecer el espíritu de las jóvenes".

Las razones que este modesto "teórico" biempensante son absolutamente ridículas a nuestros ojos de hoy, pero traducen muy bien cuál era el horizonte intelectual y moral en que se movía la educación femenina española.

No es posible hoy saber cuál fue el alcance de la enseñanza del dibujo que

recibiese María Roesset, pero es evidente que hubo de adquirir una soltura con el lápiz, que luego se hará manifiesta en los rápidos croquis de su viaje de bodas, y en el sólido sustrato de sus pinturas.

En febrero de 1904, a los veintiún años apenas cumplidos, contrae matrimonio con don Manuel Soriano Berueta-Aldana, quien, por una serie de circunstancias familiares, resultará indudablemente favorecedor de las curiosidades artísticas de su joven esposa.

Don Manuel Soriano era hijo de Benito Soriano Murillo, discreto pintor, nacido en 1827 y ya fallecido (en 1891), cuando se celebra la boda de su hijo. Pensionado en Roma por el Duque de San Fernando, estudiante en la Academia Romana y en distintos centros de París, fue profesor de Dibujo de Figura en la Academia de San Fernando y luego catedrático de Anatomía Pictórica, llegando a ser Académico de Número en la propia Academia de San Fernando y Subdirector del Museo del Prado en 1865.

Benito Soriano, o "Murillo el malo", como festivamente le llamaban los amigos, había sido muy amigo de Federico de Madrazo, y conoció íntimamente a Palmaroli, a Rosales, a For-

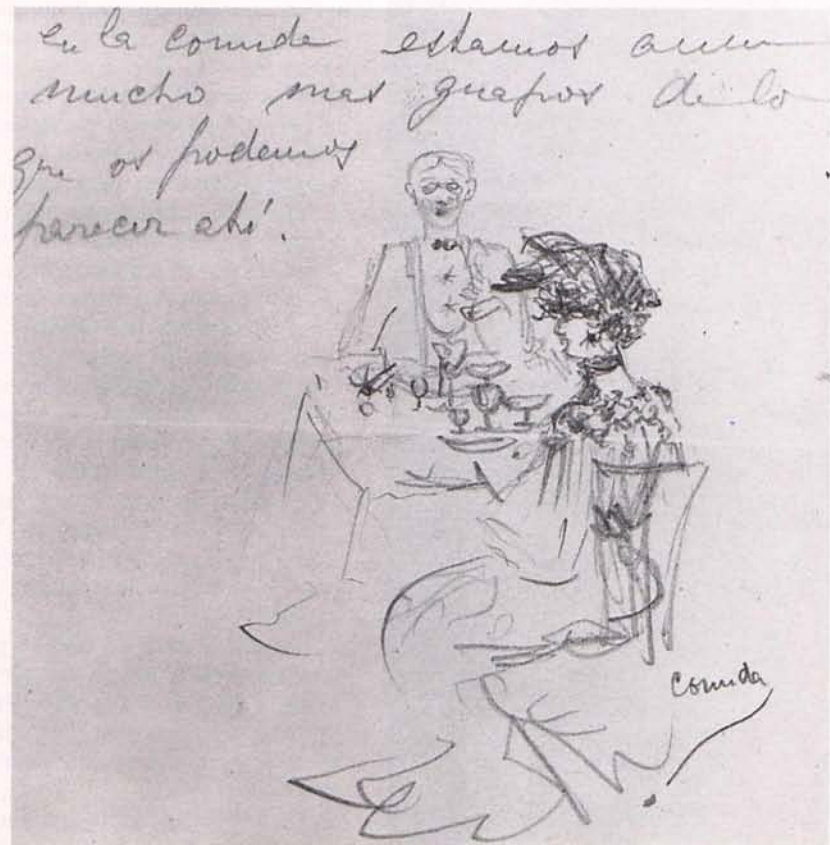
tuny y a todos los artistas de esa generación y de la inmediata.

El ambiente, los amigos, las relaciones familiares y de vida social, habían desarrollado siempre, en la familia Soriano, un medio muy intensamente "artístico". Hermano de Manuel, el marido de nuestra pintora, es Rodrigo Soriano, apasionado y vehementísimo periodista, biógrafo entusiasta de Regoyos, enemigo violento de Blasco Ibáñez.

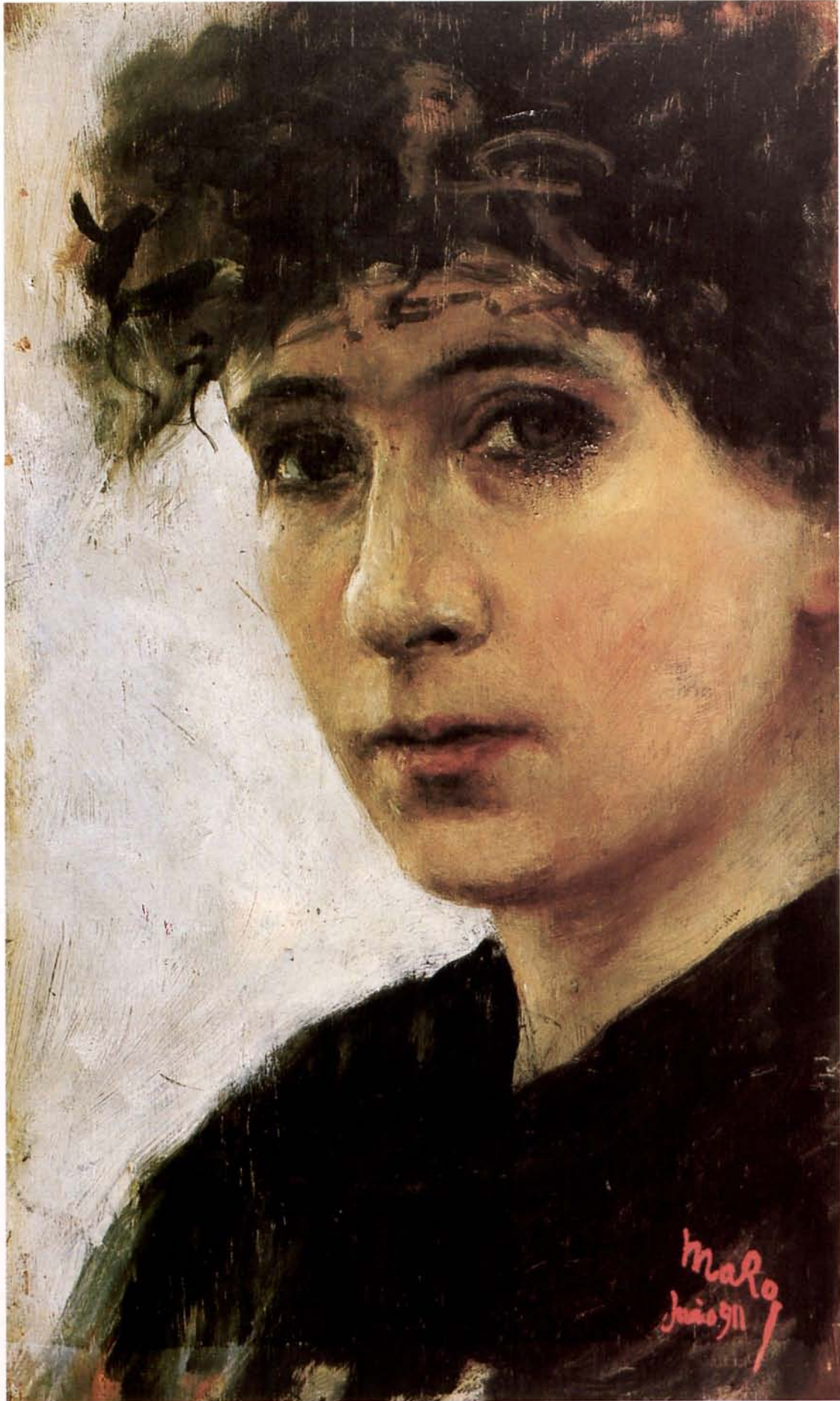
En el ambiente de la familia y los amigos de su marido, las curiosidades y la sensibilidad de María han de encontrar, pues, ambiente estimulante y un amplio cauce para su desarrollo.

El viaje de novios a Biarritz es ya la iniciación, casi el descubrimiento de sus condiciones de dibujante. Se conservan algunas cartas familiares ilustradas con unos rápidos, vivacísimos, apuntes a lápiz que muestran una evidente seguridad y gracia análoga a la que se encuentra en algunos dibujantes e ilustradores del *Blanco y Negro*, o en los rápidos apuntes de pintores como Cecilio Pla, con una gracia mundana y una delicada observación de la realidad inmediata, chispeante de un cierto humor.

Del matrimonio nacen dos hijos, Eugenia y Joaquín, pero la felicidad



Dibujo en una carta enviada durante su viaje de novios (1904).



Autorretrato (óleo), 1911.

Ya en 1911 inicia una serie admirable de autorretratos, de sorprendente intensidad. En junio de ese año está firmado, uno, de sola cabeza, resuelto con una maestría técnica y una fuerza comunicativa que se diría fruto de una larga experiencia. La gama fría del color, con un fondo blanco plateado y los negros intensos del traje y el cabello, crean un admirable fondo al rosado de la tez, el carmín de los labios y la intensa mirada de los ojos. Procede, sin duda, de los modos de Cecilio Pla, Emilio Sala e incluso de algunos retratos del primer Sorolla, pero resulta de una fuerza vital y comunicativa que nada cede ante ellos.

Esa técnica de grueso empaste y resregones prolongados, que hace evocar ciertos apuntes de Sorolla, se advierte también en un retrato de su sobrina Consuelo, firmado en julio de 1911.

En 1912 parece alcanzar su más serena y severa expresividad. De ese año son quizá los más bellos de sus lienzos. Un gran *Autorretrato*, de cuerpo entero, de formato muy estrecho en la tradición fin de siglo de un Wisthler o un Sargent, puede, quizá, considerarse su obra más cuajada. La esbelta silueta, vestida de negro, se recorta sobre un fondo rojizo, en toda la parte superior y, sobre una alfombra clara y mullida, en la inferior. La cabeza, de tres cuartos, mira al espectador con intensidad, mientras la mano izquierda se apoya en el cinturón y determina una mancha clara sobre el oscuro conjunto. Se trata, sin duda, de un verdadero alarde de elegancia formal y espiritual, al tanto de cuanto representaba el más refinado retrato "intelectual" del momento.

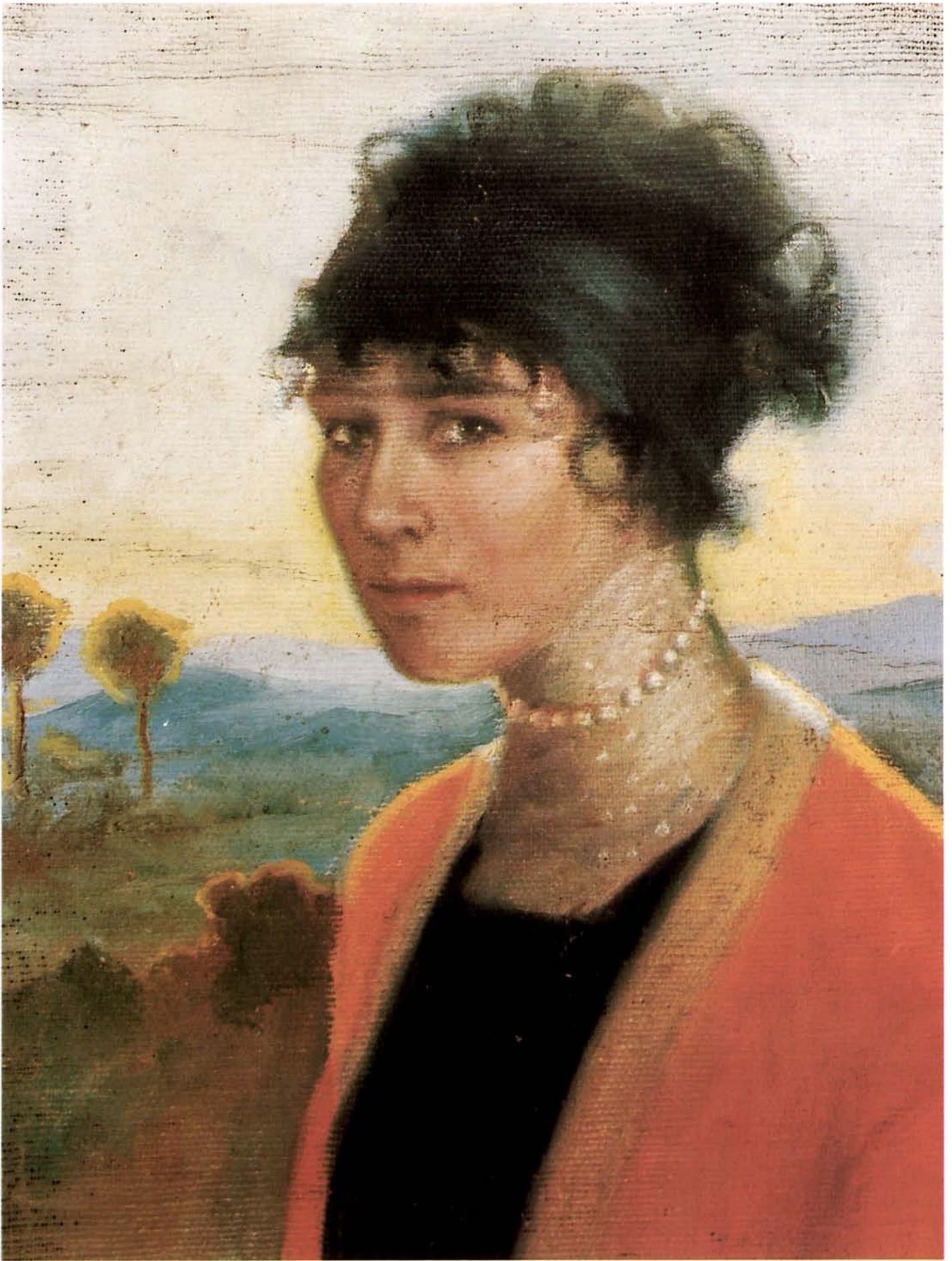
Carácter muy diverso tiene otro ligero *Autorretrato*, más desenfadado, de busto, con tonos claros, resuelto con una técnica muy diversa, con colores enteros, y audaz rebordeo de los contornos, con pinceladas amarillentas que, al envolver los árboles del ligero paisaje de fondo, entronca con modos del mundo alemán del momento, a la manera de una Paula Modersohn-Becker, cuyas obras quizá viese en Munich en esos años.

El largo cuello, envuelto en un pañuelo muy ceñido sobre el cual brillan las perlas, y el oscuro cabello, sujeto por una ancha cinta azulado-verdosa, encuadran una cabeza, de mirada intensísima y taladrante, en la que se advierte una enorme curiosidad y un ligero rictus de amargura en los labios.

De 1912 es también un doble retra-



Autorretrato (óleo), 1912.



Autorretrato (óleo), 1912.



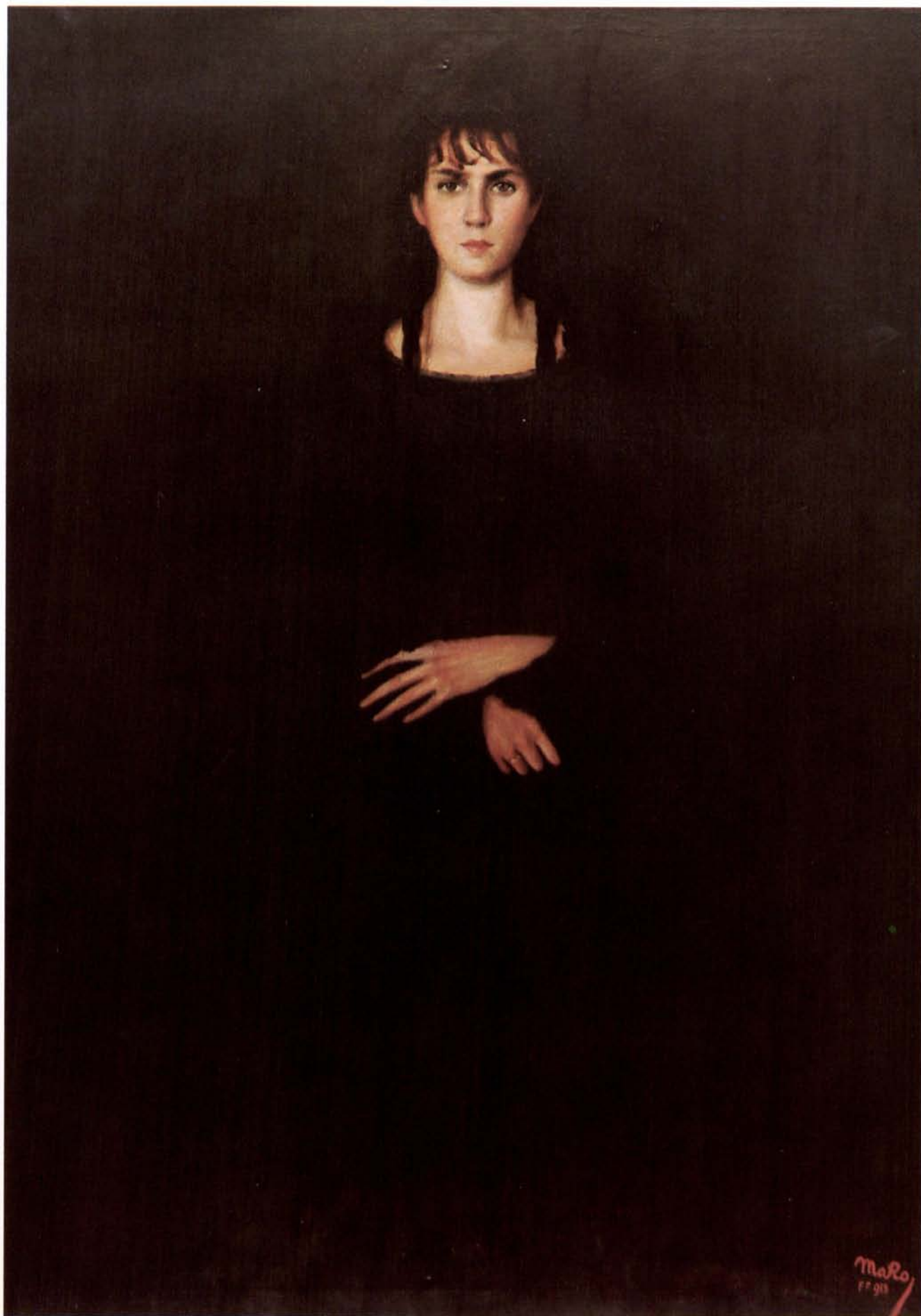
Joaquín y Eugenia, hijos de la pintora (óleo), 1912.

to de sus hijos *Joaquín* y *Eugenia*, vestidos ambos de negro, con camisas de encaje y anchos cuellos también de encaje que se abren sobre los hombros, al modo de las valonas del siglo XVII. Calzan zapatos negros con largas medias blancas, lo que contribuye a darles un aire de grave sobriedad, al modo español tradicional. Sentado el mayor en un sillón fraileroy en pie el pequeño, apoyándose sobre el brazo del enorme mueble, el lienzo resulta

inolvidable por su equilibradísima maestría tonal, y por la admirable comprensión de las formas de los niños. También aquí parece evidente que MaRo (como suele firmar) tiene presentes obras de los maestros de la generación precedente, al modo de Sorolla, tan aficionado a vestir algunos de sus niños con trajes velazqueños. Pero en este soberbio retrato hay, además, no sólo la superficial evocación de una moda, sino algo más hondo y

verdadero en la manera de volcar sobre el lienzo, con una técnica segura e intuitiva, toda esa visión de la vida infantil, con el grave aplomo, la curiosidad infinita y el desolado desamparo de la vida que empieza.

De comienzos de 1913 es el retrato de su hermana Margot, de evidente efectismo, concebido al modo tenebrista. Aquí hay, desde luego, influencia clara de algunos retratos de Chicharro y otros pseudo-simbolistas del momen-



Retrato de Margot, hermana de la pintora (óleo), 1913.

to. La extraordinaria elegancia del conjunto, con la bella cabeza frontal flanqueada por las trenzas, y las manos abandonadas sobre el regazo, es muy notable. En el tratamiento de las manos, largas y huesudas, resuena también el estudio del Greco, "descubierto" en 1908 por Manuel Bartolomé Cossío, con la publicación de su famosa monografía pionera. Sabemos que María Roesset lo estudió atentamente y copió algunas composiciones del cretense, entre ellos el gran retrato de Fray Hortensio Félix Pallavichino, hoy en Boston, que había pertenecido a la colección madrileña de los Mugiro. De allí proceden, sin duda, esas manos olvidadas que en el bello retrato de su hermana se erigen en protagonistas visuales.

Junto a estas obras, que evidentemente suponen lo mejor—quizá por ser lo más íntimo—de su producción, hubo de rendir el tributo obligado de su tiempo en el ambiente oficial. Hay así una serie de lienzos de tema "costumbrista", con escenas regionales al modo de las que se solían premiar en las Exposiciones Nacionales. La frecuente presencia de MaRo en el País Vasco o en la montaña santanderina, en los veraneos en Lequeitio y Biarritz, ha dejado algún ejemplar bien resuelto, pero un tanto convencional (*Marinero vasco*, *Marinero de Ondarroa*, *Anciana con vasija*). Junto a ellos hay también algunas evocaciones de otras tierras españolas (*Vieja gitana*, *Anciana con capacho*), que en algún caso consiguen evidente intensidad y subraya una vez más la pleitud colorista que supo asimilar. *Hombre y niño*, lienzo de cierta audacia compositiva, buscando el contraste entre el primer término en sombra y el segundo término lleno de sol, es un buen ejemplo de ello. Hay en estas composiciones una intensidad de color y una audacia de pincelada, larga y fluyente, que evoca a Echevarría, sin llegar, desde luego, a su ruptura, pero avanzando en esa dirección.

Esa sensibilidad suya para la luz cegadora se expresa quizá mejor en rápidas "manchas", apuntes o bocetos que cuentan entre lo mejor de su obra. Así, el luminoso *Consuelo y Marga en la terraza*, enormemente delicado y sugeridor, con tal maestría, que pudiera pensarse en un Sorolla excepcionalmente equilibrado, o las manchas de la *Vista desde la Cartuja de Valldemosa*, o el *Castillo de Escalona*, compuestos ambos con una simplicidad monumental, análoga a ciertas visiones de paisajes del primer Vázquez Díaz.



"Hombre y niño" (fragmento, óleo), 1912.

En 1913, que se abre con el bello retrato de su hermana, ya comentado, parece avanzar su interés por el simbolismo, con lienzos más complejos y literarios, no siempre tan acertados. *Inocencia* es el título de varias de las composiciones de este momento, donde un desnudo femenino infantil, en el umbral mismo de la pubertad, expresa, con carga quizá excesivamente intencionada, la curiosidad y el desamparo infantiles en esa edad inocente y cargada de amenazas. Parece como

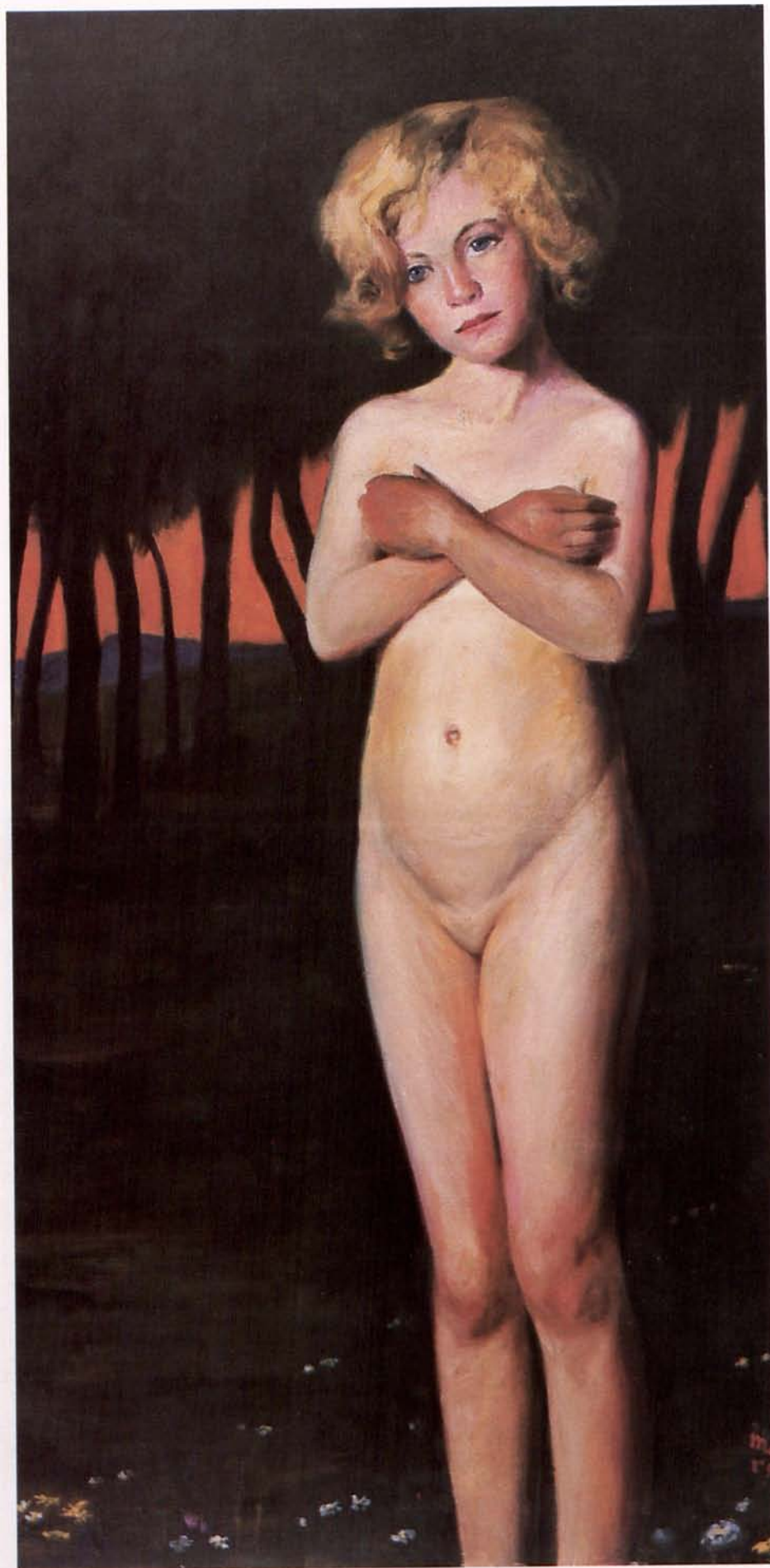
si hubieran llegado a MaRo algunos ecos de expresionismos nórdicos, al modo de un Munch, aunque siempre, por supuesto, dentro de un objetivismo acusado en el tratamiento del desnudo. Son los fondos (árboles de troncos ondulantes sobre el incendio del crepúsculo; telas ricas, caídas verticales ante un fondo de paisaje, al modo de los primitivos venecianos) los que mejor expresan esa preocupación literaria. Las figuras infantiles son siempre precisas y corpóreas, y en sus ojos



"Consuelo y Marga en la terraza" (óleo), 1912.



"Paisaje desde Valdemosas" (óleo), 1912.



"Inocencia" (óleo), 1913.

está, quizá, lo más intenso y enigmático de la composición.

Curiosamente, las obras de fines de 1913 y las de 1914 resultan menos interesantes, más convencionales y menos vibrantes en su técnica. Retratos infantiles, desnudos femeninos, alguna composición costumbrista, llenan este período.

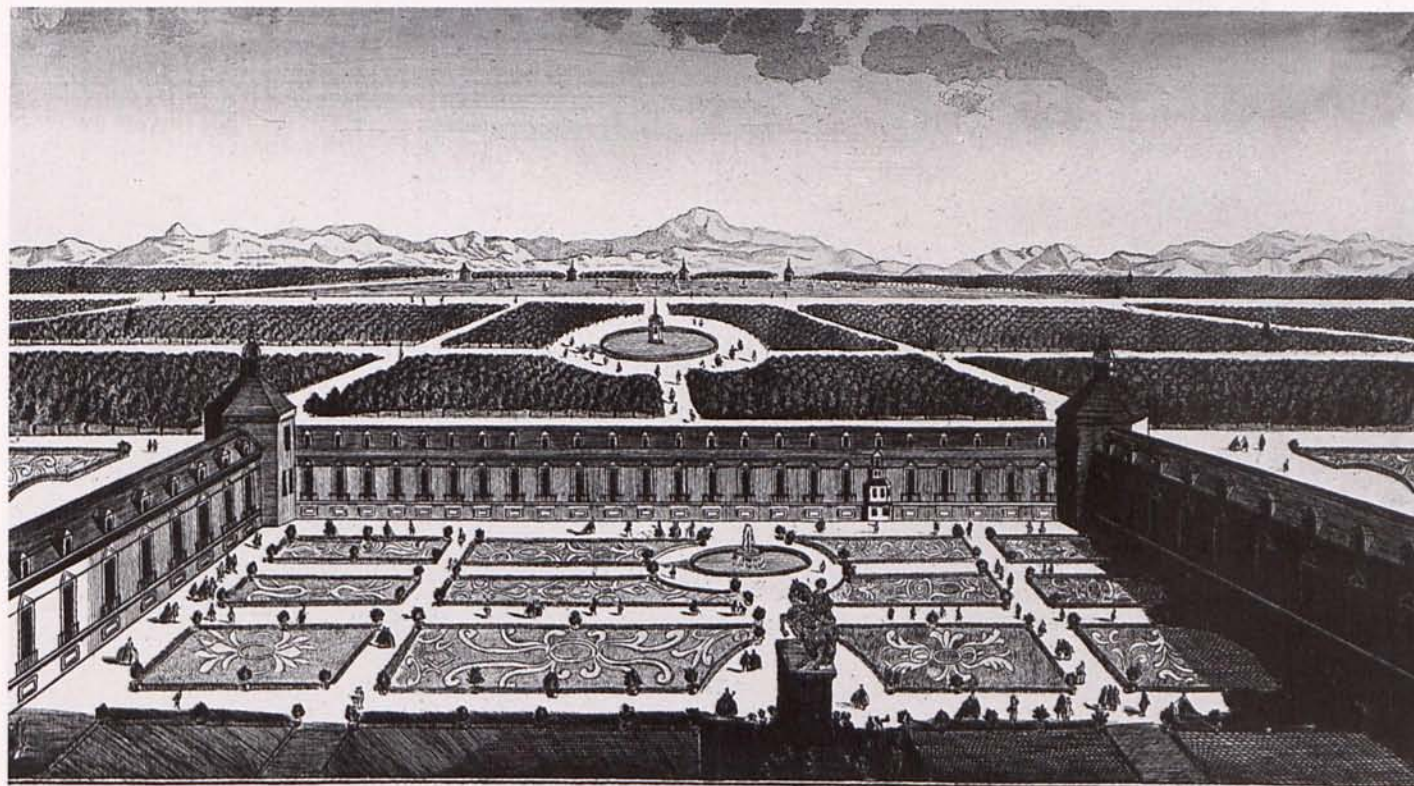
Como hemos dicho, en 1914 deja de pintar, ante el deterioro de su salud. Algo más crecidos los hijos, con amplia ayuda de familiares y amigos, la vida de María Roesset se va disolviendo en el reposo y la mermada vida social que se le permite. En 1921, algo repuesta, inicia una vuelta al mundo, para nutrir su siempre incesante curiosidad. El 3 de octubre de 1921 fallece en Manila. No había cumplido los treinta y nueve años.

N O T A

(1) JOSÉ PARADA SENDÍN: *Las pintoras españolas*. Madrid, 1902.

EL PROYECTO DE SANTIAGO BONAVIA PARA LA REMODELACION DEL CUARTO DE LOS REYES EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Por Rosa María ARIZA CHICHARRO



Vue Perspective du Palais Royal et des Jardins du Buen Retiro, en Espagne.

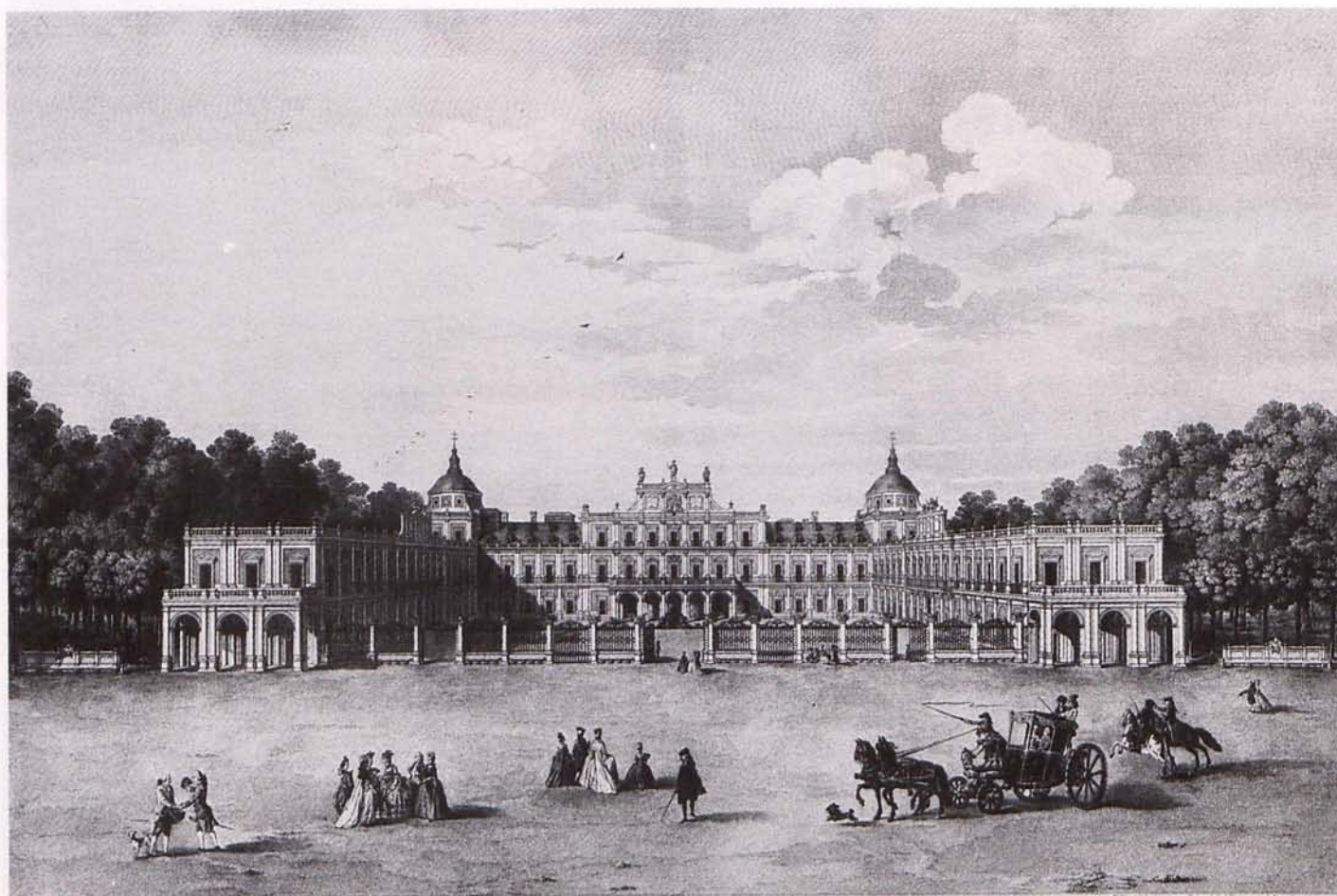
A Paris chez J. Choron rue St. Jacques au dessus de la Fontaine St. Severin aux Colonnes. N.º 267.

ENTRE las personalidades artísticas más sobresalientes del siglo XVIII destaca con especial importancia Santiago Bonavía. Inteligente arquitecto y refinado decorador, dejó muestras de ambas actividades en casi todos los Sitios Reales que periódicamente habitaba la Corte. El Escorial, San Ildefonso, El Buen Retiro, El Pardo, Madrid y, sobre todo, Aranjuez, son centros donde dejó la huella de su sensibilidad artística y capacidad creativa.

Su formación, en una región italiana culturalmente muy activa y de larga tradición artística, debió influir en amplia medida en su trayectoria profesional. Nacido en Piacenza alrededor de 1705 (1), la situación de esta ciudad, próxima a Parma y Bolonia y no muy lejana de Turín, le pondrá en contacto con las realizaciones más avanzadas del barroco decorativo, en su plenitud en aquellos momentos.

La influencia de la obra de Guarino Guarini es especialmente importante en Bonavía. En numerosas ocasiones se han señalado las concomitancias entre la planta de Santos Justo y Pastor, de Madrid, y la de la Divina Providencia, de Lisboa, obra del teatino. Su conocimiento de la labor teórica y práctica de éste es más que probable, si tenemos en cuenta el impacto que debió causar en su tiempo. También es posible que Bonavía conociese las obras o los proyectos de los arquitectos del sur de Alemania y Austria que estudiaron en esta zona del norte de Italia, atraídos por las teorías que había desarrollado Guarino. Precisamente en el mundo germánico es donde éstas darán sus frutos más brillantes.

Al mismo tiempo, en Bolonia se desarrolla, en las primeras décadas del siglo XVIII, una importante escuela de



*Palacio Real
Visto desde la Calle del medio que pasa
Por D. Domingo de Aguirre Capitan de Infanteria
Delineado en*



*de Aranjuez.
entre los Cuarteles de Guardias de Infanteria
Ingeniero Ordinario de los R. E. Plasas y F.
el Año de 1775.*

“quadratturisti” o pintores de arquitecturas fingidas. En ellas, los maestros dejarán más libre la imaginación que en la propia arquitectura real, proyectando a veces construcciones que sólo pueden existir en teoría, pero que requieren gran dominio de la perspectiva y de la técnica. Entre estos artistas destaca la familia de los Galli. Llamados Bibiena por su lugar de origen, fueron excelentes escenógrafos y arquitectos teatrales, dotados de extraordinaria fantasía. De ellos, los hermanos Francesco y Ferdinando fueron contemporáneos de Bonavía. El segundo estuvo veintiocho años al servicio de Ranuccio Farnese en Parma, como pintor y arquitecto, hasta que se trasladó a Viena en 1708 (2). En 1711, publicó su importante libro *L'Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive*, donde ex-

plicaba dibujos de escenarios vistos desde un ángulo agudo (3).

Francesco Bibiena fue maestro de Andrea Galluzzi, piacentino que trabajó en el palacio ducal de su ciudad, donde realizó un tipo de pintura decorativa en la que la arquitectura y la perspectiva tenían importante papel. En 1723, Andrea Galluzzi publicó *Architetturae civilis teorico-practicae* (4). Probablemente Bonavía se formó con su hermano Juan Bautista Galluzzi, aunque carecemos de confirmación documental.

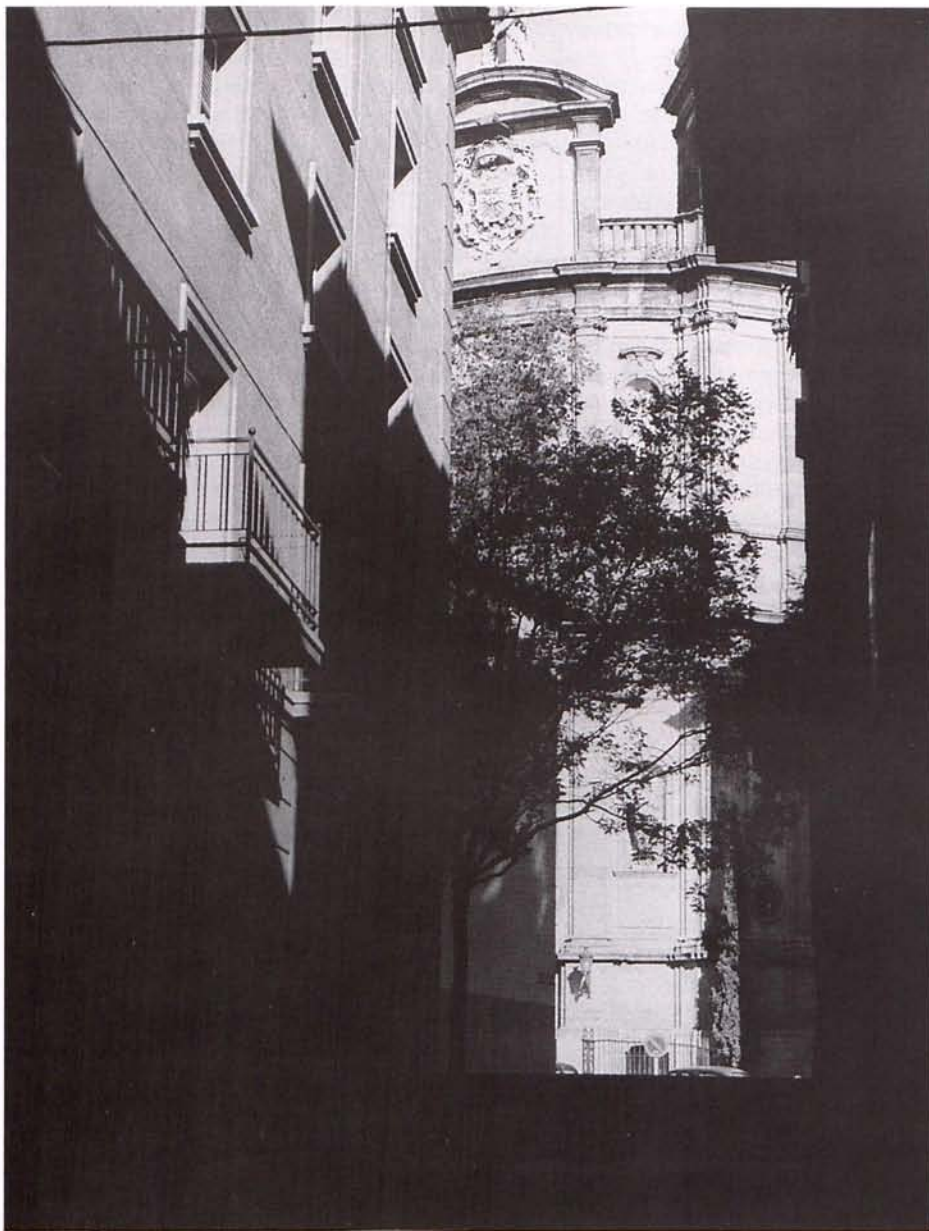
El hecho es que Bonavía llega a España a finales de 1728 en calidad de ayudante del pintor Juan Bautista Galluzzi. Probablemente la venida de ambos se debió al expreso deseo de la reina Isabel de Farnesio, natural de Parma, que siguió siempre muy de cerca la actividad artística española.

Durante los primeros años de trabajo, su labor se centra en decorar los apartamentos reales del palacio de Aranjuez, siempre bajo las órdenes de Galluzzi, director de las obras. Pero la muerte de éste en 1734, le abre definitivamente las puertas de la Corte, y le deja completa libertad de actuación, asumiendo él solo la responsabilidad de los trabajos. Es entonces cuando realiza sus magníficas pinturas de arquitecturas fingidas en las bóvedas de Aranjuez, la mayor parte desaparecidas, y comienza a recibir encargos de arquitectura efímera en forma de teatros portátiles. El primero de ellos lo realiza en 1737 para el palacio de Aranjuez y al año siguiente para el Retiro.

En la década de 1740, alterna su actividad entre los distintos Sitios Reales: en Aranjuez termina la facha-



Palacio del Buen Retiro. Modelo de Madrid, de Gil de Palacio (1830) (Museo Municipal).

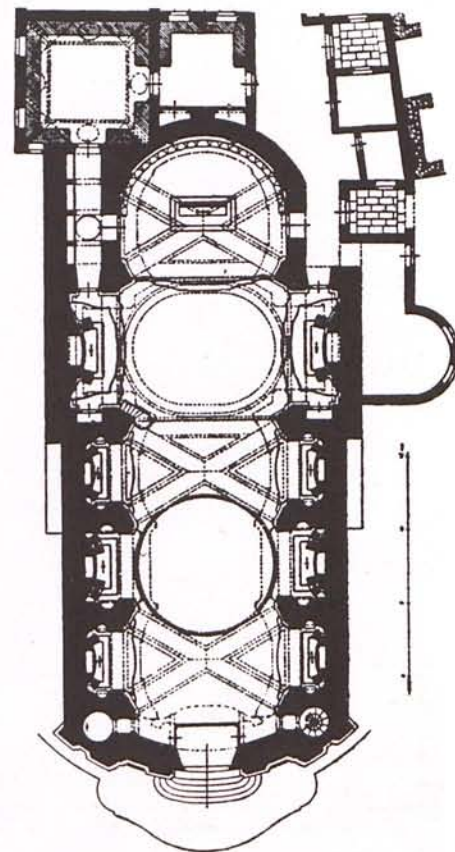


Fachada de la iglesia de San Miguel desde la calle de Segovia.

da del palacio y construye la suntuosa escalera principal; en El Escorial realiza reformas para el cuarto de la infanta doña Luisa; en San Ildefonso pinta, acompañado de Bartolomé Rusca, las espléndidas bóvedas de arquitecturas fingidas en los apartamentos del Rey; en Madrid construye la impresionante iglesia de Santos Justo y Pastor, quizá su obra maestra; en el Retiro realiza la reconstrucción del coliseo o teatro y la reforma de los Cuartos de los Reyes, que más adelante estudiaremos. También interviene en algunas obras de menor importancia o proyectos que no se llegaron a ejecutar, como es su diseño para la escalera principal del palacio de Madrid, rechazado en favor del de Saquetti, en

diciembre de 1745 (5).

Hacia 1749, queda definitivamente asentado en Aranjuez, de donde no vuelve a salir hasta sus últimos días, pues muere en Madrid en septiembre de 1759. La ingente labor que durante esos diez años llevó a cabo en Aranjuez, le impidió prácticamente trabajar en otros lugares. En ese Real Sitio idea una ciudad de nueva planta, en la que se funden y complementan la zona real y la plenamente urbana. Con espíritu muy barroco, la dota de uniformidad en el trazado y homogeneidad en la fisonomía. Todo lo que se construye en Aranjuez se somete a sus normas, tanto en la apariencia externa como en la ubicación dentro del conjunto.



Planta de la Iglesia Pontificia de San Miguel (O. Schubert).

Desarrollo de la obra

Su intervención en el Buen Retiro, y más concretamente la reforma del Cuarto de los Reyes, proyectada en 1746, corresponde a una época de esplendor en la vida profesional de Bonavía, cuando fue requerido para trabajar en diversos lugares, tanto en la Corte como fuera de ella.

Antes de recibir este encargo, ya había realizado otros trabajos para este palacio. En 1737, comenzó la reforma del coliseo o teatro, que hemos mencionado, en la que trabajó hasta 1744. En 1739, decoró los apartamentos del infante don Felipe y su futura esposa.

A principios de 1746, Felipe V e Isabel de Farnesio deciden cambiar la distribución y decoración de los aposentos que ocupaban en el Retiro y encomiendan a Bonavía la ejecución de esta remodelación. Nuestro arquitecto realiza con este fin un diseño, acompañado de su explicación (figs. 1, 2 y 3), que presenta a los Reyes, probablemente en el mes de enero (6).

El proyecto debió ser del agrado de los Monarcas, ya que en febrero de aquel año se expide una Real Orden para que se libren fondos con destino a estas obras, que se distribuirán en mesadas de 150.000 reales, siempre bajo la dirección de Bonavía (7).

Para que puedan llevarse a cabo las obras sin incomodar a sus ocupantes, éstos deciden trasladar su habitación. Así lo participa el intendente del Retiro, Nicolás de Montúfar, al marqués de Villarias el 17 de febrero del mismo año:

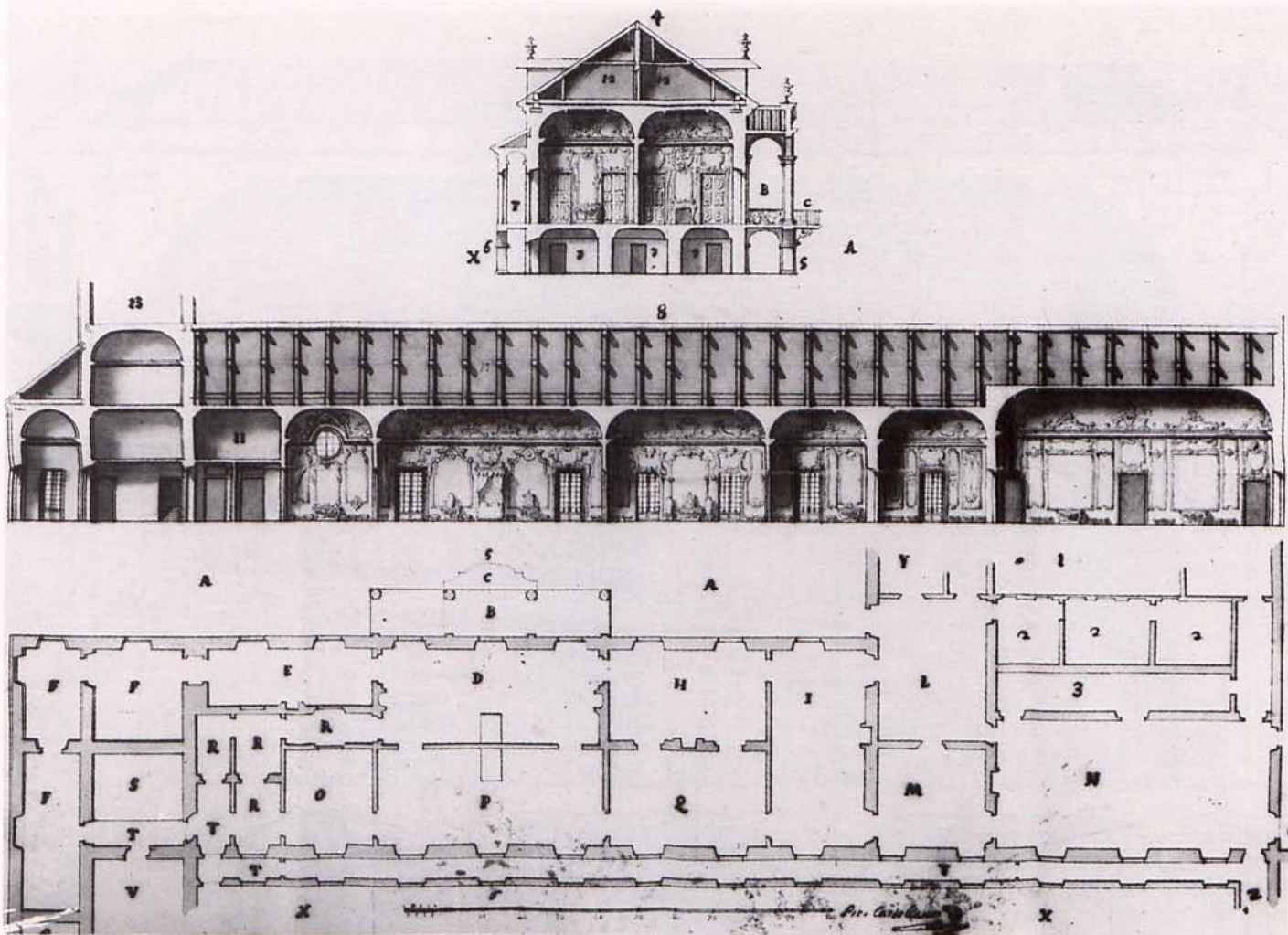
"He recibido la orden de V.E. con fecha de 16 de este mes sobre haver resuelto los Reyes mudar su habitación al Quarto que oy ocupa el S.^r Infante D.^o Luis, en el interin que se repara y asegura el quarto propio de Sus Magestades. I enterado de su contenido, la he pasado a los oficios de este R.^o Sitio con el papel que adjunto me yncluye V.E. aprobado por S.M. de la obra que se deve executar, del que se ha sacado copia integra firmada del veedor y contador, y se la he entregado al Director D.^o Santiago Bonavía

para que disponga su cumplimiento en la parte que le toca" (8).

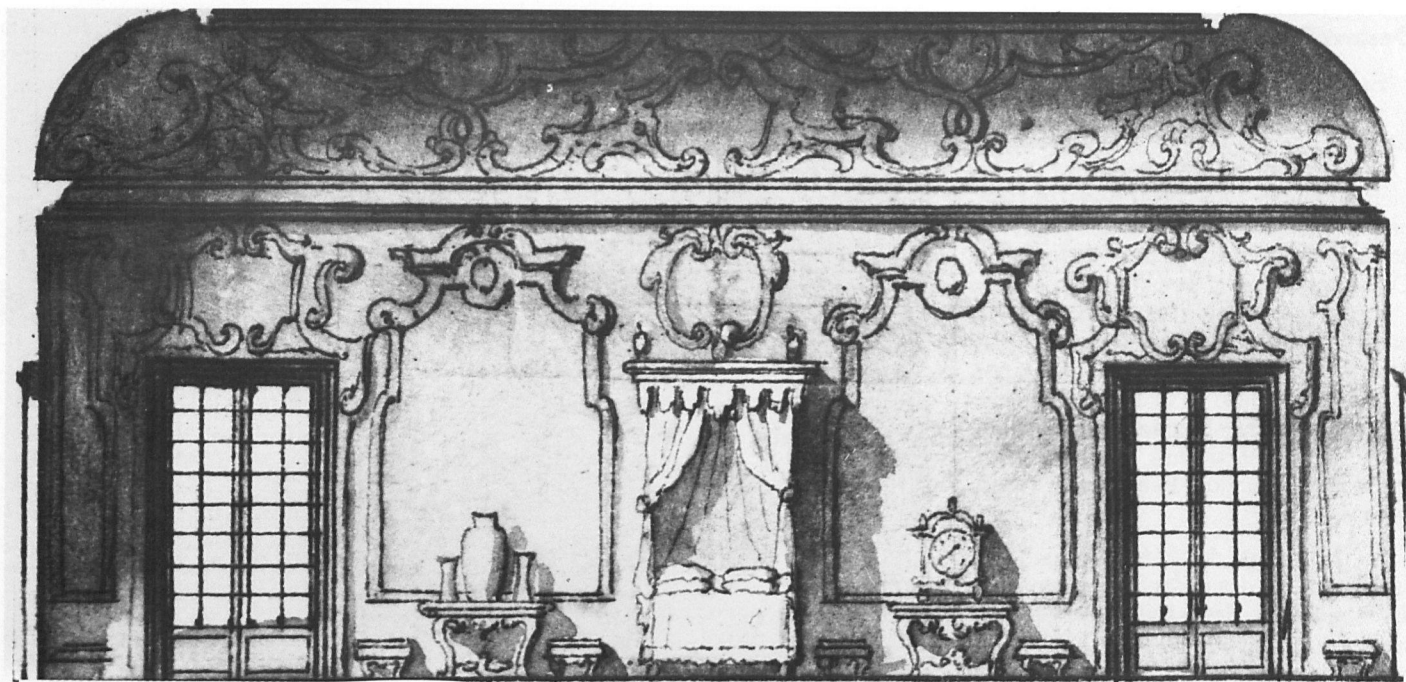
En el mes de abril, Bonavía emite un informe del estado de las salas, por el que sabemos que se estaban haciendo espejos para ellas en Madrid y en San Ildefonso (9).

A la vez, se ocupa de acomodar decentemente a los Reyes en la habitación que transitoriamente ocupan. Para ello elaboró una relación de lo que necesitaban mientras se reforman los cuartos antiguos, relación que envía a Villarias a primeros del mes de junio (10). Calculó que esta acomodación supondría un gasto de 288.000 reales.

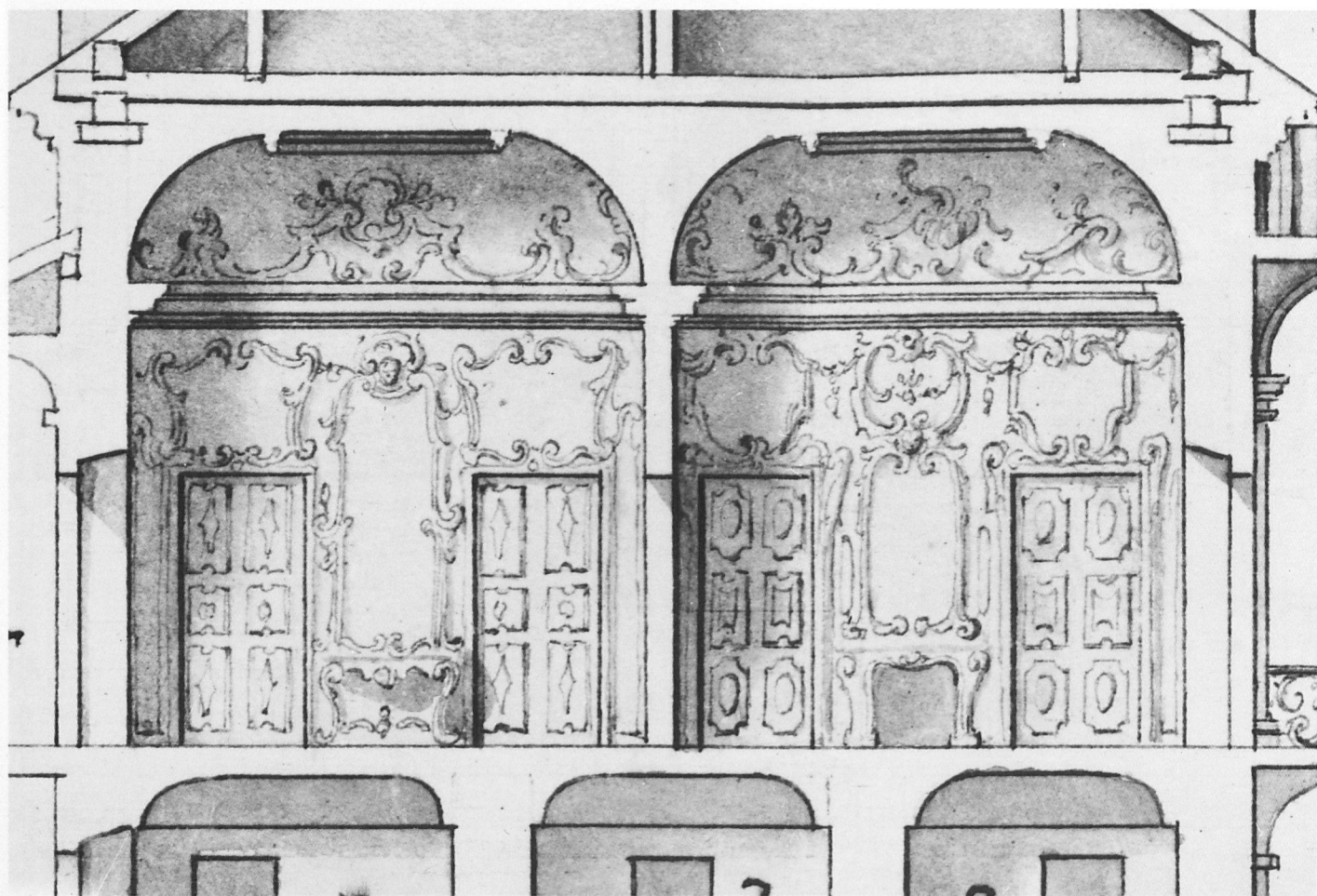
Entre tanto, continúa con la reforma de los cuartos antiguos, que constituyen su principal punto de atención, y poco a poco los va dotando de su nueva fisonomía. A primeros de julio, comunica a Villarias que *"he recibido orden de Sus Mag.^{des} para que se executassen las cortinas de la pieza del dosel de la Reyna y para la Galeria, o sea trasquarto de los Reyes. Que se dorassen de nuevo los marcos de las*



Planta, alzado y corte de un proyecto de Bonavía para la reforma de los apartamentos reales en el Buen Retiro.



Detalle del dormitorio.



Detalle de la sección.

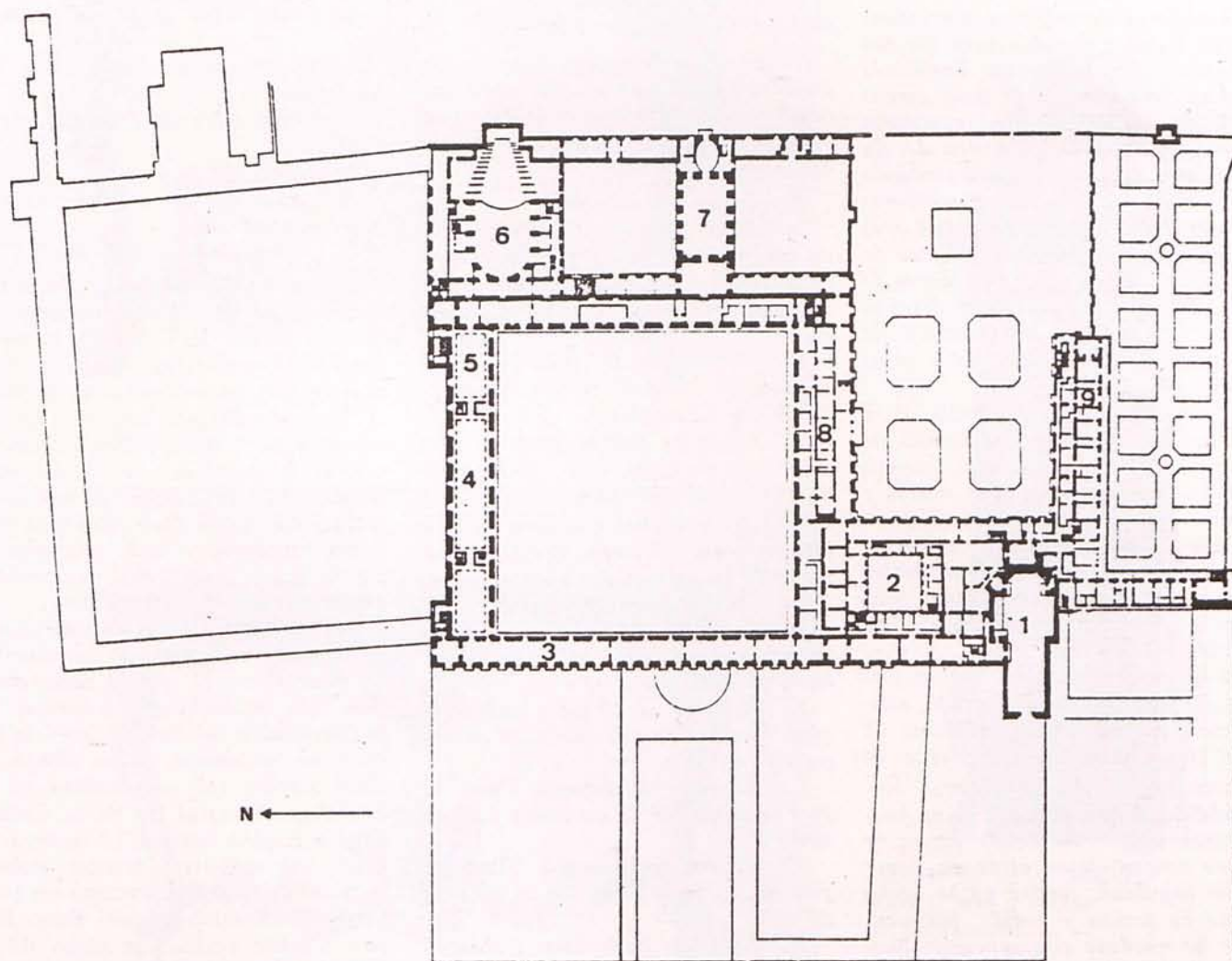
pinturas del Salon de los Reynos y Galeria de Damas. Que se alargasse el nuevo cubierto ymediato a la escalera en la Plaza de la Pelota; que se adornasse de estuques la bóveda de la nueva escalera, (...) Despues del arivo de la Corte se han servido Sus Mag.^{des} de mandar que se hagan tres messas nuevas de piedra para su dormitorio, y que se adorne yualmente de pinturas con marcos dorados el antiescalera que baja al jardin inmediato al mencionado dormitorio, y otras que han sido precisas para la decente conveniencia de los Reyes, y que se han executado, aunque no se tubieron presentes en los dos avances que hize para las demas obras" (11).

Esta comunicación precede sólo en algunos días a la muerte del Rey, acaecida el 7 de julio de 1746. Le sucede en el trono su hijo, Fernando VI, quien no paralizó las obras. El nuevo plan debió ser de su agrado, y aquéllas si-

guieron bajo la dirección de Bonavía hasta noviembre de 1746. En estos meses, y por informe del propio arquitecto, sabemos que:

"Primeramente se quitaron todos los apeos que havia en la estension de la linea del Norte del quarto, que agora abitan Sus Mag.^{des} Se bolvió a colocar la barrandilla, y componer las Secretarias de Guerra, Hazienda, Marina, y Indias, y todas las demás abitaciones bajas que se comprenden en dicha linea solando de nuevo todo el corredor, y demas preciso, para que quedassen decentemente habitables."

"Se limpió y estropajeó el Quarto de Sus Mag.^{des} adonde se hizieron varias puertas vidrieras nuevas, se derivaron varios tabiques, y se hizieron otros de tablas aforrados de lienzo, y blanqueados por ambos lados. Se hizo el alcova de verano con sus puertas vidrieras talladas, y doradas; se hizieron varias puertas doradas, y otras sin



René Carlier. *Planta noble del Palacio del Buen Retiro (h. 1712)*. (Del libro de J. Brown, "Un palacio para el Rey".)

dorar y se colocaron otras que había decentes. Y se recorieron y compusieron todas las demás puertas, y ventanas, con sus vidrieras; se colocaron las pinturas, espejos, chimeneas, y demás muebles que avía, según la disposición que para esto dieron Sus Mag.^{des} Se compraron varias arañas de cristal para completar donde faltaban. Se abrieron dos chimeneas en la Torre del Relox correspondientes a los gabinetes de la Reyna Nra. Señora, y por fin se puso el quarto de verano en la forma que estava quando entraron a abitarle los Reyes.”

“En el quarto de Sus Mag.^{des} se abrieron tres chimeneas, se compraron los adornos de marmol, se colgaron los tapices, haciendo para esto las perchas nezesarias con sus yerros de quita y pon, se pusieron encima los tapices colgados, los espejos y pinturas que Sus Mag.^{des} mandaron, poniendo el quarto de invierno en la forma que estava a la buelta de San Lorenzo.”

“De orden verbal de la Reyna se hizieron tres pares de puertas de paso, dos pares de puertas vidrieras, con sus bastidores de vidrieras correspondientes, tallas y dorados para los dos gabinetes, y se hizieron bastidores para un friso de charol para ambos gabinetes. Interim que se executava dicho friso se puso de orden de Su Mag.^d otro de lienzo pintado imitando charol con sus tableros y molduras correspondientes, se executaron tres marcos dorados para unas pinturas de Bragen y Teniers, que se traxieron de San Justo, y para el reparo del frio se hizo en la entrada del Quarto de la Reyna un canzel de badanas y otras obrillas semejantes” (12).

A pesar de la buena marcha de la obra, a partir del mencionado mes de noviembre de 1746, Bonavía se verá retirado de la dirección de la misma y de todas las que estaban a su cargo en el Retiro. Fue acusado de malversación de fondos y de interpretar subjetivamente las órdenes recibidas, y obligado a justificar el empleo de los caudales entregados.

Su incómoda situación le hizo alejarse del Sitio con cierto agrado, aunque no sin tristeza. En diciembre de aquel año, comunicó a don Miguel de Herrero que se alegra de verse desplazado del Retiro porque “yo no puedo tener el pie en tantas partes, y porque tengan lugar otros en hazer ver su habilidad, porque yo he hecho lo que he savido y podido, pareziendome he quedado con suficiente lucimiento” (13).

Coincide este rechazo con otras crí-

ticas, tanto personales—ya que también fue acusado de mala distribución de los caudales de las obras de Aranjuez— como profesionales: los proyectos presentados para la escalera del Palacio de Madrid fueron rechazados en favor de los de Saquetti.

En el Retiro las obras quedaron a cargo de su ayudante y sustituto en el Sitio, Pedro Esteban. El será quien proceda, entre los meses de abril y mayo de 1747, al solado y blanqueo de los cuartos reales, así como a la terminación de las chimeneas empezadas por Bonavía (14). Probablemente permanecieron las obras bajo su dirección hasta su conclusión.

Los diseños de Bonavía

Se encuentran en el archivo del Palacio Real de Madrid, en buenas condiciones de conservación. En ellos aparece representada la planta y alzado de estos cuartos reales, así como su corte a la altura del balcón y mirador del dormitorio de invierno (fig. 1).

El proyecto va acompañado de una explicación del propio Bonavía:

“Esplicacion del nuevo Plan que se proyecta para acomodar con maior ensanche y magnificencia el Quarto que habitan sus Mag.^{des} en su Real Palacio del Buen Retiro.

A. Jardín del Cavallo.

B. Nuevo mirador. Tiene 12 pies de ancho, 61 de largo y 22 de alto y en el medio un balcon volado como se demuestra en la Planta y Alzado en C.

D. Dormitorio al medio día para el Invierno. Tiene 25 pies de ancho, 35 de largo y 30 de alto.

E. Despacho para el Invierno. Tiene 43 pies de largo, 15 de ancho y 30 de alto.

F. Retrocamaras que aora ay, con una mas que se forma cortando una parte de la galeria que va al Casson.

G. Galeria que va al Casson.

H. Gabinete o tocador para el Invierno. Tiene 25 pies de ancho, 41 de largo y 30 de alto.

I. Pieza de la Missa y conversacion. Tiene 24 pies de ancho, 50 de largo y 30 de alto.

L. Segunda antecámara. Tiene 36 pies de largo por 27 de ancho y 30 de alto.

M. Primer antecámara. Tiene 25 pies de ancho y 27 de largo, con 30 de alto.

N. Salón de Besamanos y Funciones. Tiene 32 pies de ancho, 71 de largo y 35 de alto.

O. Gavinete del Despacho al Norte para el Verano. Tiene 24 pies de ancho, 25 de largo con 30 de alto.

P. Dormitorio para el Verano. Tiene 25 pies de ancho, 57 de largo y 30 de alto.

Q. Tocador para el Verano. Tiene 25 pies de ancho, 41 de largo y 30 de alto.

R. Retretes con ariva un entresuelo para el Ayuda de Camara como se ve en el corte 4 al numero 11.

S. Sitio que ocupa la escalera que va a las posadas de las Cameristas y de entrada a dicho entresuelo.

T. Intransito y corredor sobre la galeria baja para la comunicacion sin entrar al Quarto de los Reyes.

V. Principio del Quarto que habitan los Principes.

X. Plaza zerrada.

Z. Corredor que va al quarto del Sr. Infante Cardenal.

Y. Parte de la Galeria de Damas.

1. Patio del Guindo.

2. Guardarropa de la Reyna.

3. Guardarropa del Rey.

4. Corte sobre la planta desde 5 a 6.

7. Quartos bajos aonde estan las Secretarias.

8. Corte sobre la Planta desde 9 a 10.

9. Jardín del Rey.

12. Sitio que queda para posadas, para los camaristas.

13. Torre onde esta el relox” (15).

Comprobamos, pues, que estas salas ocupan el ala del Palacio comprendida entre el Jardín del Cavallo y la plaza cerrada. Bonavía organiza su distribución en dos ambientes: uno, mirando al Sur, pensado para los meses de invierno, y otro, hacia el Norte, para el verano. Acompañan a las habitaciones principales, dormitorio y despacho, una serie de gabinetes y salas para distintas funciones y usos relacionados con la Reina, para quien presumiblemente son estos apartamentos.

Las transformaciones de esta planta con respecto a la anterior son difíciles de determinar, ya que la representación más detallada que poseemos de la distribución del Palacio antes de las reformas borbónicas, es un dibujo de René Carlier que se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Carlier llegó a España hacia 1712 como ayudante del arquitecto francés Robert de Cotte, a quien se encargó un proyecto de remodelación del Buen Retiro. Carlier realizó un plano de la planta noble del Palacio, cuya copia reproduce Jonathan Brown en su li-

bro sobre este Real Sitio (16) (fig. 4).

Brown denomina a este ala el Cuarto de la Reina (aparece designada en el dibujo con el número 8). Aunque las escalas son muy diferentes, y el de Carlier no es el original sino una copia, se puede apreciar que en la reforma que propone Bonavía las salas de la zona central gozan de una amplitud mucho mayor. Ya no aparecen dos tabiques en sentido longitudinal, con lo que quedaría una fila de estancias sin luz, sino un solo tabique que permite que tengan luces a un lado y al otro. Se reduce el número de habitaciones, pero se gana en elegancia y armonía.

Respecto al alzado, observamos que desea dotar al Palacio de una fisonomía más moderna y acorde con los gustos en las residencias de las Cortes europeas. Para ello, idea una decora-

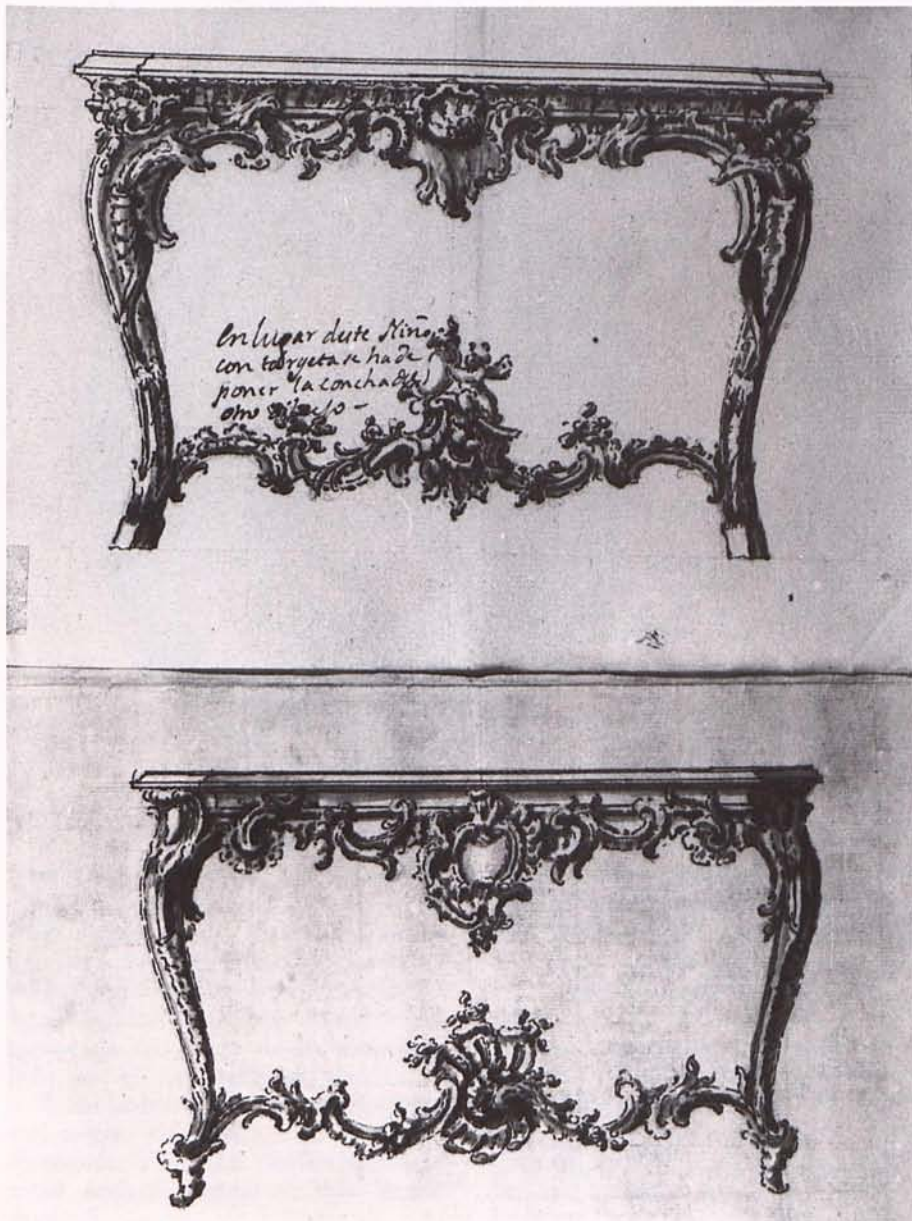
ción plenamente rococó basada en la utilización de líneas curvas, que en ocasiones se retuercen en volutas, hojarasca, cabezas de querubines, cartelas, frontones partidos por círculos que se incrustan en ellos y toda la gama de motivos característicos del mencionado estilo. Estos nuevos aires recorren todo el paisaje interior: las ventanas y puertas, los muebles, los espejos y todos los detalles decorativos.

Por otra parte, es la misma línea que sigue en otros palacios donde trabaja. Muestra de ello son los dibujos de unas mesas de jaspe, destinadas a los apartamentos reales del Palacio de Aranjuez (17) (fig. 5), y el diseño para chimenea francesa con destino al palacio de San Ildefonso, realizado a principios de 1743 (18) (fig. 6). O bien,

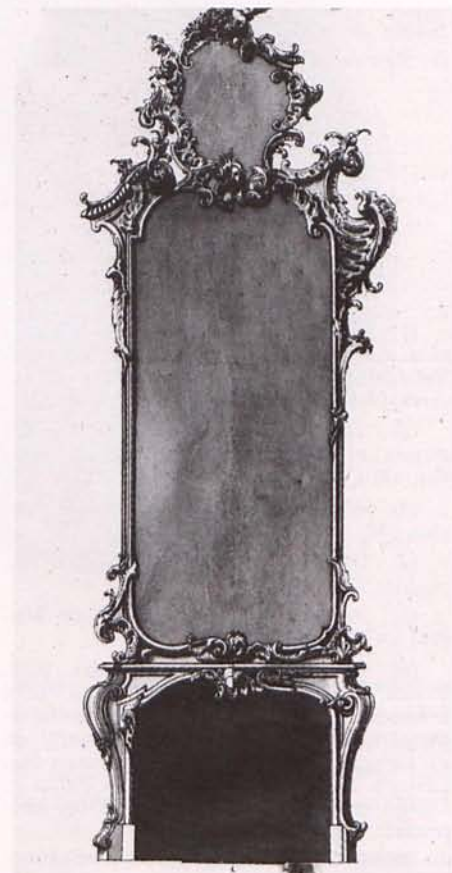
dentro de la arquitectura religiosa, los retablos para la iglesia de Alpajés en Aranjuez (19) (fig. 7).

El conjunto forma parte de un estilo artístico propio, de procedencia italiana e influencias francesas y germánicas, del que deja muestra en todas aquellas piezas donde pone su mano, ya sea en el campo de la arquitectura, obras decorativas o pintura. Recordemos, dentro de esta última faceta, las bóvedas de arquitecturas fingidas, como la del dormitorio del Rey, en Aranjuez (fig. 8).

Finalmente, queremos resaltar la importancia de este dibujo inédito, ya que es muestra de la decoración interior de un palacio, tal como la diseñó Bonavía a mediados del siglo XVIII. La imagen que ideó para los aposentos de Aranjuez o La Granja se ha visto transformada por las modificaciones que se han ido efectuando en ellos con el paso del tiempo. Y a la vez constituye uno de los escasísimos alzados que del malogrado palacio del Buen Retiro se conservan.



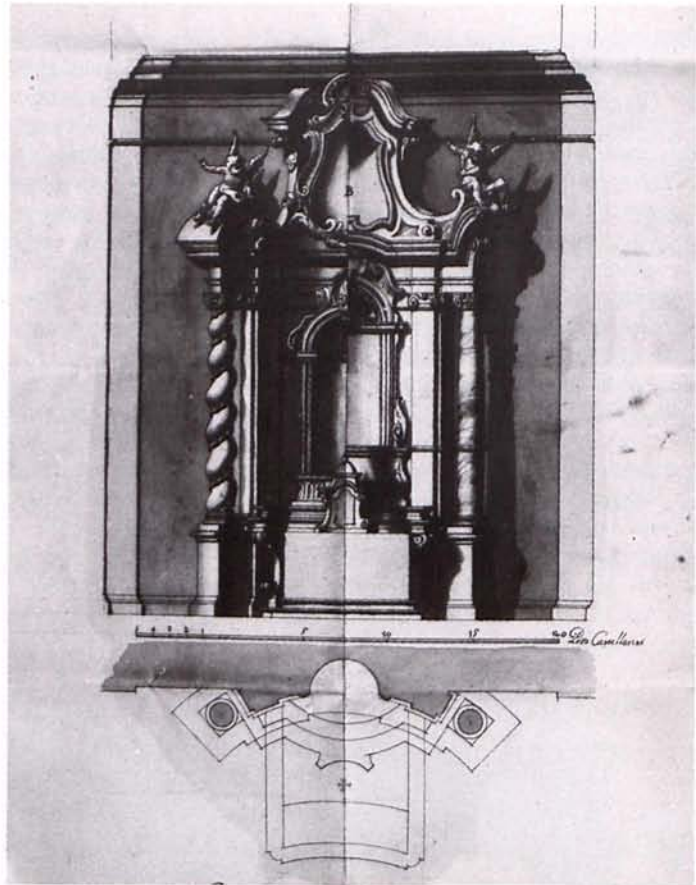
Bonavía? Dibujos para unas mesas de jaspe para el Palacio de Aranjuez.



Bonavía. Dibujo de chimenea y espejo para el Palacio de San Ildefonso.



Detalle de la bóveda del dormitorio del Rey en Aranjuez.



Bonavia. Dibujo para los altares colaterales de la iglesia de Alpañés (Aranjuez).

NOTAS

(1) URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977, pág. 96. Su fecha de nacimiento parece fue el 25 de julio de 1705.

(2) WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1979, pág. 474.

(3) WITTKOWER, Rudolf: *Op. cit.*, página 581.

(4) URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Op. cit.*, páginas 97 y 114.

(5) Archivo del Palacio Real de Madrid (A. P.), legajo 19.

(6) A. P. Sección Planos, núm. 1057. Planta, alzado y corte de un proyecto "para acomodar con maior ensanche y magnificencia el Quarto que habitan Sus Mag.^{des} en su Palacio de Buen Retiro". Santiago Bonavía, s. a. Enero de 1746. E. en 100 p. c. Dibujo en tinta con delineación de los interiores.

(7) A. P. C.^a 11.733/28.

(8) A. P. C.^a 11.733/28. Buen Retiro, 17 de febrero de 1746.

(9) A. P. C.^a 11.733/28. Buen Retiro, 29 de abril de 1746.

(10) A. P. C.^a 11.733/28. Buen Retiro, 3 de junio de 1746. Bonavía a Villarias.

(11) A. P. C.^a 11.733/28. Buen Retiro, 2 de julio de 1746.

(12) A. P. C.^a 11.748/23. Aranjuez, 8 de febrero de 1747. Bonavía, relación de las obras ejecutadas en El Retiro desde la muerte del Rey hasta noviembre de 1746.

(13) A. P. Aranjuez, leg. 18. Aranjuez, 5 de diciembre de 1746.

(14) A. P. C.^a 11.748/27. Diversas comunicaciones de Nicolás de Montúfar y Pedro Esteban de los días 18 y 21 de abril y 20 de mayo de 1747.

(15) A. P. Sección Planos, núm. 1057. Informe de Bonavía anejo al propio plano.

(16) BROWN, Jonathan, y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 266 y figs. 36 y 55.

(17) A. P. Sección Planos, núm. 1026, s. a. Enero de 1747. Dibujo en tinta.

(18) A. P. Sección Planos, núm. 1021. Diseño de una chimenea francesa con espejo para el Palacio del Real Sitio de San Ildefonso. E. en 4 p. c. Dibujo en tinta con lav. en gris.

(19) A. P. Sección Planos, núm. 1327. "Dibujo para los altares colaterales de la iglesia de Alpañés." Diciembre de 1747. Dibujo a la acuarela.

UN REGALO DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID A LA REINA ISABEL DE BRAGANZA

Por Fernando A. MARTIN



Isabel de Braganza.



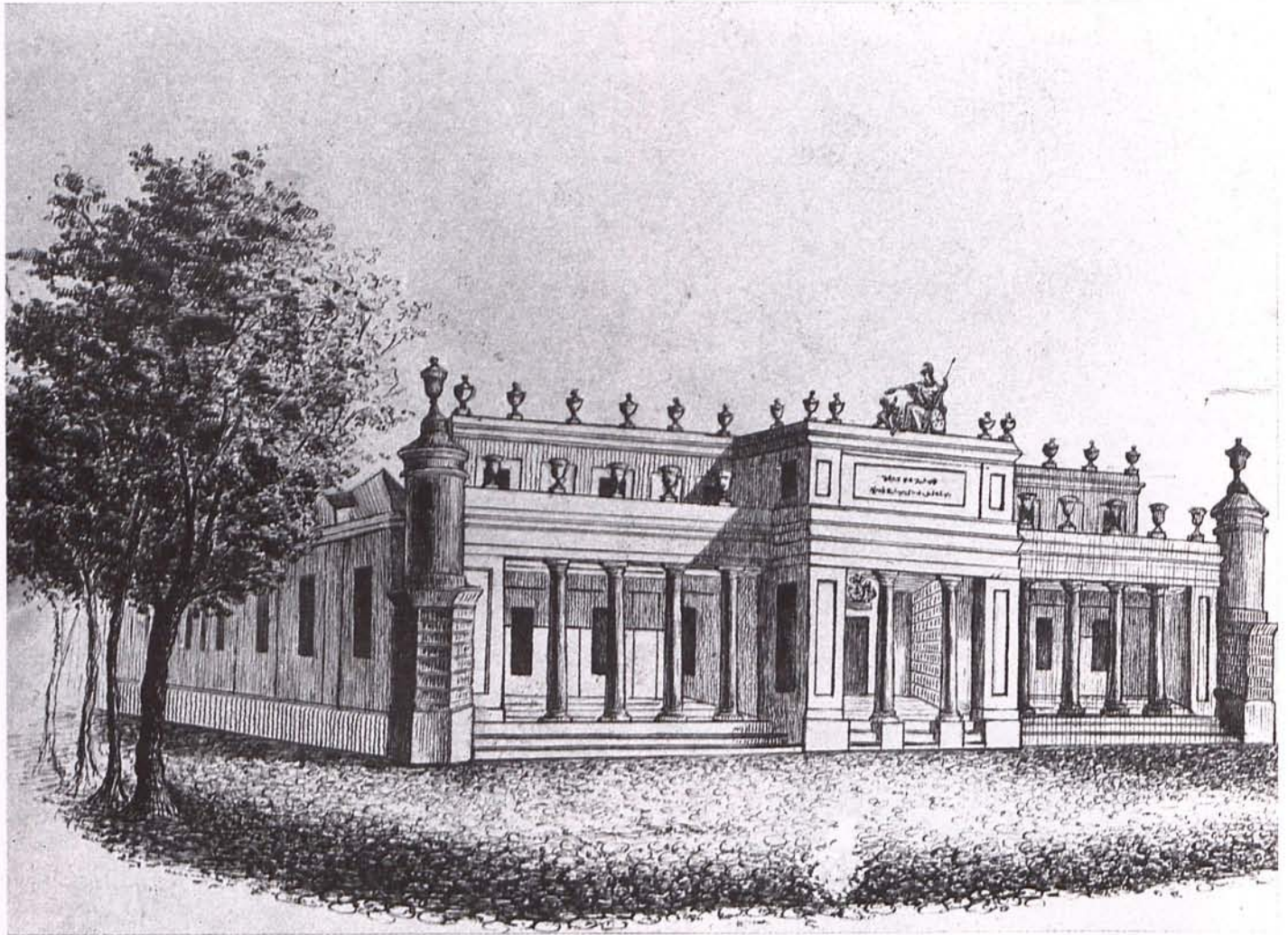
Fernando VII

SON muy escasas las noticias sobre los regalos que el Ayuntamiento de Madrid ha hecho, por distintos motivos, a los Monarcas de la Casa Real Española. Publicamos aquí los documentos y el estudio de las piezas de un juego de tocador regalado por el Ayuntamiento de Madrid a doña Isabel Francisca de Braganza con motivo de su feliz casamiento con Fernando VII, "en demostración del amor, lealtad y gozo de este heroico pueblo" (1).

Sobre este regalo ya hemos dado noticia en varias publicaciones, en los artículos dedicados a la Real Fábrica de Platería de Martínez y al platero don Celestino Espinosa (2). La primera vez que se pudieron admirar varias piezas de este juego fue en la exposición del "Antiguo Madrid" que se celebró en el año 1926, con motivo de la inauguración del Museo Municipal de esta Villa, y que incluso llegaron a reproducirse en el magnífico catálogo ilustrado que de ella se pu-

blicó; pero no se llegó a ofrecer la espléndida imagen que hoy se puede admirar, del conjunto casi completo, en la sala de la plata del Palacio Real de Madrid.

El origen de este regalo fue el acuerdo tomado el 16 de diciembre del año 1815 por el Ayuntamiento de la Villa, en el cual se hizo presente cómo el señor Corregidor, había celebrado una conferencia particular con Su Majestad el Rey, en la cual Su Excelencia le preguntó sobre cuál sería



La Plateria de Martínez.

la voluntad soberana en orden a las demostraciones públicas de júbilo, en caso de que se celebraran los Reales Desposorios, a lo que Su Majestad le respondió que sería de su agrado que el Ayuntamiento hiciese a su Augusta Esposa el obsequio de ofrecerle un tocador para su servicio.

Sensible el Ayuntamiento a esta franca manifestación, acordó de forma unánime e inmediata que se procediera sin pérdida de tiempo a la fabricación de un rico tocador, de modo que "la alhaja que pudiera ofrecerse con decoro fuere en algún modo digna de la augusta persona a cuyo servicio se dedica; comunicándose a la Junta de Propios, con gran reserva, para que librase cuantas cantidades sean necesarias para este fin".

Al mismo tiempo, presentó el señor Corregidor una lista propuesta y firmada por don Celestino Espinosa, Director o Regente de la Fábrica de platería titulada de Martínez, en la que se señala el número de piezas que

debe contener el tocador y su valor, el cual ascendía a 126.760 reales, manifestando Su Excelencia que era necesario librar en el acto 30.000 reales para el pago de operarios y compra de metales; los cuales se libraron poniendo en el libramiento la cláusula de ser para un objeto reservado del Real Servicio, lo que puso el señor Secretario y firmaron los señores de la Junta de Propios, que en seguida se determinó se celebrara, habiendo entregado al referido Espinosa, que lo estaba esperando, el expresado libramiento.

La citada lista de piezas a que hace referencia el Corregidor comprendía los siguientes objetos: un espejo grande, un lavamanos con su gran jarro, dos candeleros, una palmatoria con espabiladeras y platillo, seis cajas, seis botes, seis bandejas, una escribanía, cuatro almohadillas, ocho cepillos, un enjuague con su vaso, un espejo chico, una salvilla, un esperfumador grande, una botella de cristal con su vaso y

seis frasquitos para agua de olor.

La cantidad se refería a dos conceptos: el primero, el valor de todas estas piezas sin dorar, que ascendía a 80.760 reales; y el segundo, del oro y el dorado, que ascendía a 45.000 reales más.

No debió parecer al Ayuntamiento suficiente regalo, puesto que, el 7 de enero de 1816, se aprobó una nueva lista de piezas, presentada también por Espinosa, y que son: cuatro portajoyas grandes muy adornados, cuatro portacepillos, cuatro portafrascos; una bandeja para servidumbre de coser en la que se comprenden las siguientes piezas: dos pares de tijeras de oro, dos alfileros de oro, un dedal de oro y una caja para palilleros de oro; dos bandejas para botellones de cristal grandes, instrumentos de peinar con sus peines de concha, dos tiestecicos o jarrones de cristal para flores estacionales con guarniciones, una bandeja con cortaplumas, lapiceros, sellos, todo ello con guarniciones de nácar; dos



Foto de conjunto en la que se pueden apreciar los botes de pomadas,

pasacintas y dos limpiaoidos de oro.

La suma a la que ascendió esta nueva partida fue de 124.000 reales, que junto a los 126.760 de la partida anterior, dan un total de 250.760 reales.

Junto a estos documentos, hemos localizado una serie de folios en los que se describen con toda minuciosidad cada uno de los objetos y decoraciones que formaron parte de este lujoso tocador, que ocupó una de las habitaciones del magnífico Palacio Real de Madrid, que fue decorada con una serie de lienzos al temple, que según el inventario de Palacio, redactado a la muerte de Fernando VII por el propio Vicente López, eran: seis sobrepuestas pintadas al temple, claro oscuro, dos por López, una por Goya, otra por Zacarías Velázquez, otra por Aparicio y otra por Camarón; sus temas eran sucesos de varias personas reales, de siete pies en cuadro, y valía cada una con su marco 1.500 reales (3).

La obra de ebanistería estuvo dirigida por don Mariano Pajón, el cual diseñó todos los muebles en madera de caoba con adornos de bronce dorado y plata, trabajando en ellos Celestino Espinosa, Pedro Bellas, Lesmes Navas, Regino Ruiz y Narciso Gálvez, quienes trabajaron en los bronce y en el dorado a molido. Los adornos de madera fueron realizados por el tallista Valentín Urbano; los dorados a

mate y bruñido sobre madera por Ramón Lleget, dorador de la Real Casa, y en la parte de ebanistería trabajaron Pedro Salvador, Manuel Jiménez, Fernando Granda y Antonio Domínguez.

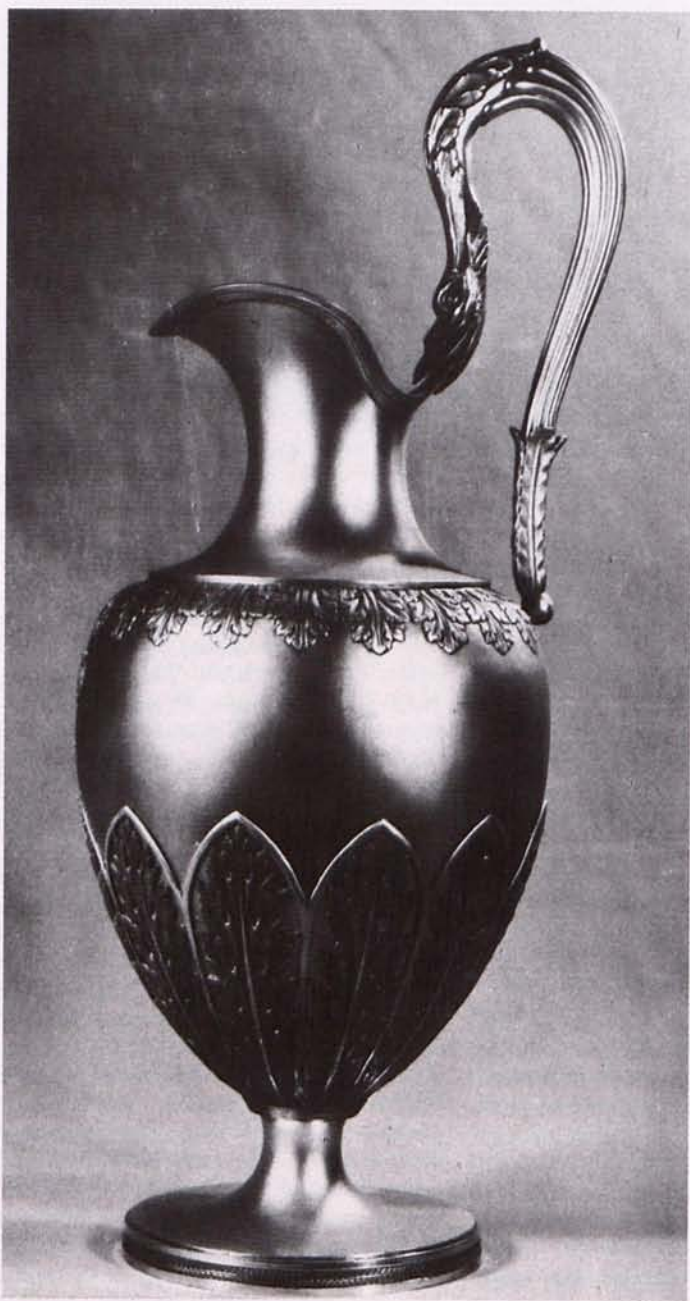
La tapicería fue obra de Juan Félix Fernel, al que ayudaron los bordadores Francisco Izquierdo, en el oro, y Josefa Gómez, en la plata, estando la cordonería a cargo de Juan Fernández Zamorano, cordonero de Sus Majestades, y las exquisitas y delicadas flores de mano fueron realizadas por María Oliver, florista de Su Majestad.

La obra se realizó en la Real Fábrica de Martínez, bajo la dirección de Celestino Espinosa, el cual no cabe la menor duda que realizó todos o la mayor parte de los diseños de las piezas que más arriba hemos mencionado y al cual ayudaron otros artífices que trabajaban a sus órdenes. Por ello, no hemos dudado en atribuirle estas piezas, a pesar de que en ellas aparezca la marca de la fábrica de Martínez. Esto se puede corroborar fácilmente no sólo por el documento que presentamos o por las cuentas que el propio Celestino Espinosa presentó al Ayuntamiento, sino que la simple observación de las piezas que se conservan permite apreciar que su estilo, muy personal, domina en todas ellas; muy superficiales han debido ser las comparaciones entre el estilo de este pla-

tero y el de la fábrica para que otros autores lleguen a dudar de esta atribución.

Los artífices, operarios de la fábrica, que intervinieron en la realización de las piezas fueron: Francisco Elías, quien se encargó de la escultura; Juan Rico, Antonio Peralta, Jacinto Villanón, Rafael Quintero y Lesmes Navas, del cincelado; del forjado, Severino Martín; del torneado, Francisco Marrón; de la platería, Ventura Pardo, Juan Tadeo Aguado, Francisco Rodríguez y Fulgencio Caparrós, y el dorado estuvo a cargo del que más tarde sería dorador de la Real Casa, Luis Pecul. El espejo grande de vestir fue realizado por Manuel Riobó.

El total de toda esta magnífica obra se encuentra registrado en la contaduría del Ayuntamiento y, según las cuentas de los diferentes artistas que pasaron por ella, el 20 de septiembre de 1816 dieron un total de 1.246.832 reales, que se reparten de la manera siguiente: 433.000 reales para la Real Fábrica de la Platería de Martínez, 462.064 reales para la obra de ebanistería, 67.060 reales para Riobó, 204.662 reales para el tapicero Fernel, 69.046 reales para el cordonero Zamorano y 11.000 reales para el bordador Izquierdo. Todavía en esta fecha se le restaban debiendo 48.000 reales a Pajón y 15.000 reales a Fernel.



Gran jarro del juego del lavabo.

Con respecto a la obra de la platería de Martínez, el valor de su trabajo se vio casi duplicado, pues, según el presupuesto presentado el 17 de enero de 1816, ascendía a 250.760 reales y, como hemos visto, al final resultaron ser 433.000, lo cual pone de manifiesto la calidad de los metales empleados, así como el trabajo artístico que cada una de las piezas conlleva; es de lamentar que no hayamos podido encontrar la factura especificada de la propia fábrica, que nos hubiera permitido conocer con mayor exactitud tanto los precios de los metales como de la mano de obra en ese momento determinado; lo que sí podemos apuntar es que la hechura de la época se situaba en torno a los 21 reales la onza, por lo que se puede deducir que aproximadamente se emplearon en su fabricación un total de 21.000 onzas trabajadas.

Gracias a la descripción que de cada una de las piezas se hace en el referido documento, podemos hoy admirar la mayor parte de las piezas que formaron dicho juego de tocador; algunas de ellas aún no han sido localizadas y es probable que se hayan perdido; otras, como en su caso veremos, fueron transformadas, pues este espléndido juego no sólo fue utilizado por doña Isabel de Braganza, sino que también lo utilizaron las otras dos esposas de Fernando VII que sucedieron a ésta, y la propia Isabel II, que en algunas piezas puso su anagrama.

El juego estaba formado por un espejo de dos caras que posiblemente fuera transformado con posterioridad en el que ya dimos a conocer en nuestro segundo artículo sobre la platería de Martínez (4); el original se describe así: *“su figura óptagona, sostenido por dos exes afirmados en dos columnas dóricas que sientan en un zócalo cuadrilongo del mismo orden, entre sus planos laterales aparecen de bajo relieve por el frente principal unos genios montados sobre caballos marinos en actitud de nadar, representando a los prácticos de mar que conducen a Nuestra Augusta Soberana, en medio de cada juego de ellos hay un mascarón, anunciando los riesgos y las dificultades de la navegación, pero consiguiendo al fin por su pericia conducir a Su Majestad a la presencia de nuestro ínclito Monarca; figurando ésto dos palomitas que vuelan por la parte superior del Escudo Real de España, cubiertas por la Corona. Por encima de sus alas se descubre una cadena que entrelaza a unos niños por todo alrededor de la cornisa del zócalo, simbolizando éstos la fecundidad*



Palangana: Pieza rehecha con posterioridad.

conyugal; a su reverso está sostenida dicha cadena de una palomita en representación de los puros y castos amores. Debaxo y por otro plano, que muestra unos entrelaces arabescos, aparece la lealtad acreditada del pueblo español a su soberano y al fin se descubre un Escuro Real en medio de dicho plano por ambos lados. En los pedestales de las dos columnas se ven en actitud de danzar unas ninjas, figurando el regocijo del pueblo por tan feliz enlace y en los capiteles de ellas dos cupiditos, el uno en acción de apuntar y el otro en la de disparar flechas a un juego de tortolitas unidas en un ramaje de robles y laureles. En los planos del marco del espejo un emparrado por greca, sostenido por ocho garras de león que denotan la fuerza de la nación, tan experimentada y dispuesta en obsequio y defensa de sus Soberanos”.

Tampoco ha aparecido el espejo de mano que era de forma cuadrilonga, y tenía “en la parte superior entrelazados unos laureles cubiertos de una corona Real, de cuyo centro sale el escudo de armas que desciende al medio de la faja que guarnece; de los costados de la parte superior, dos cabezas de león que sostienen un columpio de flores, sobre el que descansa un cupido en su flechero en acción de dormir, teniendo en una mano la aljaba y en la otra, una antorcha que prende al Escudo Real, objeto de sus ardientes amores”.

La descripción sigue con la del gran jarro que aquí reproducimos, una pieza para la esponja y jabón, una jofaina que posteriormente se cambió por la hoy existente, pues aquélla estaba sostenida por tres leones aislados,

mientras que ésta presenta un pie circular liso. Le sigue una escribanía, que es una de las mejores piezas del conjunto que hoy se conservan; una bandeja para la servidumbre de la escribanía, de la que hoy no tenemos noticia; tres bandejas ovaladas y tres

más cuadrilongas, que llevan en su centro el anagrama de Isabel II; una palmatoria circular haciendo juego con otra que se describe así: “en el plinto lleva unos floroncillos mates calados, sentados sobre la superficie lustrosa de su centro, y parte de una especie de clavel mixto, y de este una pequeña base que figurando clavar una porción de flechas mates, forman su mechero: el mango idéntico al otro”. Tampoco se conservan dos platillos, uno con espabiladeras y el otro sostenido por dos patitos.

Del conjunto de candelabros formado por dos de un mechero y otros dos de dos, sólo se conservan los primeros.

La bandeja para la costura se conserva, pero desmontada de su forma original, puesto que en su centro se elevaba una base en la que se asentaba un platillo, en él iba un dedal de oro y otro de nácar, en la parte inferior iban colocados dos alfileros de oro, un palillero, dos agujas de pasar y dos pares de tijeras, una de éstas esmaltada y la otra cincelada de bajo relieve.



Pieza para el jabón y la esponja.



Candelero de un mechero.

Se conserva el conjunto de las cajas formado por dos cuadrilongas, dos redondas y dos ovaladas; también el perfumador, los cuatro portajoyas y los cuatro botes para pomadas, con dos más subalternos de éstos.

Por último, las piezas más pequeñas y más útiles, algunas de cristal, lo que explica que su pérdida fuera más rápida: un enjuague con su copa, dos cepillos grandes, dos cepillos de dientes, tres tenazas para rizar, dos botellas de cristal, dos floreros de lo mismo, una botella, un vaso y seis frascos para agua de olor; de éstos sí se conserva la bandeja que le servía de soporte.

Celestino Espinosa, al margen de ser el artífice de este juego de tocador, es el más importante de los plateros madrileños, tras la muerte de Antonio Martínez.

Sobre su vida y el catálogo de su obra aportamos nuevos datos hace tan sólo un año (5); por ello nos centraremos aquí en sus tendencias estilísticas y tipológicas expresadas en este juego de tocador.

Cada una de las piezas mencionadas anteriormente presenta, en general, gran singularidad tanto en su diseño como en su estructura tipológica. De su comparación se deducen dos características fundamentales que puede de-

cirse conforman el estilo personal de este platero:

En primer lugar, su perfecto acabado en el que destaca la textura de las superficies, lisas y bien pulimentadas, apreciándose simplemente al tacto, cualidad que se da en muy pocos artífices madrileños de la primera mitad del siglo XIX, y es, sin embargo, una característica de la platería francesa, en parte importada por aquellos plateros que, tras los sucesos de la Revolución Francesa, se establecieron en esta Corte, por lo que no dudamos en suponer que esta técnica la adquiriera Espinosa en su aprendizaje con Joseph Larreur.

En segundo lugar, el empleo casi generalizado, y desde sus primeras obras, de elementos figurativos: cupidos, genios, cabezas de carneros, palomas, etc., que aparecen decorando la mayoría de las piezas con un carácter que, al principio, se alinea dentro de la tendencia neoclásica francesa de finales del siglo XVIII, y que evolucionará a lo largo de su producción hasta alcanzar, en las piezas que realiza en la década de los veinte, un carácter plenamente romántico.

En efecto, lo más destacable, tanto en su producción como en su posterior influencia, serán los elementos decorativos en los que llega a incluir programas iconográficos que, en algunos casos, son de difícil interpretación. En esta línea, y siguiendo una interpretación neoclásica, encontramos la figurilla que remata la escribanía de este juego que representa una alegoría de la primavera, a cuyos pies descansa una oveja como símbolo de fecundidad, simbología que podría llevar hasta la representación del Buen Pastor de época paleocristiana. Los amorcillos que decoran la pieza de la jabonera, sentados en el nudo de la misma en actitud de guiar a los pegajos, nos recuerdan algunos diseños de fuentes puramente neoclásica.

Es lástima no contar con una imagen del espejo del tocador, pero por la descripción que de él hemos dado podemos deducir que está en la línea del que se realizó para la Emperatriz María Luisa y que perteneció al juego de tocador de plata que en 1810 le ofreció la Villa de París con motivo de su casamiento con Napoleón, aunque, en este caso, la profusión de alegorías en la base con diversas escenas le dan un carácter más neoclásico que del estilo imperio francés; en este sentido, debemos tener en cuenta que estaban muy recientes los acontecimien-

tos de la Guerra de la Independencia.

Es muy probable que este tipo de decoración esté tomado de los modelos y diseños que el propio Antonio Martínez se trajo de su viaje a París. El escaso catálogo de la obra conocida de este gran artífice sólo nos permite apuntar esta idea, pues durante la época en que Espinosa se ocupó de dirigir el obrador de la fábrica, no se puede distinguir claramente lo que las piezas deben al ingenio de uno o de otro.

La influencia de su estilo decorativo hay que buscarla sobre todo en artífices que aprendieron este arte en la propia fábrica y más en aquellos que realizaron su aprendizaje tanto en los últimos años de Antonio Martínez como durante el período de Celestino Espinosa.

Al margen de ello, Espinosa supo recoger la fabulosa herencia estilística de Martínez combinando los elementos decorativos con nuevas y atrevidas concepciones estructurales, obteniendo así una nueva tipología.

Entre las piezas de este juego, destacamos en primer lugar la escribanía, que se aleja de los modelos más comunes en aquel momento, e incluso de las novedades que aporta el propio Martínez; lo más destacable de ella, en este sentido, son: la bandeja, con una barandilla calada en su borde que hace juego con el resto de las barandillas que aparecen en otras piezas del mismo conjunto, por su perfil curvo que es el primero que se presenta dentro de la platería madrileña, a diferencia de las utilizadas por Martínez que también son caladas, pero todas rectas; también destaca el modelo del tintero y la salvadera, de forma ovoidal, y no cilíndrico o troncocónico, tan repetido y monótono a lo largo de todo el siglo XIX; con este diseño llega incluso a romper la supeditación de estos recipientes con la bandeja, separándola de ella por medio de un soporte en forma de trípode con patas de equino rematadas por cabezas de aves, jugando así, una vez más, con el espacio vacío.

Otra de las piezas a destacar es el candelero, cuyo mechero y arandela en un mismo cuerpo, diseñado como una copa clásica que va apoyado en un ástil a modo de soporte formado por pezuñas de caballos y rematadas por cabezas de carneros, dejando el espacio vacío entre cada una de ellas, lo que da cierto carácter aéreo al cuerpo principal; es éste un modelo exclusivo que no hemos visto repetido por ningún artista, e incluso por el propio Espinosa, del que conocemos otro mo-



Caja oval para polvos.

delo subastado en el año 1980 cuya estructura y diseño tiene un aire más consistente.

Otra novedad interesante es el empleo de patas diferentes que sujetan varios de los objetos de ese tocador;

sus diseños son variadísimos, repitiéndose únicamente en piezas similares como, por ejemplo, las distintas bandejas y salvillas, que o bien llevan unas bolas, o bolas y aves; en el caso de los candeleros, serán tres bellotas, y otros



Caja rectangular para paños.

tipos más comunes serán las garras de león rematadas por alas.

Podemos, pues, decir que la figura de Celestino Espinosa es la más original del primer tercio del siglo XIX, por ser, sin duda, heredero de la maestría y el ingenio del famoso Antonio Martínez, cuya intervención directísima en este juego queda probada, y así se nos ofrece como un innovador del arte de la platería no solamente madrileña, sino española.

NOTAS

(1) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, 2/351/19.

(2) *Revista de los Reales Sitios*, números 66 y 67. Madrid, 1980, y número 79, Madrid, 1984.

(3) A. PÉREZ SÁNCHEZ: "Un dibujo de Vicente López, donado al Prado". *Boletín del Museo del Prado*, tomo IV, núm. 10. Madrid, 1983; P. JUNQUERA: "Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente". *A. E. A.*, 1959, págs. 185-192.

(4) *Reales Sitios*, núm. 67. Madrid, 1980.

(5) *Reales Sitios*, núm. 79. Madrid, 1984.



Perfumador.



Escribanía.

EL ARQUITECTO FRANCISCO JAVIER FERRERO LLUSIA

Por María Encarnación CASAS RAMOS



El antiguo Viaducto (finales del s. XIX).

A un año del Cincuentenario de la muerte de uno de nuestros mejores arquitectos racionalistas madrileños, parece justo recordar a Javier Ferrero (1891-1936), un hombre importante porque su obra lo es: desde el Viaducto de la calle de Segovia, en Madrid, hasta la serie de Mercados, cuyo estudio acometió por su cargo de arquitecto municipal: el de Frutas y Verduras en Legazpi, el del Pescado, junto a la Puerta de Toledo (hoy clausurado, en espera de ser rehabilitado para otro uso), y el polémico y desgraciadamente desaparecido para el patrimonio arquitectónico madrileño, de Olavide, cuyo proyecto se realizó en 1934.

También se conservan en Madrid buenos ejemplos de sus edificios de viviendas, así como la castiza Tenencia de Alcaldía de La Latina.

Ferrero también ha dejado ejemplo de su buen hacer arquitectónico en provincias, con sus Casas de Correos, cuyos proyectos ganaron los primeros premios, y la consiguiente ejecución de sus obras en Vitoria (1919), Valladolid (1919), Alicante (1920) y El Ferrol (1920).

En 1920, ganó también el primer premio para la construcción del funicular, complejo hotelero y plan de ordenación del Pinar de Abantos (El Escorial), que no se llegó a realizar.



Fachada de la Imprenta Municipal, en la calle de la Concepción Jerónima.

Además de viviendas, proyectó y construyó en Madrid el edificio de la Imprenta Municipal, claro ejemplo de arquitectura racionalista, lo que se aprecia no sólo en el conjunto, sino también en cada uno de sus detalles, como la reja del portal, el farol de la portada, etc. También son proyectos suyos las Cocheras y los Talleres municipales.

Como arquitecto municipal se le encomendaron los mercados, cuyo espíritu o filosofía para su realización se aprecia en las declaraciones del propio arquitecto:

“Puede, sí, admitirse en los proyectos un exponente común: la sencillez, y ello ha presidido la construcción y ordenación de los nuevos mercados, hasta tal punto, que se ha roto con todos los viejos moldes, dando lugar a una orientación fuertemente original.

Aún los modernos y más perfectos mercados del extranjero: Reims, Leipzig, Francfort, etc., no obstante su acierto y magnificencia, resulta un tanto pueril ver elevarse sobre los cestos de modestas lechugas, o sobre el cajón de los aplastados lenguados, una soberbia bóveda o una ingente cúpula, recuerdos del mercado Gran Hall, del siglo XIX. Los mercados madrileños actualmente construidos han suprimido todo lo que puede significar gasto, para sustituirlo por un estudiado y acabado sentido higiénico: las grandes alturas se han reducido hasta la absolutamente necesaria para una proporción estética, y nunca superando el posible alcance de una manga de riego, a fin de poder baldear incluso los techos. Han desaparecido, tanto en el exterior como en el interior, los retallos, las molduras, los



decorados, los rincones, los hierros retorcidos, etc., y en general, todo lo que pueda significar un aditamento inútil y un recogadero de polvo y basura; las grandes superficies de vidrieras o persianas, difícilmente asequibles y siempre



*Talleres Generales del Ayuntamiento de Madrid,
en el Paseo de la Chopera.*

sucias, se han cambiado por ventanales metálicos del tipo corriente; la penumbra ha sido sustituida por claridad, pero suavizando la luz por amplios volados que impiden la entrada del sol, y un vidrio verdoso que absorbe los rayos caloríficos de la gama del rojo; los solados se han hecho impermeables y con vertientes y regueros; los zócalos, inatacables, aun por los ácidos, y a prueba de fuertes choques; los recubrimientos y revocos, persistentes...

En resumen, se han edificado los mercados no para asombro del público, sino para su servicio, tratando la construcción e instalación como pudiera hacerse con un quirófano."

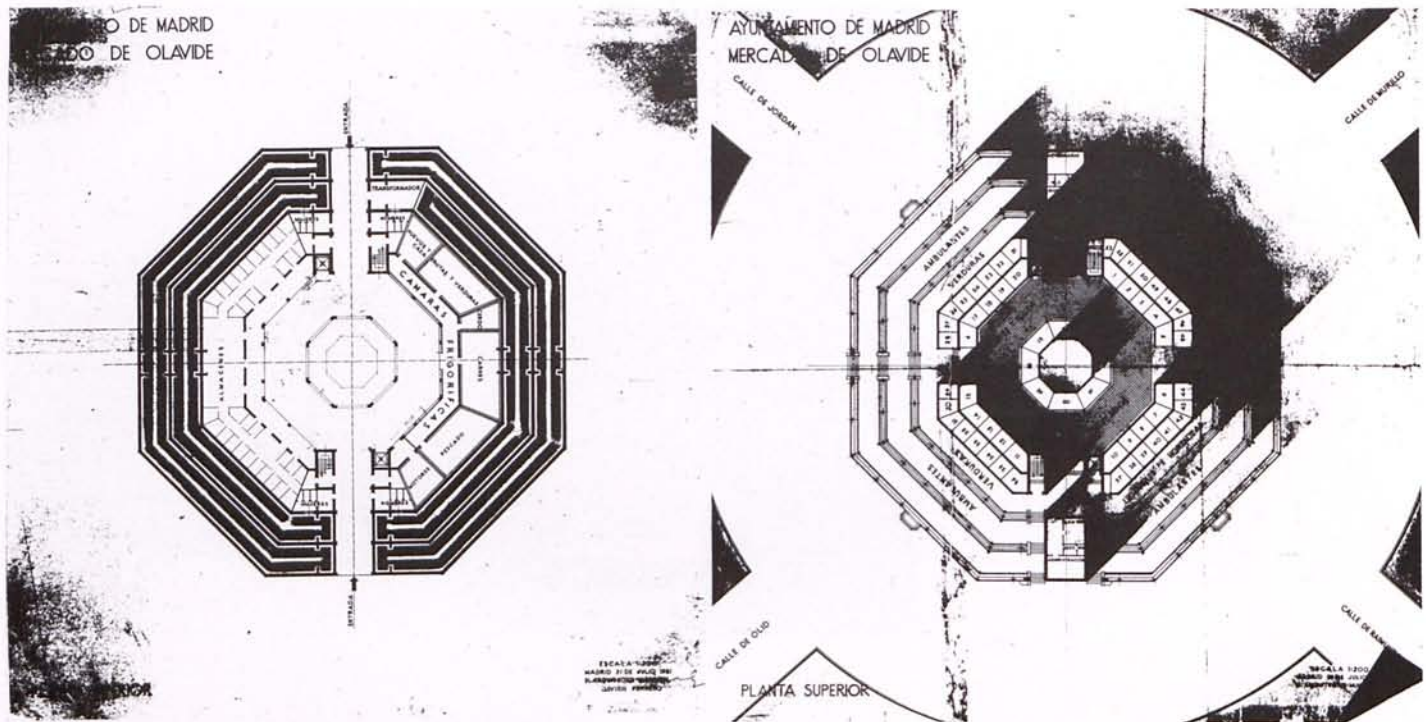
Declaraciones que hoy están de completa actualidad debido a la preocupación general por la higiene y conservación de los alimentos.

Por razones no comprensibles, el Ayuntamiento de Madrid proyectó el derribo del Mercado de Olavide, lo que motivó la reacción en contra de los medios artísticos y profesionales. Como consecuencia de ello, se ofreció una propuesta alternativa para la conservación del Mercado de Olavide firmada por los arquitectos Araújo, Balbín, Espejel y Navarro, propuesta de remodelación publicada en el número de marzo de 1972 de la Revista *Arquitectura*, del COAM.

Asimismo, la Comisión de Cultura organizó, en el Colegio de Arquitectos, una exposición sobre el "Mercado de Olavide" en que se manifestaba su preocupación por des-



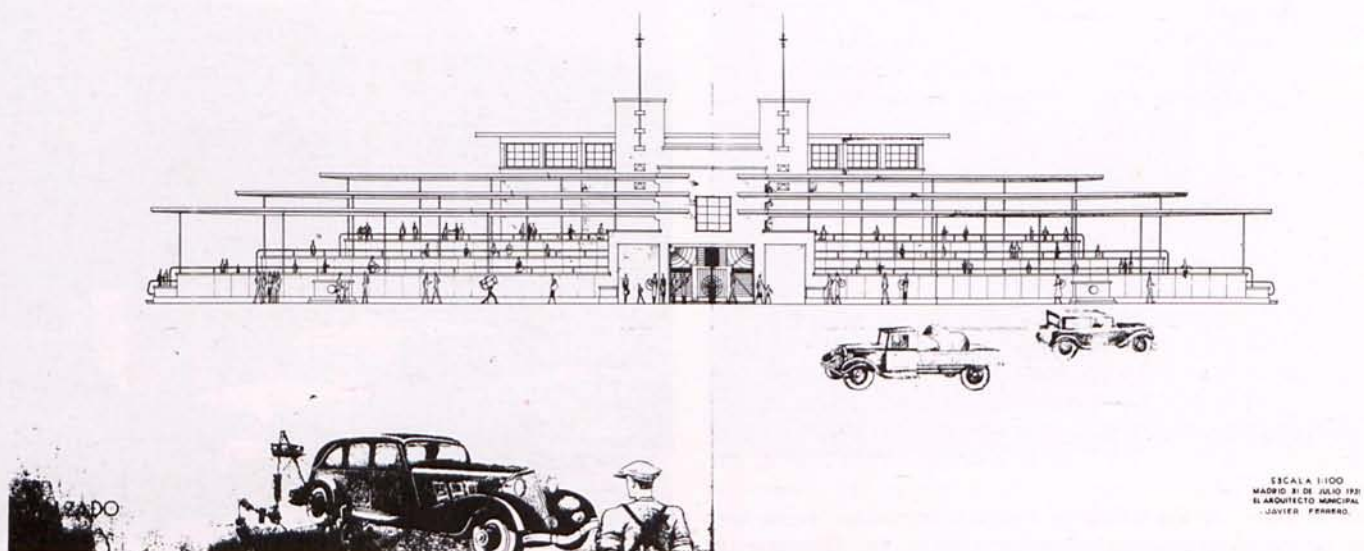
Torre del Mercado de Frutas y Verduras de Legazpi.

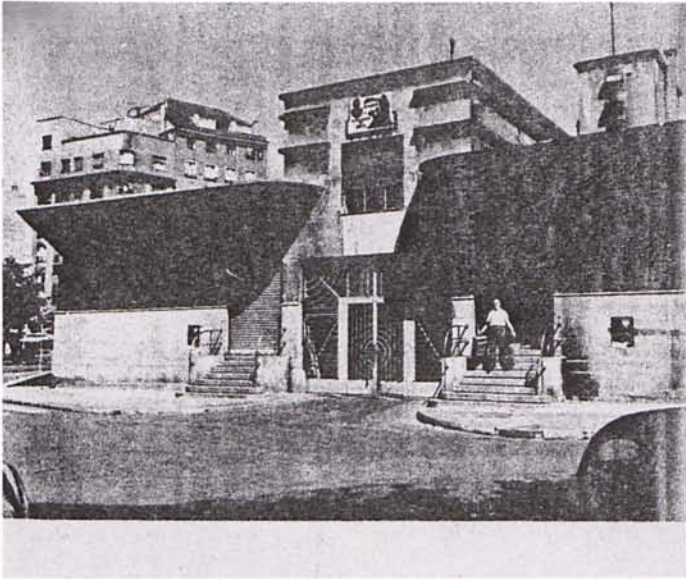


acar los valores arquitectónicos y urbanísticos del edificio, y aparecieron una serie de comunicaciones y escritos sobre el tema, como el firmado en septiembre de 1974 por Antonio Fernández Alba, Manuel de las Casas, Javier Frechilla,

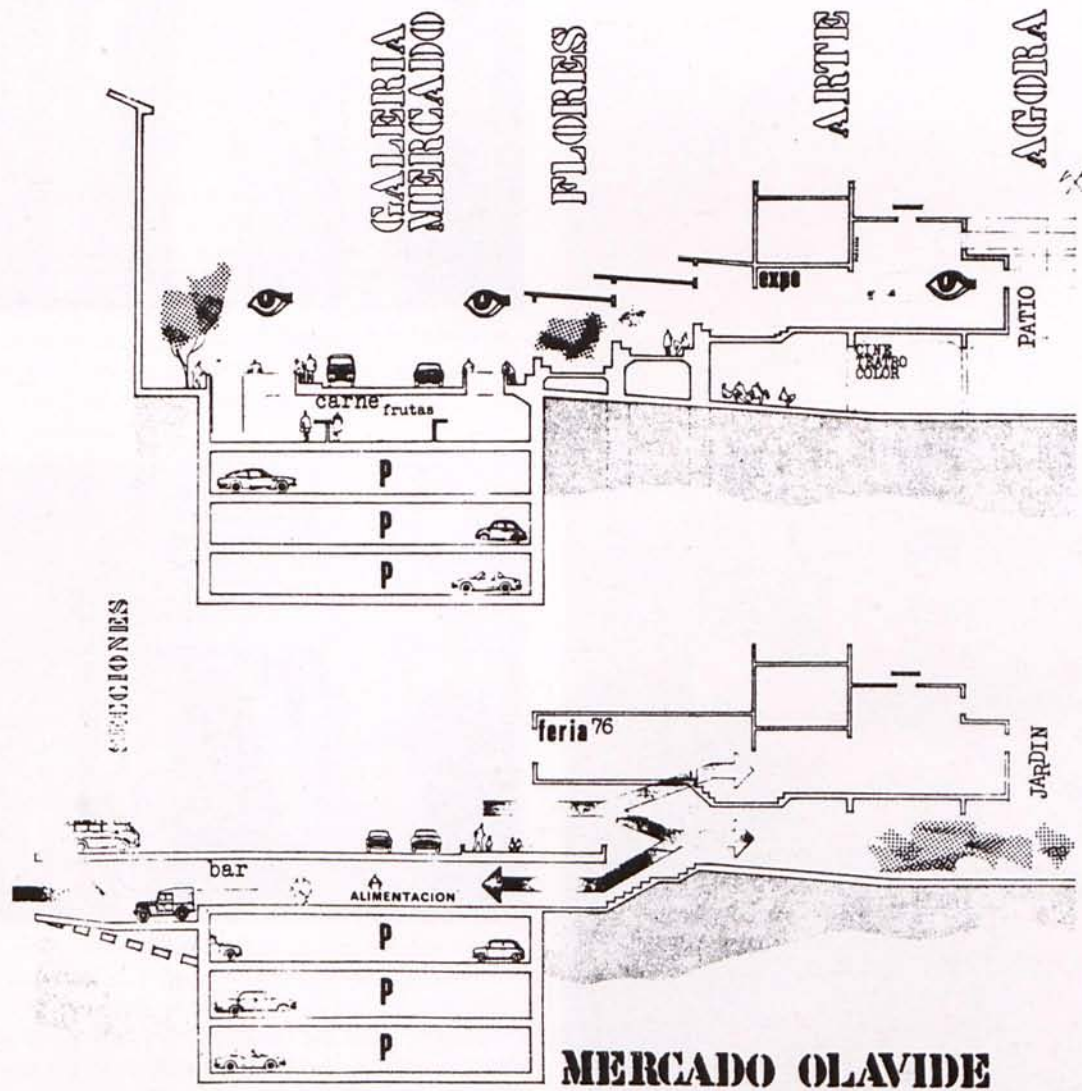
Antón Capitel, José Manuel López Peláez y José Luis R. Noriega. A pesar de ello, el Mercado fue volado y, en su lugar, se formó una pequeña plaza ajardinada sobre un aparcamiento y paso subterráneo.

AYUNTAMIENTO DE MADRID
MERCADO DE OLAVIDE





Fachada del Mercado de Olavide.



PROPUESTA DE ORDENACION DE LA PLAZA
 araujo balbín espejel navarro arqts feb 1972 esc. ms. 0 3 10

Otro de los proyectos importantes de Javier Ferrero fue el del Viaducto sobre la calle de Segovia, de Madrid.

A principios del siglo XIX, José Bonaparte encargó el primer proyecto de viaducto al arquitecto Silvestre Pérez, con objeto de poder salvar la vaguada por donde discurría la calle de Segovia. Al parecer, esta importante obra no se pudo llevar a efecto, y sí en cambio la proyectada por el ingeniero municipal Eugenio Barón.

Las obras de este proyecto dieron comienzo en 1868 cuando el Ayuntamiento procedió al derribo de los edificios que impedían la construcción de los cimientos, así como las casas de la Plaza de la Armería y la iglesia de Santa María, iniciándose también los desmontes y explanaciones necesarios para la formación de los jardines que le acompañaban, en los terrenos inmediatos.

Este viaducto tenía una longitud de 130 metros, con tres tramos: 50 metros el central y 40 los laterales. Los tramos, metálicos, se apoyaban en estribos de fábrica y dos grandes pilares metálicos centrales, sobre basamentos de sillería de granito.

En octubre de 1874, circuló por el nuevo paso el primer carruaje. Habían pasado justamente seis años desde que se iniciaron los derribos.



Vista interior del Viaducto.



Con el paso del tiempo, y a pesar de la calidad del viaducto metálico, se hizo necesaria la construcción de uno nuevo que sustituya al existente, y que se adapte mejor a los nuevos problemas viarios. En 1931, el Ayuntamiento de Madrid convocó concurso para construir un nuevo viaducto.

A petición del Colegio de Arquitectos de Madrid, se anuló la anterior convocatoria y se realizó una nueva, en agosto de 1932. Se presentaron trece proyectos, cinco de ellos de Pascual Bravo.

El primer premio lo obtuvo Francisco Javier Ferrero, y el segundo fue concedido al ingeniero Eduardo Torroja.

Este viaducto tendrá 20 metros de ancho, incluidas las barandillas, con una calzada de 12 metros y dos aceras laterales de cuatro metros cada una. La rasante de la calzada será la misma de la calle de Bailén.

Constará del puente propiamente dicho y de los accesos a él, limitados por muros de acompañamiento.

El puente consta de tres tramos centrales de 36,50 metros de luz entre ejes de pilas, y dos cañones circulares de nueve metros de luz libre, embebidos a los estribos y formando parte de ellos.

Los tramos centrales son arcos parabólicos de hormigón armado, cuyo espesor en la clave es de 80 centímetros, que aumenta gradualmente hasta 1,60 metros en los arranques. También llevaba dos ascensores eléctricos para diez o doce personas.

Su estilo se inscribe en el denominado Art-Deco, estilo que abarcaba todo tipo de diseños, desde vajillas y telas hasta el hormigón armado. Este estilo culminó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, en 1925.

Pero con el paso del tiempo se fue deteriorando la estructura de hormigón del tablero de calzadas, y el Ayuntamiento encarga un informe sobre el estado del viaducto al ingeniero de Caminos Federico del Pozo Frutos, que fue entregado por su autor en febrero de 1971 a la Delegación de Obras y Servicios Urbanos del Ayuntamiento de Madrid.

Como se recomendó un estudio más detenido de su zona central, se volvió a elaborar otro informe por el mismo ingeniero, que lo dio concluido en octubre de 1973.

Parece ser que el motivo más preocupante era la aparición de sulfitos en el hormigón del tablero, con lo cual se producía una pérdida de resistencia, por lo cual el Ayuntamiento convocó un concurso entre empresas constructoras para la reforma del tablero, no sólo en su estructura, sino también en su anchura.

En 1976 se cierra al tráfico rodado, y aquel mismo año el Colegio de Aparejadores de Madrid convoca una rueda de prensa para informar de su postura frente a la del Ayuntamiento (que es la de derribo), haciendo constar que había razones, tanto técnicas como económicas, para no proceder a su demolición, sino a su reparación y restauración.

Después de mucha polémica, se adoptó la solución de conservarlo, manteniendo su estilo.

Ya hemos dicho que este estilo no es el racionalista, como en otras obras de Ferrero, que combina el ladrillo con su tendencia internacional, como en el caso de la Imprenta Municipal de la calle de la Concepción Jerónima, el ya mencionado Mercado del Pescado y las Cocheras del Ayuntamiento.

También se aprecia su riqueza de lenguaje en las viviendas, como en la magnífica fachada de la casa de la calle de Cedaceros, 7, con el juego de ladrillos que podría corresponder al estilo neomudéjar, pero cuyos elementos formales se van depurando y haciendo más estructurales.

Proyectó también una serie de edificios de viviendas, que se podrían encuadrar dentro de la corriente regionalista que imperaba en aquel momento, y que el mismo Antonio Palacios incluía en sus realizaciones, aportando un estilo diferente al de otros de sus edificios, como el Palacio de Comunicaciones, Círculo de Bellas Artes, Banco Central, Hospital de Jornaleros, etc.



Edificio de viviendas en la calle de Cedaceros, 4.



Edificio de viviendas en la calle de Alberto Aguilera, con vuelta a la de Guzmán el Bueno.

Ejemplo de edificios de viviendas en Madrid de Javier Ferrero son el de la calle de Santa Engracia, esquina a la de Manuel González Longoria (1921); el de la calle de Goya, esquina a la del General Pardiñas (1922), y el de Alberto Aguilera, esquina a Guzmán el Bueno (1923). Todos ellos,

a diferencia del ya mencionado en la calle de Cedaceros (1929), están edificados en un solar de esquina, lo que le permite formar en la misma una especie de torreón al estilo norteamericano, acentuando a la vez el carácter de charrino del mismo, y rematando estos elementos con unos bellos aleros de estructura de madera, tratados con tanta sensibilidad como sus detalles en la fábrica de ladrillo de sus fachadas.



Edificio de viviendas en la calle de Goya, 77, con vuelta a la del General Pardiñas.



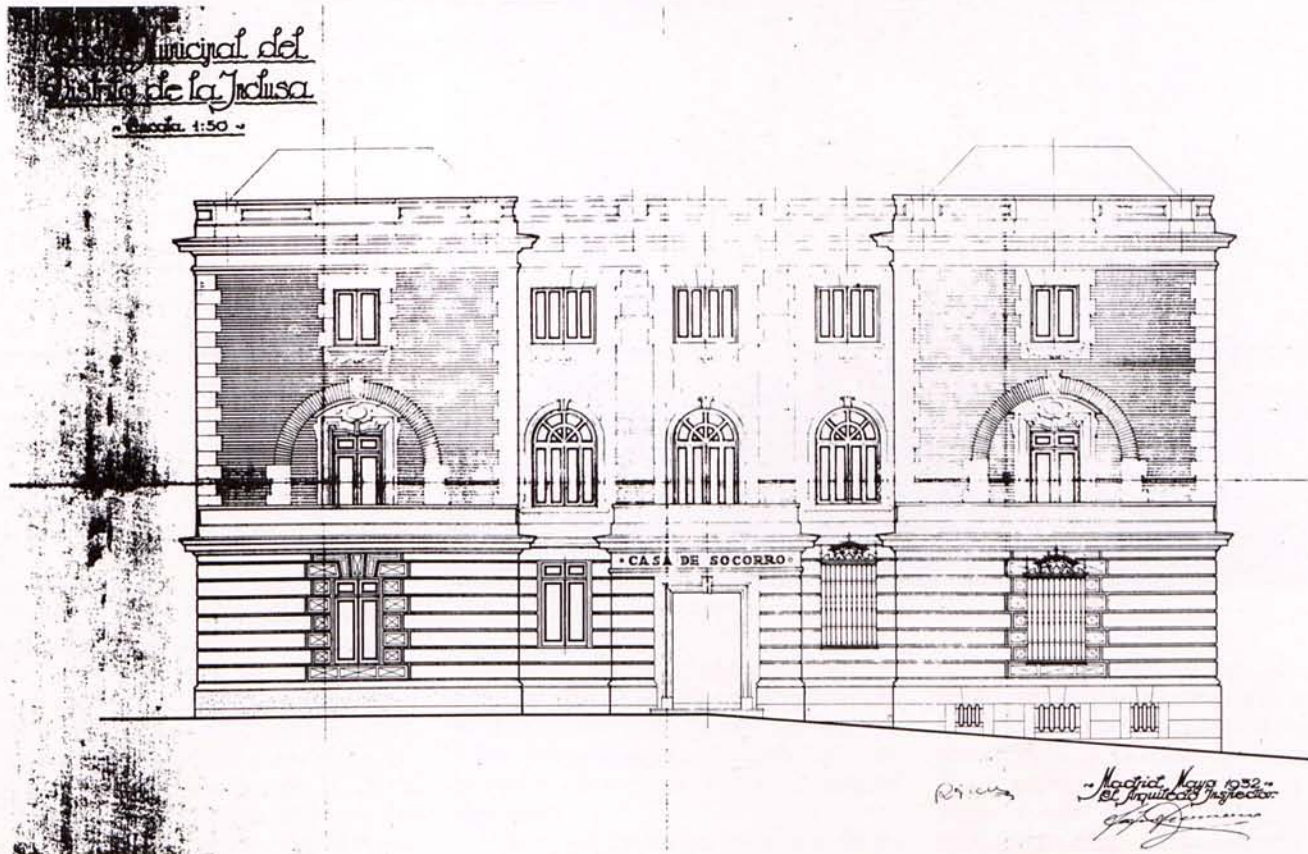
Edificio de viviendas en la calle de Santa Engracia, con vuelta a la de González Longoria.



Detalle del edificio anterior.

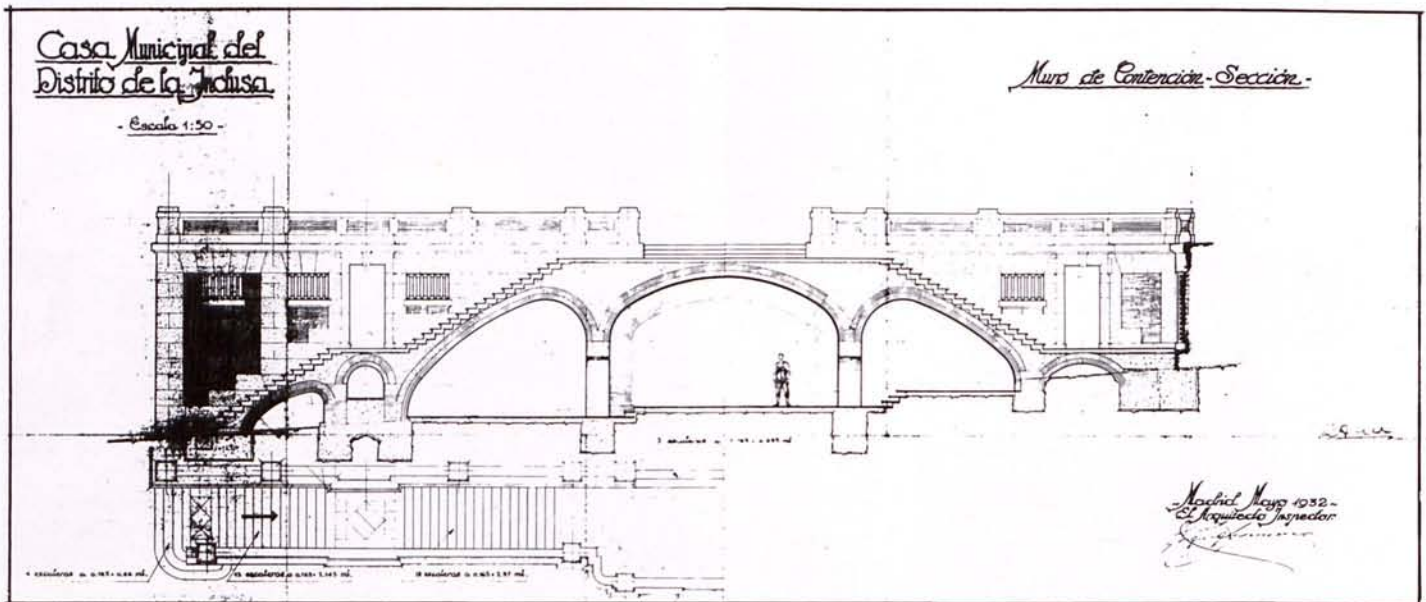
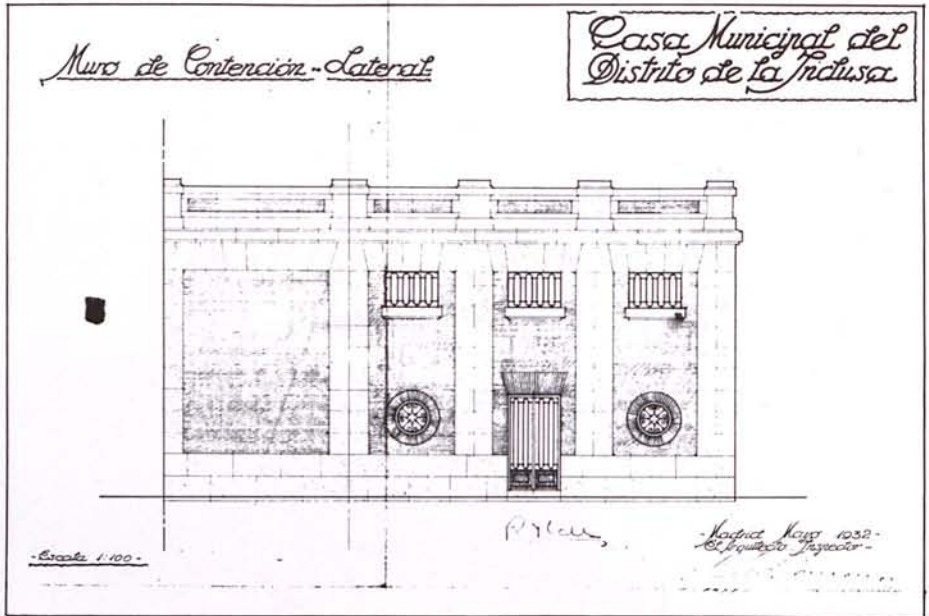


Tenencia de Alcaldía de La Latina.





Tenencia de Alcaldía de La Latina.



LA CASA DE LA PANADERIA. APUNTES PARA UNA RECONSTRUCCION DE SU EVOLUCION TIPOLOGICA

Por Salvador PEREZ ARROYO

EN fecha reciente (1) se han concluido las obras de consolidación de los sótanos de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid. Estos trabajos, lentos y delicados, nos han permitido profundizar y conocer de un modo más preciso la evolución de este edificio, tan unido a la historia de la ciudad y tan dañado a través de intervenciones y desastres que le han perseguido en su ya dilatada vida.

Los datos fundamentales conocidos de su existencia son precisos y se hayan bien descritos en el artículo de Esperanza Guerra de 1931 (2) y en el posterior de Francisco Iñiguez Almech en la misma revista, en 1944. Muchos son, sin embargo, los problemas que han quedado sin resolver y que se han apreciado en el transcurso de las obras y en la comparación de los escasos planos que de la Casa se conservan.

Nuestro interés al escribir estas líneas está en poner de manifiesto el valor que toda obra de restauración ofrece como momento único para constatar y verificar las hipótesis históricas.

Conocemos sólo una parte del edificio anterior al incendio de 1672, tal y como viene descrito en el plano que se elabora para la sustitución de la es-



Fachada de la Casa de la Panadería en la actualidad.

calera principal en madera por otra de más entidad. Este plano, incorporado al documento 3-92-21 del Archivo de Villa, sirve de referencia para las mencionadas obras y merecerá un análisis detallado.

Antes, sin embargo, conviene recor-

dar las características del actual edificio comparando su situación presente y la existente en los planos levantados por Cipriano Gómez, arquitecto del Ayuntamiento, en 1888, nunca analizados y que son, en mi opinión, los más interesantes para describir en su

conjunto el edificio construido después del incendio de 1672. Estos planos, aparecidos en el Departamento de Construcciones del Ayuntamiento de Madrid, fueron probablemente recopilados por Enrique Ovílo, arquitecto municipal que realizó diversas obras de restauración en el edificio y fue quien redactó el proyecto de recalce que dio lugar a nuestra intervención posterior (3).

Realizados sobre papel encerado a colores, estos dibujos ofrecen cierta confusión en la simbología utilizada, que hace a veces difícil su interpretación. Los reproducimos aquí comparando planta por planta con el estado actual para hacer ver las transformaciones que el edificio ha sufrido desde aquella fecha.

Podemos decir que la actual Casa de la Panadería se concibió de acuerdo con los patrones constructivos y compositivos del edificio primitivo, puesto que fue posible conservar todas las pilastras del sótano y sus bóvedas, que apenas sufrieron en el incendio.

Fueron Tomás Román, Juan de León y Manuel del Olmo, arquitectos y maestros de obras, quienes, en compañía de fray Lorenzo de San Nicolás y el Hermano Francisco Bautista, reconocieron, en el mismo año del incendio, la situación de los restos, hallando en perfecto estado las pilastras y bóvedas, así como la cimentación realizada con un mortero de cal y pedernal de inmejorables calidades, y quienes recomendaron levantar la nueva fábrica sobre los restos existentes (4).

La disposición del edificio sigue, por tanto, de trama de pilastras de granito enterizas que hay en el sótano. La separación entre pilastras, de 3,70 metros a ejes, soporta una serie de bóvedas de arista en fábrica de ladrillo, que, según el acta de reconocimiento, parecían encontrarse después del incendio en aceptables condiciones, por lo que podemos suponer sean en gran parte las originales.

Este sistema constructivo lo podemos encontrar en todos los edificios contemporáneos de igual importancia, y si bien en este caso sea obra de Diego Sillero, tramas similares tenemos, sin ir más lejos, en el proyecto de caballerizas del Alcázar madrileño, en donde se adopta la misma disposición constructiva con un intereje aproximado de unos 3,40 metros, si bien en este caso como edificio longitudinal se dispone un pasillo central más ancho. Esta misma tipología la encontraremos posteriormente en el Cuartel del Con-

de Duque y antes en toda la arquitectura de Juan Gómez de Mora, construida con el mismo criterio de solidez e iguales procedimientos.

El origen último de este sistema constructivo tiene sus raíces, a través de la tradición renacentista, en las arquitecturas civiles romanas, y no es casual el recuerdo inmediato de las cisternas romanas que nos trae su contemplación (5). Por otra parte, era, sin duda, el sistema constructivo más racional en una ciudad con posibilidad de disponer de buen granito y con buena tradición de albañilería. Las pilas-

tras soportan las compresiones, y las bóvedas tabicadas permiten el trazado rápido de aristas y encuentros que en piedra hubieran sido costosísimas. Esta construcción es, por sus materiales, resistente al fuego y, por tanto, debía ser muy apreciada (6).

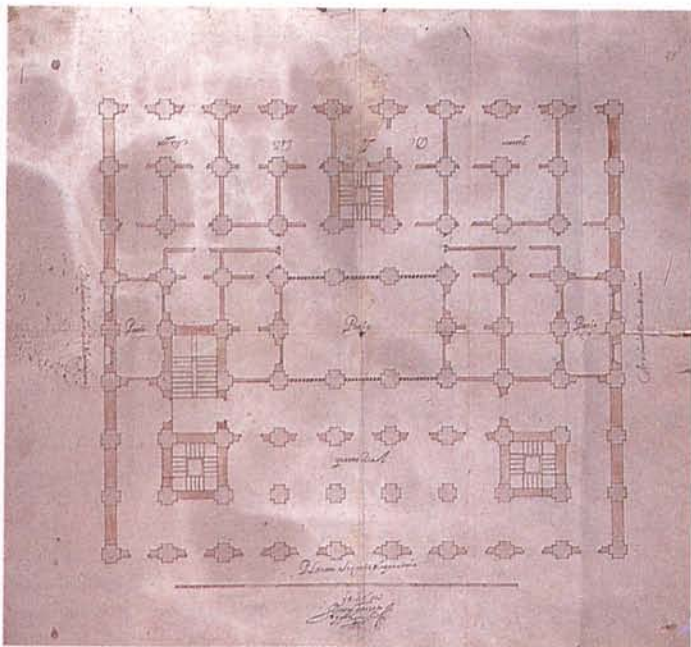
El edificio, como hemos dicho, se concibe en su origen también con características similares al actual, y lo prueban también las constantes referencias del Libro de Obras que se conserva en el Archivo de Villa (7). Así, en cualquier punto de litigio, cuando Tomás Román y sus compañeros piden



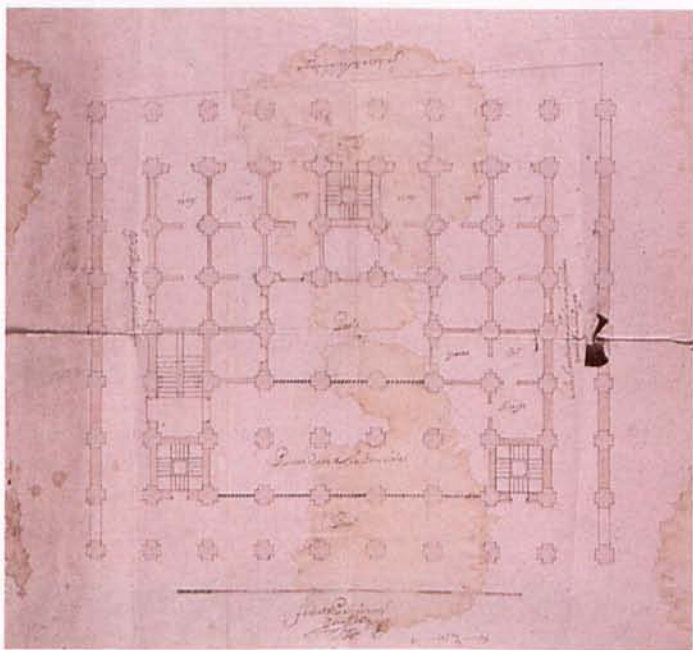
La planta, liberada.



La planta de sótano, antes de las obras.



Planos de reconstrucción de J. García de Gonzalo.



más dinero por "demasías" realizadas, se hace siempre mención expresa a la situación original del edificio con el que se corresponde en huecos y funciones a la perfección.

Corresponde a Esperanza Guerra la atribución de las trazas del nuevo edificio a Tomás Román y a Iñiguez la teoría por la cual José Donoso participaría tan sólo, y en contra de la tradición y de lo escrito por Palomino, en el diseño de la fachada.

Estudiando el Libro de las obras de reconstrucción y los planos existentes,

se aprecia el escaso interés que se demuestra, de acuerdo con nuestra actual perspectiva, por la obra. Es decir, la preocupación económica y administrativa está claramente expresada, pero no así, una frase, un indicio, que pueda transmitirnos la idea de un interés arquitectónico profundo. En realidad, la reconstrucción parece considerarse como un problema administrativo, convocándose un concurso de empresa y proyecto que ocasionó, tras de las bajas exigidas a Tomás Román, innumerables problemas. El proyecto presenta-

do por Román, sea cual sea la autoría no confirmada, es de gran calidad distributiva, y sabe, aprovechando el pie forzado de lo existente, conseguir un proyecto espléndido.

De los proyectos presentados para la reconstrucción, sólo conocemos el de Juan García de Gonzalo, que reproduzco, y que no ofrece más interés que el de su planteamiento radical, prolongando el edificio hasta la calle Mayor. La pobreza de representación, dibujo y concepción son notables. Viene a insistir una vez más en el mismo procedimiento constructivo, basado en una trama de pilastras pétreas que soportan bóvedas de arista o forjados planos de madera. Virginia Tovar, en su importante trabajo sobre arquitectura madrileña del siglo XVII, menciona la idea planteada por Grajal, Pedrosa y Cervero cuando se está conformando la Plaza Mayor, de continuar la Casa de la Panadería hasta la calle Mayor. Iñiguez, por su parte, menciona otros proyectos que no se conservan, entre ellos el de Juan de Pineda, que ofrece la reconstrucción completa del edificio con bóvedas de ladrillo (8).

Todos estos datos dan la impresión que el proyecto elegido lo fue por ser una réplica fiel del anterior, sin más complicaciones, un *com'era dov'era*, aunque, como demostraremos, notablemente mejorado.

Es Iñiguez también quien menciona la restauración que la Panadería "sufre" en 1880 por parte de Joaquín María Vega. La fecha de la restauración coincide con la de levantamiento de los planos que aquí se publican y que pueden desvelar muchos de los problemas no resueltos en los anteriores trabajos.

Vega no parece realizar transformaciones estructurales importantes y se limita a una labor de consolidación, muy destructiva, en cambio, en los aspectos ornamentales, haciendo desaparecer la rejería de balcones y puertas y las esculturas traídas de Génova para el jardín interior con la famosa fuente de Diana. Un estudio de estas plantas resulta, por ello, de gran interés.

Empecemos por la planta del sótano, utilizada desde el origen como caballerizas de los panaderos. Según Virginia Tovar en la citada publicación (9), Juan Gómez de Mora había modificado la obra de Sillero acondicionando su planta baja, creando rampas laterales y estableciendo cuadras y almacenes. Estas obras son, sin embargo, difíciles de entender. La rampa (pensamos sólo en una) debía existir

desde el origen, y sólo podía situarse en el lado opuesto al callejón del Infierno (hoy del Arco del Triunfo), a no ser que el conocido pasaje interior de las panaderías (ver plano de Villarreal para el trazado de la escalera) diera lugar, aprovechando la diferencia de cota entre la calle Mayor y el nivel de la Plaza, a una entrada directa a nivel de sótano. Hipótesis improbable por razones constructivas y por la misma representación de este plano.

El plano de 1880 no revela grandes diferencias con el estado actual, lo que es lógico si pensamos en la dificultad que este tipo de obras podría suponer.

Es sólo en la reconstrucción de Tomás Román en la que fue posible y necesario introducir notables modificaciones.

Hay constancia de una profundización en los cimientos del muro de fachada y obviamente los macizos de ladrillo de la derecha, que soportan las cargas de la escalera real, pertenecen a las obras de aquel maestro.

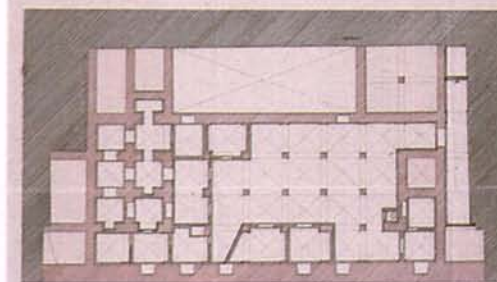
Un aspecto singular en el plano de Cipriano Gómez es la representación de muros de contención, con espacios cerrados, con rellenos, así como la presencia de arcos que los ponen en comunicación con las caballerizas, que no aparecen en las plantas actuales y que nosotros hemos constatado en las obras (10).

Otro aspecto destacable es la presencia de pilastras de granito embutidas en todos los macizos de la escalera, labradas perfectamente y con capitel y salmer al igual que las exentas, y también en el muro de contención del jardín. Estas últimas, que hemos descubierto y hemos dejado provisionalmente sin cubrir, podrían indicar la mayor extensión de las caballerizas, con bóvedas más allá del jardín, idea modificada con la concepción de éste.

Un espacio a la derecha con una pilastra central plantea igualmente un complejo problema de interpretación, corroborando lo anteriormente expuesto. En realidad, hoy sabemos que el primitivo edificio ocupaba un área más amplia en el sótano.

La planta baja ofrece también una interesante información. En primer lugar, se aprecia perfectamente el trazado de la escalera real, de amplias proporciones y que, en este caso, vemos trazada de modo muy distinto a la primitiva de Villarreal. La solución arquitectónica es aquí rotunda, mientras que en el edificio anterior, Gómez de Mora o Villarreal se ven obligados a buscar una solución de compromiso

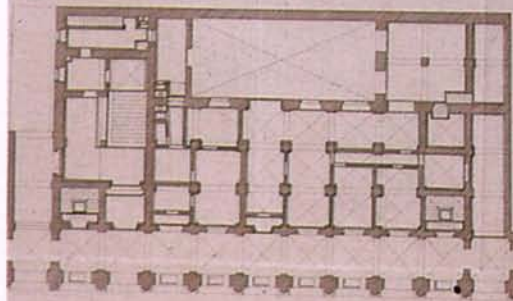
PLANTA DE SOTANOS.



Plaza de la Constitución.

Madrid 30 de Noviembre de 1880.

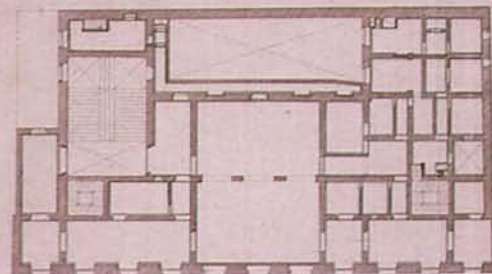
PLANTA BAJA.



Plaza de la Constitución.

Madrid 30 de Noviembre de 1880.

PLANTA PRINCIPAL.



Plaza de la Constitución.

Madrid 30 de Noviembre de 1880.

Planos de Cipriano Gómez.

saltando por encima del callejón del Infierno.

Iñiguez interpreta mal en su artículo las diferencias entre la hoy existente y la antigua; ésta es más amplia, puesto que ocupa toda la caja dispuesta para ello con paso de tres metros, frente al metro y treinta de la actual.

En este plano se aprecian también las dos escaleras de madera que unían la plaza con los niveles altos de dependencias y viviendas. Estas escaleras están en el mismo lugar que ocupaban en el proyecto anterior, como se aprecia en el plano de Villarreal.

En la actualidad han desaparecido. La de la izquierda, sustituida por la modificación de la real, que ahora accede hasta los niveles más altos. La de la derecha permanece transformada, pero en el mismo emplazamiento. Se aprecian igualmente diferencias en la estancia de la derecha al fondo, donde el espacio con pilastra central y cuatro arcos o bóvedas ha sido profundamente transformado, dando comunicación al sótano.

La planta principal nos ofrece también una amplia información; los espacios principales parecen no haberse modificado más allá de lo que se aprecia en los planos. Son de gran interés el trazado de la escalera, los cuartos reales comunicados con tres huecos, obra que se adjudica a la Real Academia allí situada en 1753, y el pasadizo sobre el jardín. En cuanto a la interpretación de Iñiguez sobre la comunicación de las dos estancias reales por una sola puerta, el tema es también dudoso, aunque no se podrá aclarar hasta no realizarse la obra de restauración global que el edificio necesita.

En principio, Iñiguez se basa en el hallazgo de una puerta de madera claveteada en la escalera y en el descubrimiento en obras de reparación de que los arcos rompen el muro en el que se encuentran.

Esta última prueba no es suficiente, pues puede tratarse de una conversión de tres huecos de puertas en tres arcos de más altura. Por otra parte, en el Libro de Obras de la Casa de la Panadería se menciona expresamente a Marcos García, "dorador de fuego, que ha dorado las tres fallebas grandes con sus herrajes para las puertas grandes del Salón de su Majestad". Este párrafo, en mi opinión, nos habla de más de tres puertas en dicho Salón, lo que deja el problema en suspenso.

Menos clara todavía es la interpretación de la situación de la puerta encontrada en la escalera.

Observando las plantas de 1880, se aprecia un trazado muy interesante. En efecto, desde los salones reales es posible acceder a la galería volada sobre el jardín que parece poner en comunicación estos salones con una estancia privada, con letrina, que está, a su vez, comunicada por una escalera interna con el zaguán de ingreso en el callejón del Infierno. ¿Parece esta disposición indicar una vía privada de escape y acceso?, ¿o una vía de servicio? En cualquier caso, la galería existía en 1840 y la Academia de la Historia se resiste a derribarla sin pedir permiso, dado que se sienten huéspedes de la Casa Real, dato significativo de su interés. Es sobre esta galería sobre la que Sánchez Pescador en 1862 propone la construcción de una nueva escalera en el patio.

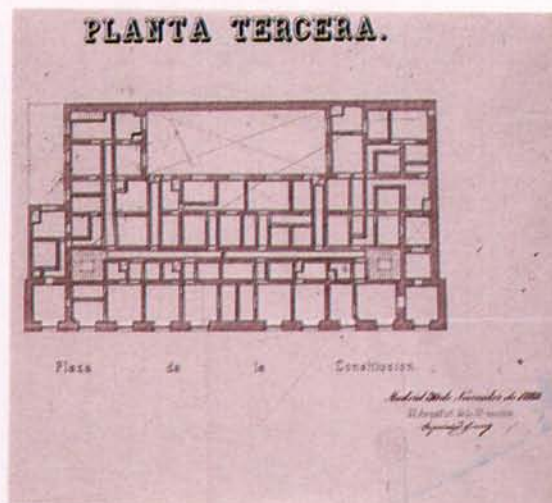
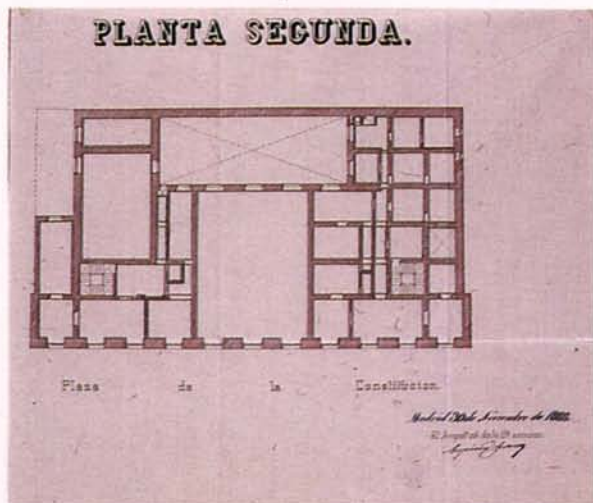
Todo nos indica que la puerta encontrada en el pasaje fingido del descansillo pertenece al antiguo recorrido doble que era posible realizar desde el Salón Real, y que posteriores transformaciones habían dejado allí. Es cierto que podía tratarse de una de las muchas puertas claveteadas que se hicieron para el espacio real, pero de eso a suponer que era precisamente la única que comunicaba un espacio con otro en los cuartos principales hay mucha distancia.

Tanto en esta planta como en la anterior, apreciamos el hueco de jardín todavía no cubierto, un poco después de la desaparición de la fuente y del resto de las piezas ornamentales.

En las obras de restauración hemos encontrado el chapado de granito que hacía de zócalo al jardín, y el inicio de las conducciones de drenajes. La imposibilidad de liberar, de momento, la sala actual que sirve de almacén de documentos, nos impidió estudiar completamente el antiguo trazado de las alcantarillas y drenajes.

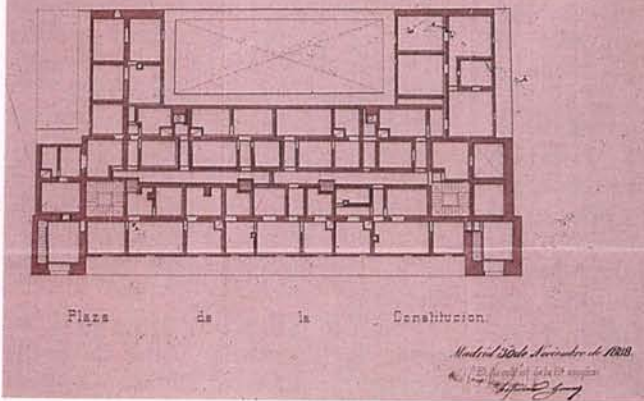
En la planta segunda, sobre la principal, se observan los vacíos existentes sobre el hueco de escalera, cubiertos con bóvedas encamonadas, y uno único sobre los salones reales. ¿Estaban en este momento las dos bóvedas principales unidas? El corte parece estar hecho por un nivel alto, de modo que se acusan las ventanas al jardín y a la plaza.

Según este plano, sobre la habitación detrás de la escalera también existía un techo alto con ventanas en ésta y en la propia caja de escalera. En la planta correspondiente actual vemos cómo estos espacios han sido



Planos de Cipriano Gómez.

PLANTA DE BUHARDILLAS.



Plano de Cipriano Gómez.

aprovechados, conservando los huecos y abriendo alguno nuevo.

De gran interés es la planta tercera de esta colección de planos. En este caso disponemos de otra no menos interesante, la levantada por la Academia de San Fernando en 1753, probablemente para estudiar sus necesidades en el momento de la ocupación. En el caso de la planta de Cipriano Gómez, una vez más el sistema de representación nos confunde; no se distinguen con facilidad las puertas y los huecos simples. En principio, notamos ésta mucho más compartimentada, pero mientras en la de la Academia los muros de carga son precisos y corresponden con la trama de pilastras y con la cimentación, en la del XIX no se matizan estos aspectos y aparece toda una fina red de divisiones de difícil lectura.

Como novedad tenemos la introducción de dos letrinas colectivas que dan a un pasillo común, que permite así unir las dos escaleras, lo que es muy razonable. Parecen individualizarse unas nueve viviendas, las de fachada con una tipología parecida, y las interiores más grandes y desordenadas. Se aprecian las clásicas habitaciones de dormir, sin ventanas, reducidas, para asegurar un mejor acondicionamiento térmico.

En la planta actual de uso administrativo se aprecia la desaparición de los viejos y gruesos muros, y su sustitución por tabiquería fina apoyada sobre forjados nuevos, que han contribuido a la creación de los problemas de asientos que acusaba el edificio. La planta mantiene la unión longitudinal del XIX.

Es más notable, sin embargo, el

paso de unos espacios generosos, tal y como aparecen en el plano del XVIII, a un mayor hacinamiento en el XIX. En este plano se representan las chimeneas de las cocinas siempre en la esquina de la habitación.

La última planta ofrece el mismo interés que la anterior y es de las mismas características. Las letrinas comunes se encuentran situadas sobre las de la planta inferior. Todas las proporciones son en este caso más modestas. La planta actual acusa una transformación muy radical de las mismas características de la inferior.

Nuestro estudio de la evolución del edificio ha utilizado hasta aquí como referencia dos momentos fundamentales: el de los planos más antiguos completos que se conocen y el estado actual. Conocemos además, entre estos dos periodos de tiempo, muchas otras transformaciones y planos que sería excesivo reproducir y comentar. Una de ellas, muy interesante, fechada en 1898, diez años después de la intervención de Martín Vega, nos ofrece en la planta tercera la escalera real ya transformada, atravesando el edificio con su penoso trazado actual que hizo desaparecer la bóveda de Claudio Coello, y con un nuevo patio de luces en su flanco derecho hacia el que ventila.

En estas fechas, se habían situado ya las oficinas del Ensanche en el edificio, que era de pleno uso municipal y estaba dividido en Archivo y oficinas, como en la actualidad.

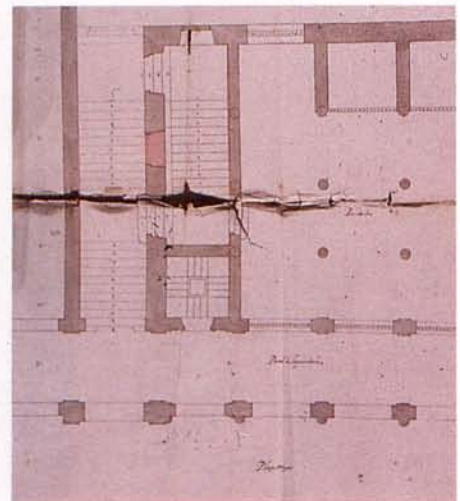
Nos queda por analizar el plano de Villarreal para el trazado de la nueva escalera, que es uno de los conservados que reflejan el estado original del edificio antes del incendio de 1672.

Se trata, como hemos indicado, de la reforma propuesta en 1654 por Felipe IV, quien comunica en una orden que "la escalera de las casas de la Panadería por donde subimos a los balcones en los días de las fiestas que se dan en la Plaza, es agria y desacomodada al subir, e indecente al bajar por el embarazo de las faldas de la Reina y de la infanta mi hija y de las damas" (11).

El plano presentado por Villarreal fue publicado por Esperanza Guerra y se conserva, aunque Iñiguez parece no conocerlo, y es de gran interés. En él se aprecian las columnas de la panadería, después sustituidas por pilastras. Están separadas con el mismo interese de las pilastras actuales, 3,70 metros. En este plano se aprecia también la disposición del espacio interior del mercado del pan, con cajones o compartimentos en el fondo, dando la espalda a la ronda interior que comunica con la calle Mayor. Con un ancho no mayor de tres metros, esta callejuela parece deber su origen al Madrid anterior a las reformas emprendidas por Francisco Gómez de Mora. Esta ronda se comunica con el pasaje del Infierno, que une la calle Mayor con la Plaza. El ancho de este pasaje apenas supera los tres metros y veinte centímetros.

¿Cómo se traza esta escalera y qué nos dice de la disposición original de la Casa?

Villarreal habla en las condiciones constructivas de que debe cerrarse la puerta que da al pasaje y a la pa-



Plano anterior al incendio de 1672.

nadería y que servía antes para entrar. El trazado propuesto es más largo y de tres metros de paso. ¿Era la escalera anterior de trazado similar a las dos presentes en fachada? Todo parece indicar que sí; se menciona su incomodidad y podía estar contenida entre los dos muros de carga que hoy conforman la pequeña de uso público. Se podría entender que el hueco tapado en el plano citado corresponde al de la primitiva escalera.

La planteada por Villarreal da, por un lado, al callejón del Infierno, donde desembarcaban los Reyes, y por el otro, a las panaderías. Un total de cuarenta y cuatro peldaños le permiten salvar la altura, que suponemos de unos 5,75 metros, con contrahuellas de unos 13 centímetros y huellas de 39 centímetros. Su trazado se realiza sobre el callejón del Infierno, dando acceso a los Reyes por la fachada. Todo ello nos habla de una distinta concepción de la Casa, descrita por Felipe IV como "balcones a los que accedían", frente a la descripción de Carlos II como el "Cuarto Real".

La intervención posterior de Tomás Román conformará un edificio de planta más clara y rotunda, llevándolo hasta la medianera de la casa trasera, ocupando la ronda de las panaderías y construyendo en esta zona y en parte del espacio de las panaderías el jardín. Esta teoría se hace evidente con la aparición de pilastras embutidas en el muro de contención del jardín, en el sótano. Es decir, el sótano era, en el primer edificio, una crujía más profunda.



Pilastra del sótano.

Descripción de las obras realizadas y otras consideraciones

Las obras de consolidación que hemos llevado a cabo en el edificio pretendían detener un proceso de asentamiento del mismo que se había iniciado hacía varios años y que acusaba, entre otras cosas, la presencia de unas enormes humedades en el sótano, también dedicado a archivo.

La idea que había presidido la redacción del proyecto de consolidación original suponía la presencia de aguas subterráneas, clásicas de la zona en toda la historia de Madrid, que hacían hundirse por los pies este edificio.

Nuestra teoría fue otra. El edificio había sufrido considerablemente con la construcción del aparcamiento subterráneo excavado en la Plaza en 1967, en tiempos de Arias Navarro.

Las fotografías y los datos existentes hablaban claramente del proceso constructivo utilizado y su carácter perjudicial. Por otra parte, estas obras habían destruido toda la red de alcantarillado sin reponerla, por lo que el edificio estuvo casi quince años abandonado a su suerte.

Las obras que nosotros realizamos pretendieron desde el inicio determinar con exactitud las causas patológicas y dónde se estaban produciendo con más intensidad, para intervenir de modo selectivo en estos puntos.

Se inició un seguimiento cuidadoso con aparatos de precisión para conseguir el fin mencionado. Niveles, cintas de convergencia, estensómetros de todo tipo nos sirvieron para ello; durante dos años apreciamos con decímetros de milímetro los movimientos del edificio.



Socarón bajo la Casa.



Solución constructiva del recalce.

Al mismo tiempo, se procedió a la limpieza del sótano, descubriendo las espléndidas pilastras de granito y rebajando el suelo hasta la cota original. Apareció ante nosotros una espléndida sala, las antiguas caballerizas, tal y como debieron concebirse desde su origen. Este espacio, con los sistemas constructivos ya descritos, es, sin duda, uno de los más hermosos con los que cuenta hoy el edificio, y su construcción sabemos pertenece al siglo XVI.

La cimentación fue reforzada con pilotes de pequeño diámetro, utilizados en los muros y con pilotes de hasta 30 centímetros rodeando las pilastras de granito.

El sistema original de cimentación con encadenado de sílex no ha sido transformado. Mi intención al intervenir en este edificio ha estado presidida por la voluntad de no hacer desaparecer ningún elemento constructivo original. Los nuevos elementos introducidos sirven para ayudar a lo ya existente, sin ocultarlos ni inutilizarlos.

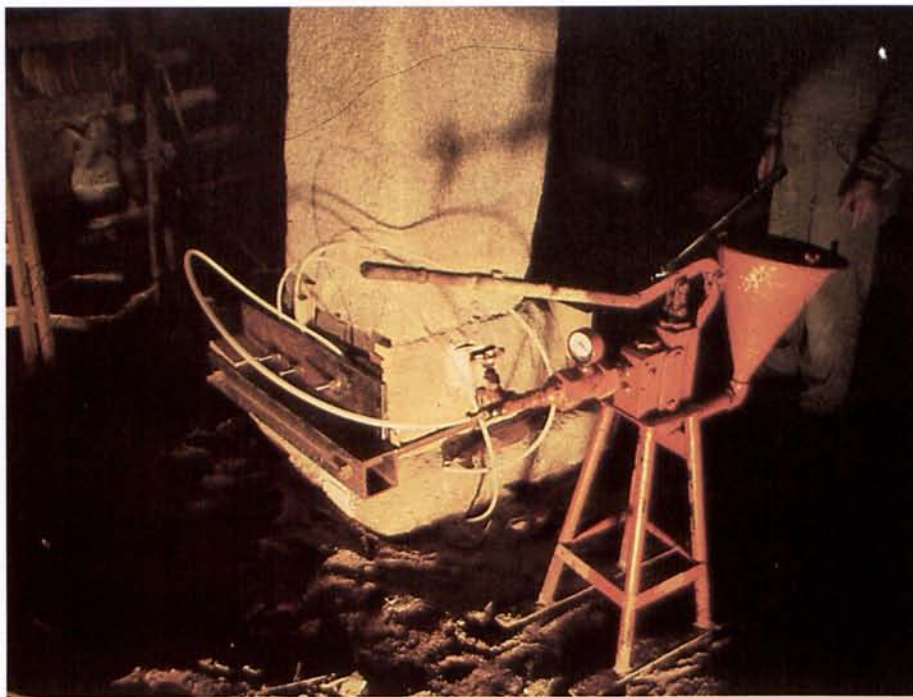
Las piezas de granito de las pilastras, que habían sufrido tanto al estar durante casi cien años cubiertas de obra de fábrica, han sido tratadas superficialmente con una impregnación de silicato de etiloepoxi. Este sistema, utilizado por Manaresi y Rossi en Italia, ha demostrado gran capacidad de penetración que, en nuestro caso, nos sirve para detener la disgregación superficial del granito. Las fisuras han sido inyectadas de epoxi y las grandes bases de granito rotas han sido cosidas con acero inoxidable en las dos direcciones.

Con estos procedimientos hemos conseguido dejar la sala de caballerizas tal y como se aprecia en las fotografías, no cambiando ninguna pieza original.

Las obras de restauración, lentas, se han visto completadas con el repaso general de las cubiertas y con un sistema de drenaje en la fachada a la plaza, así como con la independización para evitar vibraciones del suelo de la plaza y el edificio.

Mientras se trabajaba, hemos procedido a un estudio general del conjunto para ir determinando todas sus características constructivas, desarrollando en paralelo un estudio documental lo más amplio posible.

Estos estudios y catas nos han permitido encontrar el nivel de la antigua rampa de caballos y los restos de las antiguas edificaciones correspondientes a la Plaza del Arrabal, restos que hemos dejado en su sitio, intactos. Una



Cosido de las pilastras con inoxidable.



Detalle de la fotografía anterior.

compleja red de alcantarillas y cisternas ha ido apareciendo en el subsuelo. Construcciones que han sido tapadas cuidadosamente con arena para no impedir estudios posteriores.

Resumen y consideraciones

El estudio hasta aquí realizado ha permitido desvelar, sin duda, muchos aspectos de la historia de la casa. Bien estudiada antes por Esperanza Guerra y José Iñiguez, aun cuando ambos, como es normal, dejasen tantos aspectos oscuros de la evolución de este edificio.

Virginia Tovar ha publicado una serie de planos interesantes, algunos ya publicados por Iñiguez y otros por Esperanza Guerra; uno de gran interés, hasta ahora no conocido, plantea de nuevo en el siglo XIX el viejo proyecto de García de Gonzalo, pretendiendo unir este edificio con la calle Mayor. La fecha, 1812, hace de este plano un documento, igualmente interesante. Esta idea arquitectónica ha sido, como vemos, recurrente en toda la historia del edificio.

Hasta el momento, conocemos con cierta exactitud la evolución de la Casa y hemos podido aclarar los aspectos fundamentales de su relación con la anterior. Nos quedarían por aclarar detalles de gran importancia: no sabemos cómo finalizaba la ronda de las panaderías, si el edificio era rectangular o por su lado este penetraba en la edificación colindante de un modo irregular. ¿La ronda de las panaderías era una calle sin salida? ¿De qué modo podía servir para la carga y descarga del pan? ¿Cómo se establecían los usos y circulaciones en esta planta?

Hemos encontrado rejas y lumberras que comunicaban directamente las caballerizas con el mercado del pan.

Esta construcción, con tantos usos y prestaciones diversas, es, sin duda, un ejemplo interesante de una forma de vida que hoy nos parece difícil de aceptar.

Pensemos: la planta sótano alberga caballerías de los panaderos; este espacio ventila a través de lunetos al exterior de la plaza y al jardín, y con rejas en las claves de las bóvedas al interior del mercado. Este se abre con cancelas a la plaza y con ventanas y una gran cancela central al jardín posterior, perfectamente estructurado. Por una entrada lateral se accede a los salones reales, concebidos como un palacio de un solo nivel. En las plantas



Vista general del sótano.

superiores se sitúan viviendas con acceso independiente desde la plaza, en donde viven personas de toda condición.

Habría de llegar el siglo XIX para provocar la sectorialización de la ciudad en los términos que hoy conocemos, tan opuestos al del Madrid barroco, lleno de dramatismo y contradicción, pero impregnado de gran atractivo.

¿Cuál debe y puede ser el uso de este edificio en el futuro? Evidentemente, una vez trasladado el Archivo al Cuartel del Conde Duque, sería necesaria una restauración global del mismo, volviendo a plantear la vieja escalera real en sus términos exactos, y esto no sólo por la pretensión de reconstruir lo antiguo, sino porque la belleza arquitectónica de aquella solución es innegable. En cualquiera de los casos, el edificio debe ser estudiado en este proceso de restauración y mimado en el uso que se le asigne.

Debemos pensar en la belleza de esos espacios de soportales unidos al jardín como un espectáculo barroco de alcance trascendental en la lectura de la Plaza Mayor. Recordemos, por último, las palabras emocionadas de Esperanza Guerra Sánchez Moreno, cuando en su artículo de 1934 decía:

“Me propongo reconstruir la historia de la Casa de la Panadería, tres veces interesante por artística, histórica y desgraciada, y creo haberlo con-

seguido, deshaciendo algún error y aportando nuevos datos a su construcción, hasta ahora desconocidos para el número considerable de autores que al hablar de la Plaza Mayor y Casa Panadería encuentran materia abundantísima para sus disertaciones. Está, en efecto, la historia de Madrid tan unida a la de esta vieja Plaza, que pueden decirse unidas Madrid y la Plaza Mayor por la fuerte ligazón de los mismos recuerdos e idénticas memorias.”

NOTAS

(1) Las obras realizadas se iniciaron el 26 de febrero de 1983 y terminaron en julio de 1984, habiéndose invertido un total de 46 millones de pesetas.

(2) *La Casa de la Panadería*. "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo". Ayuntamiento de Madrid, tomo VIII, 1931. De interés son también los artículos de BONET CORREA en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo IX, 1973, y su fascículo "Madrid", de Espasa-Calpe, tomo I, páginas 41-60.

(3) Los planos se encuentran hoy depositados en el Archivo de Villa. Yo mismo los

publiqué con unas primeras notas en la revista *La escuela de Madrid*.

(4) En el Libro de Obras de la Casa de la Panadería existe un informe sin firma en el que se critica duramente la idea de construir el edificio sobre los restos existentes, recurriendo el anónimo autor a los escritos de Vitrubio, Alberti, etc. Parece tratarse de un intento de impedir la adjudicación de las nuevas obras a Tomás Román.

(5) Fue el ingeniero Carlos Fernández Casado quien, al visitar la obra, me hizo apreciar este aspecto. Por otra parte, quiero recordar la reproducción que de la cisterna de Volterra realizó Rondelet en su tratado "L'art de Bâtir", 1802.

(6) Tomás Román cambió por su cuen-

ta, y en contra de lo contratado, la solución para reforzar las pilastras bajo la escalera real, prevista en piedra, por bóveda de ladrillo.

(7) Archivo de Villa, 3-92-17.

(8) No hay que olvidar la obsesión que, con razón, existía de luchar contra los incendios.

(9) VIRGINIA TOVAR: "Arquitectura madrileña del siglo XVII", págs. 406 y 407.

(10) Estos muros conocidos por Cipriano Gómez existen y contienen rellenos vertidos allí, como después demostraremos, para soportar el jardín.

(11) Archivo de Villa, 3-92-21. Citado por Iñiguez.

INFORME SOBRE LA EXCAVACION ARQUEOLOGICA EFECTUADA EN EL SOLAR DE LA CUESTA DE LA VEGA-CALLE MAYOR

Por Manuel RETUERCE VELASCO

I) INTRODUCCION

I - A) Excavaciones arqueológicas en el barrio histórico madrileño

LAS excavaciones arqueológicas realizadas durante el año 1985 en el solar de la Cuesta de la Vega-calle Mayor han venido a continuar el trabajo comenzado hace trece años por los doctores Almagro y Caballero. Su labor en el solar, por desgracia interrumpida desde 1975, redescubrió los restos arquitectónicos más antiguos de la ciudad, correspondientes a la muralla islámica; sin embargo, lamentablemente, el solar permaneció casi olvidado, sin ser objeto de planes de actuación urbanística concreta que lo revalorizaran. De esta manera, los importantes lienzos y torres, testigos del pasado islámico de Madrid, no pudieron ser contemplados por los madrileños ni ser incluidos dentro de los circuitos turísticos de la Villa. Desde aquí queremos reconocer los esfuerzos de los primeros arqueólogos que se preocuparon de la revalorización de las murallas y, en general, de la arqueología urbana de Madrid. Ahora que parece que pueden conseguirse unas normas de

protección y de actuación arqueológica en nuestra ciudad, es necesario recordar su labor; sin ella, quizá hoy no podríamos ver el futuro de la recuperación del pasado histórico-arqueológico de Madrid con las mismas esperanzas con que comenzamos a vislumbrarlo en estos momentos.

Hasta hoy, la falta de planes de actuación arqueológica en el barrio histórico madrileño han venido permitiendo que se construyera en numerosos solares, sin antes ver los posibles restos existentes en el subsuelo; de esta forma, se destruyeron para siempre, y en muy pocos minutos, por el empleo de los nuevos sistemas constructivos, los testimonios del vivir de sus pobladores. Todas las excavaciones arqueológicas en principio destinadas a confirmar o no la existencia de la muralla han permitido no sólo constatar o no este primitivo objetivo por el que se planteaban, sino también, y es lo más importante, encontrar importantísimos vestigios de su Historia, hasta el momento sólo conocida por vagas referencias. Así, aún no encontrando, a veces, restos ni cimientos de la muralla, se han podido descubrir los primeros testimonios prehistóricos—Edad del Bronce medio—de hábitat en el núcleo primitivo de la ciudad—Cerro de “Las Vistillas”—, un tramo de “viaje de agua” islámico de unos diez metros de longitud—Plaza de los Carros—, único en una ciudad, gran cantidad de objetos muebles de época islámica y de la Edad Moderna, etc.



FOTO 1.

CATA 04. Vista de la llamada "Puerta de la Vega", después de su limpieza tras diez años de su primitiva excavación (1975).

De cronología islámica, se aprecian las primeras hiladas de sillares de la torre derecha, según se entraba a la ciudad. La puerta, propiamente dicha, se encuentra debajo de la valla moderna de ladrillo, donde se cruzan diversas tuberías. A la derecha de la foto se ve uno de los colectores de ladrillo, de época moderna, que rompió la propia muralla de la ciudad.

De ello se desprende, como primera e importante conclusión, que la muralla medieval no es el único objetivo arqueológico de la ciudad: hay muchos más restos arqueológicos en el subsuelo urbano que es necesario investigar y proteger. Aún reconociendo que la muralla debe seguirse estudiando y recuperando, allí donde ello sea posible, el objetivo es la excavación arqueológica dentro y fuera de las distintas líneas de la muralla medieval. De esta forma, no sólo podremos conocer cómo eran las defensas de Madrid, sino también, y creemos que es lo más importante, los modos de producción, trabajo y relación de sus habitantes, sus medios de subsistencia y modos de habitación, etc.; en definitiva, el modo de *vivir* de los pobladores de Madrid a lo largo de toda su Historia, desde las épocas prehistóricas hasta nuestros días.

Entre los años 1972 y 1985, se han efectuado en el barrio histórico de Madrid un total de nueve excavaciones arqueológicas. Todas, menos la última—motivo del presente informe—, con carácter de urgencia:

- 1.^a Año 1972, Cuesta de la Vega-calle Mayor.
- 2.^a Año 1973, Cuesta de la Vega-calle Mayor.
- 3.^a Año 1975, Cuesta de la Vega-calle Mayor.
- 4.^a Año 1977, calle de Santiago, 2.
- 5.^a Año 1982, calle del Espejo, 14.
- 6.^a Año 1983, calle del Almendro, 3-Cava Baja.
- 7.^a Año 1983, Plaza de los Carros.
- 8.^a Año 1984, calle Angosta de los Mancebos, 3.
- 9.^a Año 1985, Cuesta de la Vega-calle Mayor.

I - B) Excavaciones arqueológicas en el solar de la Cuesta de la Vega-calle Mayor

La finalidad de las excavaciones arqueológicas efectuadas en el solar de la Cuesta de la Vega ha sido la de salvaguardar y dar a conocer los más antiguos restos arquitectónicos conocidos de Madrid (siglos IX-X). Además

se ha intentado resolver una serie de problemas científicos concernientes a la ingeniería militar islámica. Así, se trató de encontrar los restos de la llamada "Puerta de la Vega", que, por descripciones escritas y planimétricas, se suponía dentro del solar; a la vez, se intentó hallar la "Torre de Narigües", que presumiblemente uniría el recinto islámico con el llamado segundo recinto, ya de cronología cristiana.

Tras las tres primeras campañas de excavación arqueológica, que en realidad sólo pudieron ser tres sondeos, se pudo confirmar la existencia de un largo tramo de muralla oculta hasta ese momento por el derribado Palacio de Castro-Serna. Igualmente, se encontró el torreón derecho—según se entraba a la ciudad—que guardaba la Puerta de la Vega, aunque, por desgracia, sólo sus primeras hiladas (foto 1). La Torre de Narigües no pudo encontrarse por falta de medios económicos con los que concluir la excavación.

Desde 1975 hasta hoy, el solar ha permanecido abandonado. Su estado, antes de comenzar esta última campaña de excavación, era lamentable, habiéndose convertido en un nido de ratas y depósito de basuras, etc. Incluso fue lugar de habitación de personas que, lamentablemente, destruyeron una de las esquinas de la torre que guardaba la Puerta de la Vega (foto 1).

II) PLANTEAMIENTO DE LA EXCAVACION ARQUEOLOGICA

II - A) Introducción

La presente campaña de excavación arqueológica en el solar de la Cuesta de la Vega-calle Mayor, comenzó el día 25 de marzo de 1985, acabando el día 10 de octubre.

La financiación ha corrido a cargo del Ayuntamiento de Madrid (Concejalías de Cultura y Urbanismo) y de la Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura).



FOTO 2.

Vista general antes de empezar la excavación.



FOTO 3.

CATA 01. Situación de la cata tras la limpieza efectuada para poder ver el estado en que quedaron las excavaciones arqueológicas de 1975. Después de esta limpieza comenzaron verdaderamente las excavaciones del presente año de 1985. Se aprecia, al fondo, el muro que separaba los solares durante el siglo XIX. Rompe un suelo de ladrillos, posiblemente del siglo XVIII. A la izquierda se ve parte del suelo que poseyó el jardín del siglo XIX, formado de losas reaprovechadas.

II - B) Fines y metodología

En la excavación arqueológica han intervenido, además de la dirección compartida con la Jefe de la Sección Arqueológica del Museo Municipal, cuatro técnicos-arqueólogos (dos del Museo Municipal), dos dibujantes-restauradores, dos personas encargadas del material de la excavación, un grupo de estudiantes de las Universidades Complutense y Autónoma de Madrid y diez obreros.

La actuación arqueológica en el solar de la Cuesta de la Vega-calle Mayor se debió a la existencia de diversos planes del Ayuntamiento de Madrid para adecuar la zona y darla a conocer a los madrileños.

Los fines que se pretendían al proseguir las tareas interrumpidas desde 1975 eran los mismos que motivaron las primeras excavaciones arqueológicas a principios de los

años setenta, expuestos en líneas anteriores. Se trataba de dar respuesta a las diversas interrogantes científicas entonces planteadas para así poder desarrollar un plan de actuación urbanístico.

Previamente a la excavación del solar, fue necesario limpiar los escombros que habían quedado tras los últimos trabajos de los años setenta. En total, y tras la excavación de este año, se han sacado más de 2.000 metros cúbicos; de ellos, 1.700 de la excavación.

Se actuó en dos zonas: una, al exterior de la muralla, y otra, al interior de ella, ya en la ciudad propiamente dicha. A extramuros, se trataba de dar respuesta al problema de la situación de la Torre de Narigües y de concretar exactamente dónde se encontraban los niveles arqueológicos que convendría respetar al realizar el adecentamiento del solar.

A intramuros, de conocer el exacto valor de los posibles restos arqueológicos que allí se encontrasen con vistas a su conservación o no para dejar a la vista toda la cara interior de la muralla (croquis 1).

La metodología utilizada en los trabajos arqueológicos fue la de la excavación en extensión o en área, siguiendo el sistema de contextos verticales y horizontales, propugnado por Harris y Carandini en Gran Bretaña e Italia, respectivamente. Con ello, además de llevar un mejor control del registro arqueológico, se podían dar unas respuestas más seguras a los fines de la excavación de conocer los verdaderos niveles arqueológicos dentro del solar, en lugar de las que se podrían derivar de unas pequeñas catas de sondeo que, previsiblemente, y como luego sucedió, alcanzarían muchos metros de profundidad.



FOTO 4.

CATA 01. Aspecto que presentaba el terreno una vez quitado el suelo de ladrillos. Se aprecian una serie de agujeros de poste—probablemente huellas del andamiaje utilizado en la construcción de los muros de la casa del siglo XVIII.

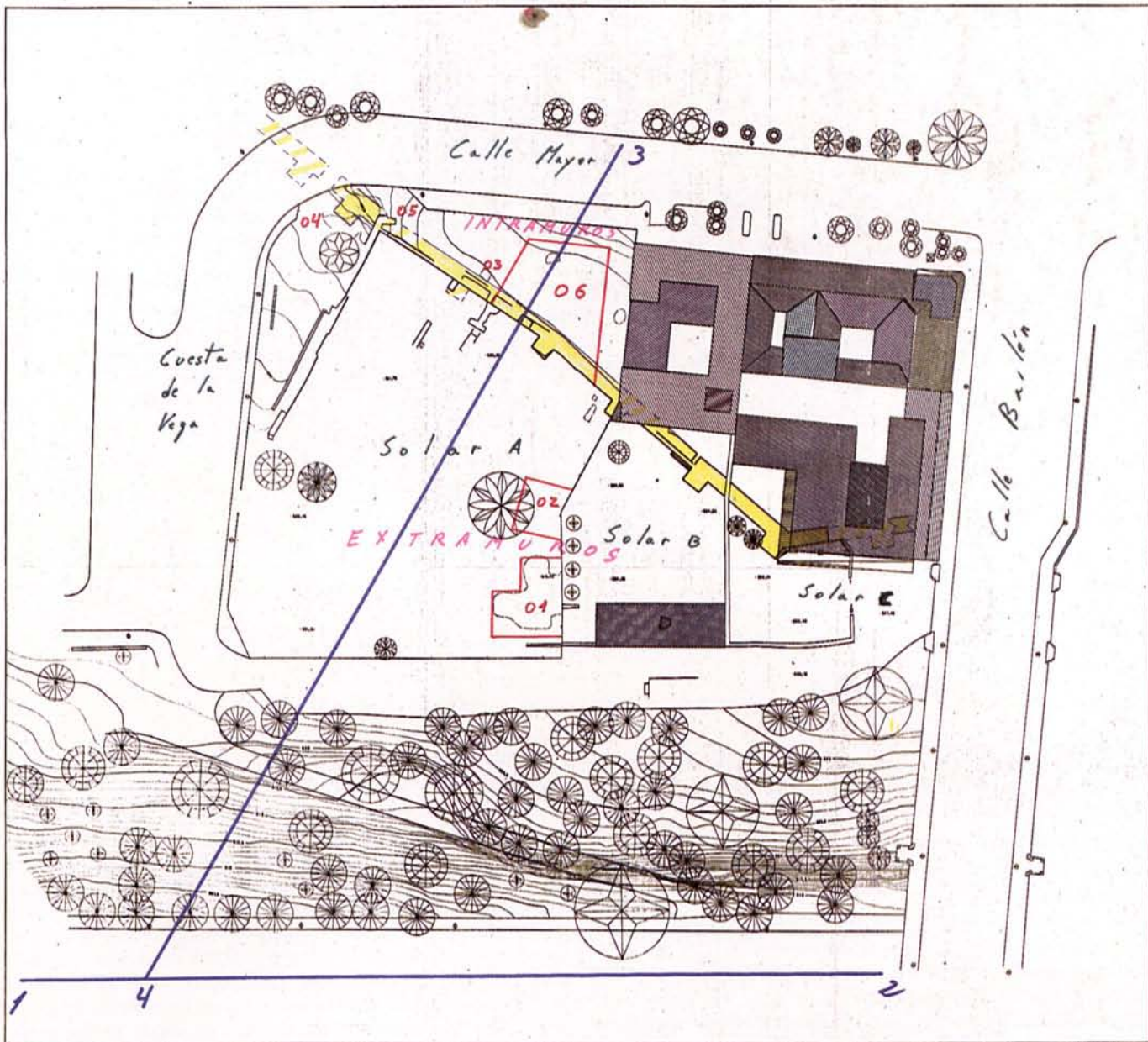


FOTO 5.

CATA 01. Aspecto final de la excavación de la cata. Se aprecia que debajo del terreno donde se encontraban los agujeros de poste estaba el terreno natural de arcilla, también con restos de otros agujeros de poste. A la izquierda se ve que el muro de la habitación del siglo XVIII cortó unos "silos" de época islámica que habían sido realizados en el terreno natural de arcilla; el relleno que los cubría proporcionó cerámicas de cronología islámica.

MURALLA ISLAMICA DE MADRID

(CUESTA DE LA VEGA)



CROQUIS NUMERO 1.

III) DESARROLLO DE LA EXCAVACION ARQUEOLOGICA

III - A) Excavación a extramuros

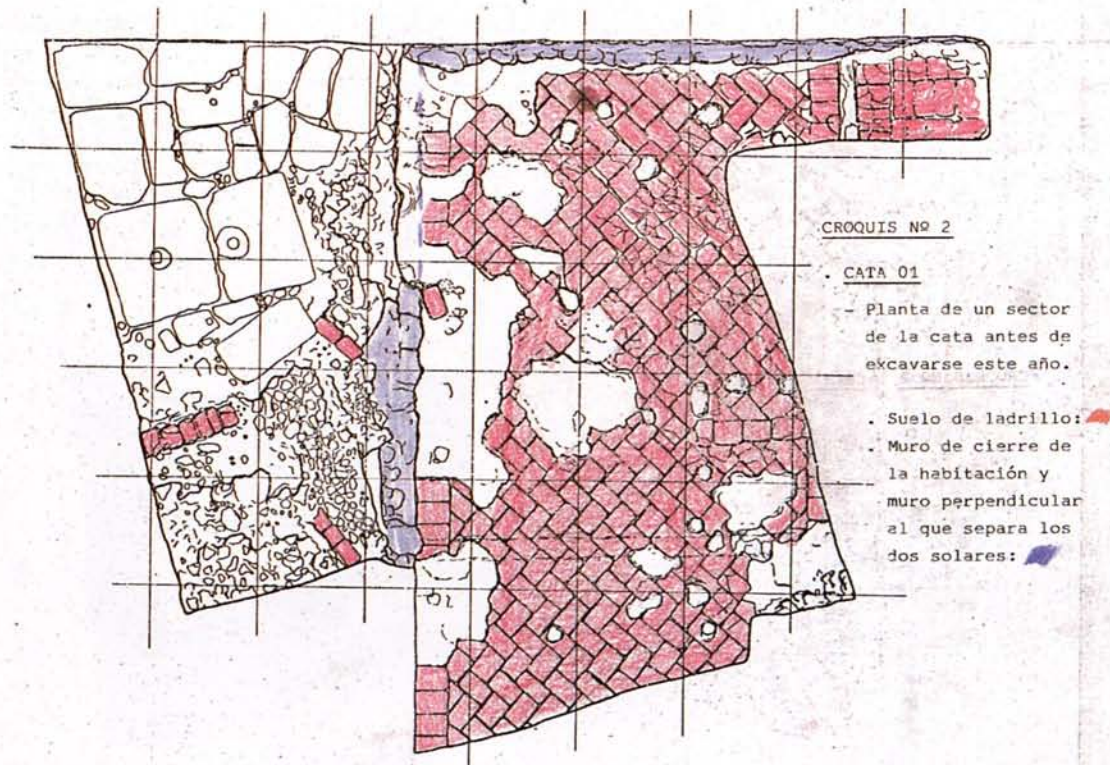
III - A - 1) CATA 01

Así se denominó a la cata que quedó por concluir en la zona en que se pensaba podía estar la Torre de Narigües, junto al muro que separa el solar objeto de la excavación arqueológica y el ocupado actualmente por la Concejalía de Cultura.

Una vez limpia toda la cata tras su abandono de diez años se pudo ver perfectamente cómo quedó todo el conjunto en el momento en que se dieron por concluidas

las excavaciones de 1975 (foto 3). Se podía ver junto al muro medianero, entre los dos solares y el perpendicular a éste, el enlosado de granito aparecido en aquella excavación. A un nivel inferior, se vio el suelo de ladrillos de una habitación que en aquella ocasión no pudo quitarse (croquis 2).

Tras la documentación fotográfica y realizada la planimetría de toda la cata en el estado en que en ese momento se encontraba, se procedió a quitar el enlosado de granito que había quedado elevado y presumiblemente, como después comprobamos, era de una cronología posterior al suelo de ladrillos. Debajo de él sólo existía un escombros echado intencionadamente para la colocación de dicho enlosado; igualmente quitado, se pudo ver perfectamente que relle-



naba un corte hecho en el terreno, que resultó ser el natural de arcilla, y que estaba todavía a una cota más alta que el ya señalado suelo vecino de ladrillos.

Al lado de este enlosado de granito había un piso de guijarros que tampoco había sido quitado en el año 1975; bajo él aparecía también el terreno natural de arcilla, por lo que se dio por concluida la excavación.

Al excavar toda esta zona, se comprobó que el gran muro medianero entre el solar que estábamos excavando y el ocupado por la Concejalía de Cultura, se asentaba en el terreno natural de arcilla; sin embargo, debajo de él, se pudo ver que, en un muy determinado lugar, existía una pequeña mancha de tierra quemada que, una vez excavada, proporcionó sólo material cerámico de época islámica. Este fue el primer indicio de la existencia de hábitat islámico en el solar, y de lo que podría ser el resto de una oquedad o "silo" de esta época, roto en épocas distintas por un antiguo corte realizado en el terreno natural de arcilla y por la construcción del muro medianero entre los dos solares. De todas formas, el hallazgo constituyó la primera evidencia constatada arqueológicamente del asentamiento islámico en la llamada colina de "Palacio".

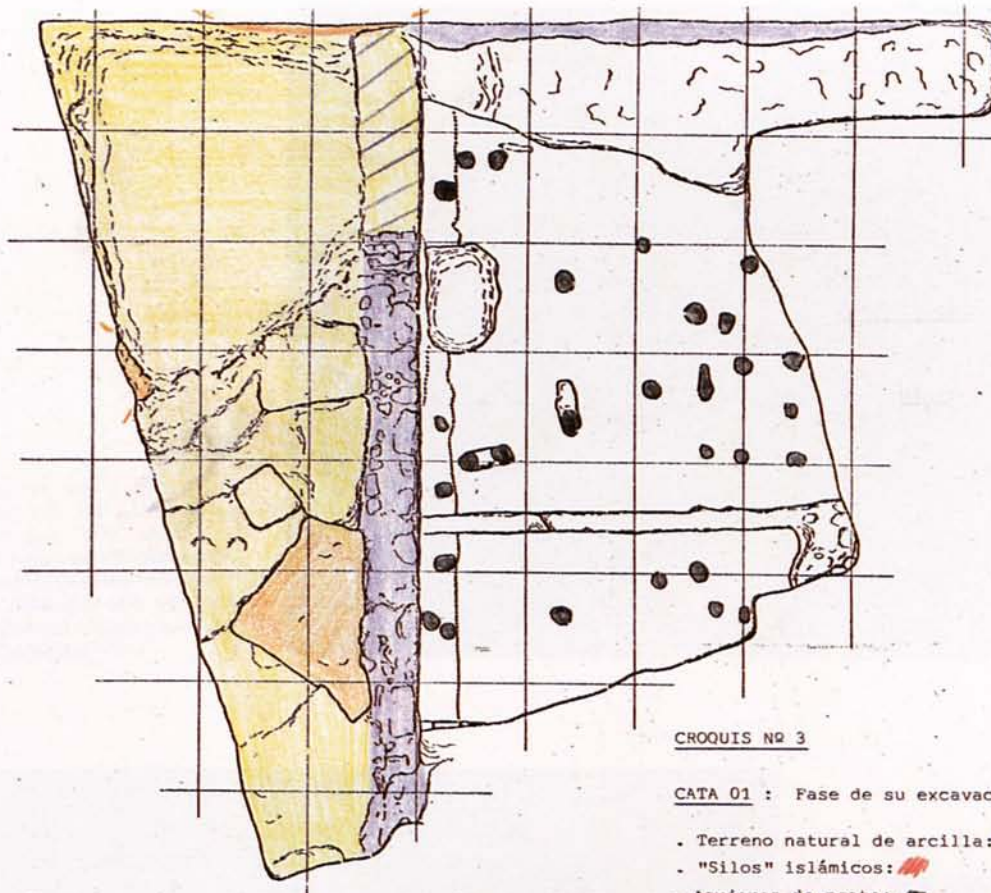
Debajo también del muro perpendicular al medianero de los dos solares se comprobó que existían los restos del relleno de otro "silo" islámico. Más adelante, y una vez quitada la zapata de una cimentación de finales del siglo XIX formada con arcos de descarga, se vio que estaba apoyada en el relleno de otro "silo" islámico de mayor tamaño y menos destruido que los encontrados con anterioridad; incluso proporcionó una mayor cantidad de cerámica y restos óseos. Tenía forma cuadrada en origen, estando rota la esquina más occidental por el muro, ya aparecido en el

año 1975, que cierra la habitación con suelo de ladrillos (fotos 4 y 5, y croquis 3).

Tras la excavación en toda esta zona, junto al muro que separa los dos solares, que había quedado más elevada después de la excavación del año 1975, se procedió a levantar el suelo de ladrillos (foto 3). El muro que cerraba la habitación por el Este se apoyaba en un cimiento de ladrillo—quizá parte de otro muro de época anterior—que a su vez descansaba en el terreno natural de arcilla, que había sido rota para encajonarlo. Los ladrillos de la habitación se habían colocado directamente sobre un relleno de escombros muy apelmazado, en el que se veían perfectamente unos pequeños agujeros de poste (foto 4 y croquis 3), pertenecientes probablemente al andamiaje del momento en que se construyó la habitación. El material que se encontró en el relleno parece pertenecer a los siglos XVII y XVIII.

Una vez quitado este relleno, se vio que descansaba en el terreno natural de arcilla. Seguidamente se excavó la fosa de fundación del muro perpendicular al medianero entre los dos solares; tanto la fosa como el muro alcanzaron gran profundidad (más de tres metros). La función del muro era la de separar, según se ve en la maqueta de Gil de Palacios (1830), el solar más pegado a la muralla del situado en la ladera del barranco de la actual calle de Segovia; contenía, de ahí su gran profundidad, el terreno natural de arcilla del solar frontero a la muralla impidiendo que vertiese por la ladera del barranco (foto 6 y croquis 4).

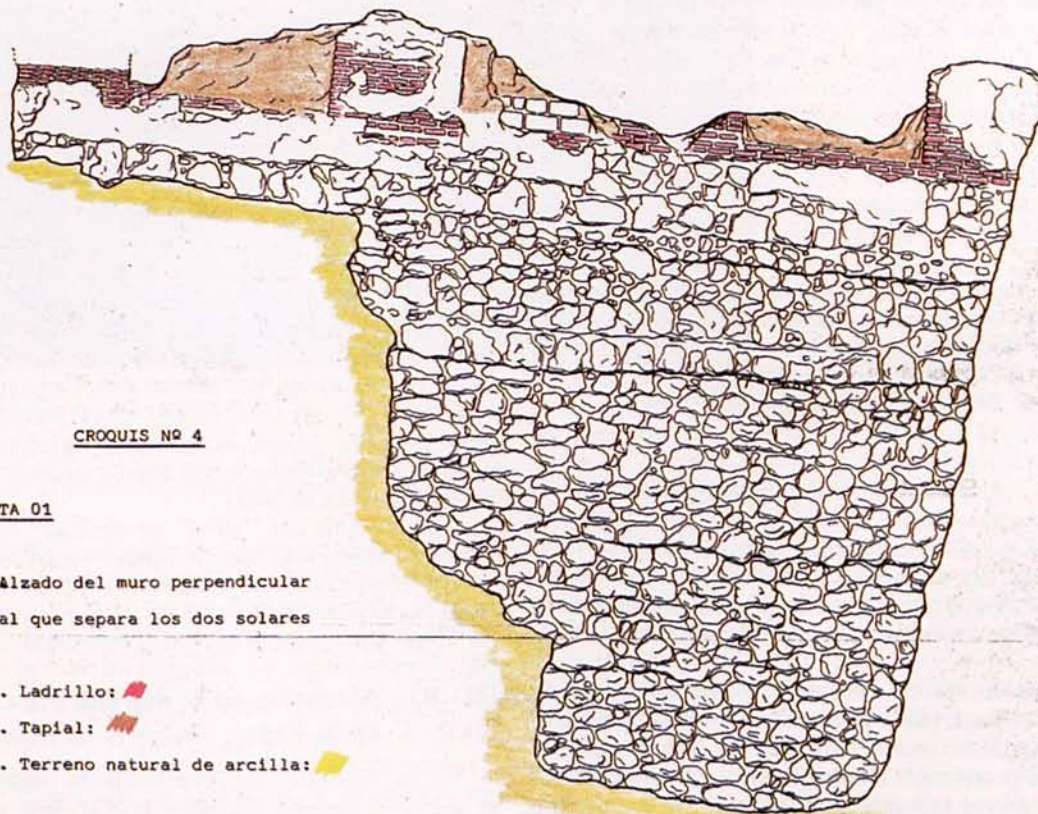
La excavación al otro lado de este muro sólo proporcionó un gran relleno de escombros de época moderna. Aquí el terreno natural de arcilla debe encontrarse muy bajo. No se siguió excavando por el peligro que podía ocasionar en las estructuras vecinas.



CROQUIS Nº 3

CATA 01 : Fase de su excavación.

- . Terreno natural de arcilla: ■
- . "Silos" islámicos: ●
- . Aquieros de poste: ◆



CROQUIS Nº 4

CATA 01

- Alzado del muro perpendicular al que separa los dos solares

- . Ladrillo: ■
- . Tapial: ■
- . Terreno natural de arcilla: ■

4



FOTO 6.

CATA 01. Vista del alzado del muro que separaba los dos solares existentes en el siglo XIX, una vez finalizada la excavación. Se apoyaba directamente en el terreno natural de arcilla, según se puede ver a la izquierda de la fotografía, y en una fosa de fundación de gran profundidad.

III - A - 2) CATA 02

Se abrió muy cercana a la cata 01, en el lugar en que el muro medianero entre los dos solares hacía un quiebro. La finalidad era la de dar una fecha a este muro que se suponía podía ser parte del segundo recinto de la muralla y ver si allí estaba la Torre de Narigües, que no había aparecido en la cata 01 (croquis 1).

La excavación de la cata permitió ver muy bien la sucesión de usos que tuvo el solar a lo largo del tiempo. Fundamentalmente, fue casi siempre utilizado como jardín de las distintas casas o palacios construidos, aprovechando la existencia de la antigua muralla. Se pudieron encontrar, empezando por la época más cercana a nosotros, los restos del garaje del último palacio aquí levantado, las huellas dejadas por los árboles plantados y agujeros de los postes de los jardines de los siglos XVIII al XX (fotos 7 y 8, croquis 5 y 6).

Los árboles de los jardines estaban plantados en un terreno de relleno que contenía abundantes restos de material cerámico de distintas épocas, abundando los de los siglos XVI al XIX. Del jardín con cronología más antigua merece destacarse un pequeño paseo de guijarros que probablemente rompía una parte del terreno natural de arcilla. Con posterioridad, fue a su vez roto en la parte más oriental por un pozo negro al que vertía una cañería de cerámica (foto 9). Sobre el relleno del pozo negro se levantó ya el muro medianero entre los dos solares.

La excavación del pozo negro proporcionó sólo material de época Moderna; merecen destacarse varias jarras enteras de cerámica, un caldero de bronce y diversos vidrios (fotos 10 a 13).

El pozo negro se realizó en época Moderna excavando el terreno natural de arcilla; parece tener forma rectangular, quedando parte de su estructura y de su relleno posterior debajo del muro medianero y dentro del solar vecino.

Una vez quitado el paseo de guijarros, se vio que estaba construido encima de un relleno de escaso grosor, debajo del cual apareció ya el terreno natural de arcilla. Terreno

natural, que como en la cata 01, parece que fue rebajado en su nivel original para encajar diversas estructuras, probablemente de habitación, hoy no visibles por la transformación que sufrió el solar ya en época Moderna.

Sin embargo, como se sospechaba tras la excavación de la cata 01, podrían existir algunos "silos" de cronología islámica no afectados, o por lo menos poco transformados, por la ocupación de los siglos XVI al XVIII. En efecto, en la esquina SO, y rellenando el terreno natural de arcilla, aparecieron dos manchas oscuras que parecían anunciar la existencia de posibles "silos". Una de ellas se encontraba debajo casi de los límites de la cata, y la otra totalmente aislada y perfectamente excavable. Se trataba de dos "silos" de cronología islámica, con un relleno totalmente formado por material de esta cronología. Mientras que el "silo" más pegado al perfil apenas proporcionó algún fragmento cerámico u óseo, a diferencia de lo que es habitual en los "silos" hasta el momento encontrados en Madrid, el otro, por el contrario, estaba relleno de abundante material cerámico y óseo, destacando el hallazgo de piezas enteras perfectamente conservadas y poco fragmentadas (foto 15). Merecen ser destacadas las jarras con decoración pintada en rojo (foto 14), un candil (foto 16) y alguna pieza vidriada (foto 17). Por ahora es el "silo" madrileño con menos material fragmentado y con mayor número de piezas enteras encontradas *in situ*.

La forma de los "silos" es circular, con menos de un metro de diámetro; tienen "pates" para bajar a su interior, y su profundidad oscila entre el metro y medio, en el "silo" más pegado al perfil de la cata, y los dos y medio, en el que proporcionó las piezas enteras.

III - B) Actuación en la muralla y en la Puerta de la Vega

Se ha realizado un levantamiento planimétrico de todo el sector comprendido entre la Catedral de la Almudena y la calle de Segovia, por medio de fotografía aérea. La equidistancia entre las curvas de nivel es de medio metro.



FOTO 7.

CATA 02. Vista de los muros encontrados pertenecientes a la trama del jardín existente a principios del presente siglo, pertenecientes al palacio del Marqués de Castro-Serna.

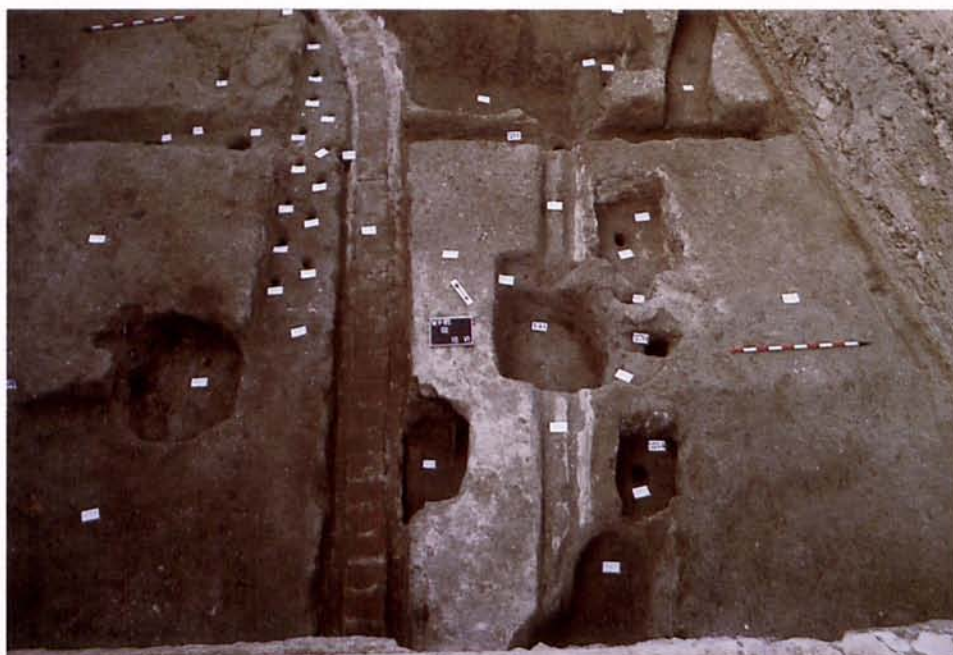


FOTO 8.

CATA 02. Vista general de la cata donde se pueden ver los agujeros de los árboles y postes del jardín aquí existente a principios del presente siglo. Están cortados por conducciones de agua.

Se han señalado en el plano las especies arbóreas. La escala es de 1:250.

Igualmente, se ha realizado una fotogrametría de todo el alzado de la muralla, incluyendo, además del solar objeto de estudio, el de la Concejalía de Cultura —calle Mayor, número 83— y el de Bailén, 12; solares por donde también existen tramos de la muralla islámica. La escala es de 1:50.

La realización de todas estas planimetrías vienen a cubrir el vacío existente en el estudio de la muralla. A partir de ellas se podrán ya establecer planes de restauración y consolidación de la muralla, y proyectos de actuación en los solares adjuntos a su recorrido.

Por lo que respecta a la "Puerta de la Vega", se ha

limpiado toda la zona —cata 03—, después de su excavación hace diez años. Sólo se ha excavado la parte, incluida dentro del solar, para determinar el grosor de la muralla, que resultó ser aquí mayor que en los demás lienzos. El resto de la Puerta no se excavó por quedar sus restos fuera de los límites actuales del solar y debajo de la calzada de la Cuesta de la Vega (foto 1 y croquis 1).

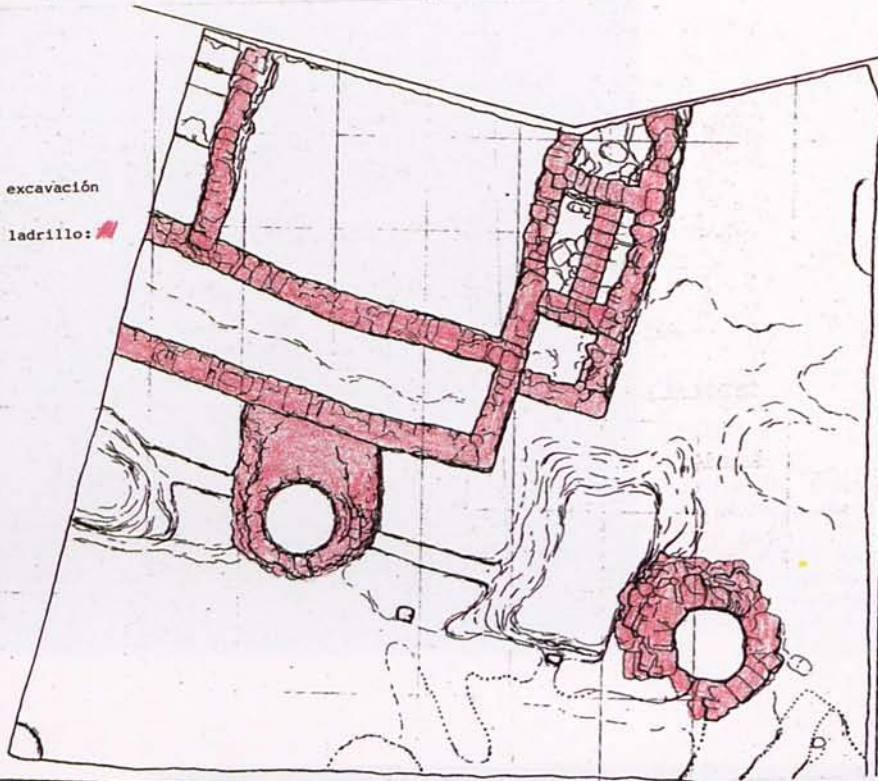
Se limpió la cata abierta hace trece años por los arquitectos autores del proyecto de construcción de la sede del Colegio de Arquitectos en el solar, hace trece años. Se vio que habían llegado a bajar —12 metros— por debajo incluso del nivel de la muralla. Se rompieron en aquella ocasión los niveles arqueológicos, habiéndose encontrado un manantial de agua limpia.

CROQUIS Nº 5

CATA 02

- Fase de su excavación

. Muros de ladrillo: ■

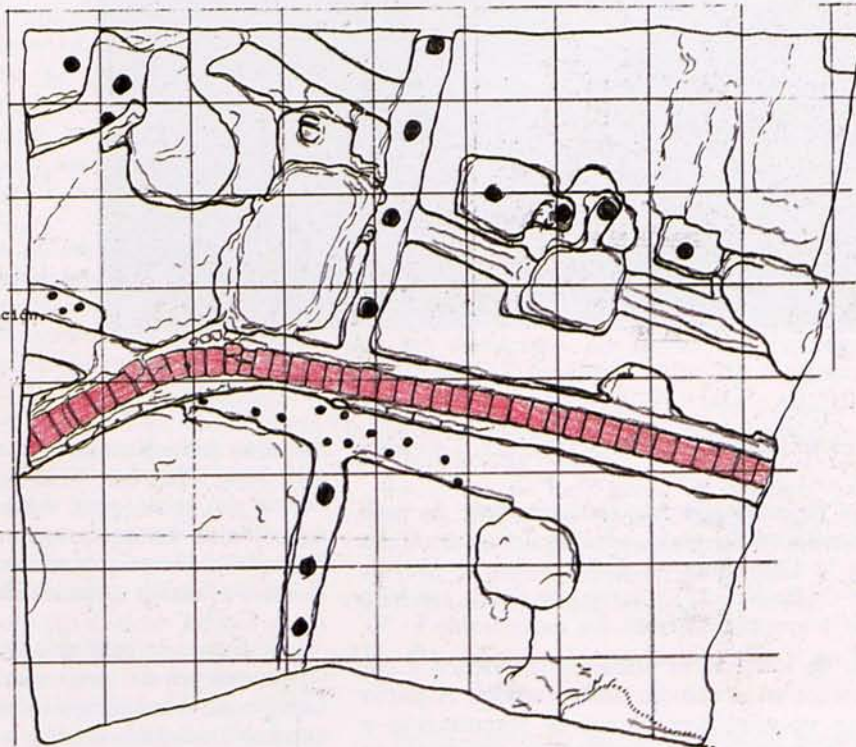


CROQUIS Nº 6

CATA 02

- Fase de su excavación

. Conducción de luz: ■



III - C) Excavación a intramuros (cata 06)

Su finalidad ha sido la de comprobar los niveles arqueológicos en el interior de la ciudad y analizar su importancia. Por primera vez en Madrid se planteaba una excavación arqueológica dentro del primer recinto de murallas. Por otro lado, se intentaba ver cuál era la situación de la cara interior de la muralla, con objeto de dejarla visible desde la calle Mayor, si los hallazgos proporcionados lo permitían.

Se abrió una cata de gran extensión adosada a la línea de muralla, dejando un testigo de cuatro metros entre ella y el edificio de la Concejalía de Cultura. En un principio englobó un pequeño sondeo realizado por los arquitectos hace trece años; posteriormente, por falta de tiempo, esta zona —la más cercana a la calle Mayor— no se excavó, dejándose para futuras campañas. Por el contrario, no se incluyó dentro de la cata el otro sondeo, también realizado hace trece años por los arquitectos; nos limitamos a limpiarlo (ver III - B).

Tras la limpieza de toda la superficie de la cata, en seguida aparecieron los suelos y la parte superior de los cimientos del Palacio de Castro-Serna, última construcción aquí existente —hasta 1973—. Por los planos de fines del siglo pasado, se verificó la disposición de muros y habitaciones; en general, con algunas reformas, se correspondían (foto 18).

Debajo del suelo de baldosas correspondiente a la planta baja del Palacio, menos en la esquina SE, donde existía un patio interior con piso de cemento, sólo aparecieron fuertes rellenos de escombros muy sueltos, con gran cantidad de material cerámico, vertido allí una vez realizados

los cimientos de la construcción. Directamente encima del escombros se hicieron los suelos de las habitaciones.

Al ir quitando los escombros en la mitad oeste de la cata, fueron apareciendo, además del abundante material cerámico de los siglos XVI a XIX, las conducciones y atarjeas correspondientes a la última construcción aquí levantada (foto 20). En la zona este, debajo de los escombros, apareció un sótano con acceso a través de una escalera que rompía el muro oeste y que sustituía a otra anterior adosada al mismo muro; su suelo era de grandes losas de granito reaprovechadas. La iluminación procedía del patio adjunto a través de dos ventanas situadas en alto.

Retirados totalmente los escombros en la zona oeste, se vio perfectamente la estructura de los cimientos del Palacio, formados por grandes arcos de descarga que apoyaban en zapatas levantadas en terreno sólido, y que resultó ser aquí el piso de ladrillos de una construcción de época anterior. La potencia de los cimientos era bastante grande —de dos a tres metros—; no tenían una dirección definida, pues a la vez se adaptaban al lienzo de la muralla, donde a veces se apoyaban, y a la alineación de la calle. Su construcción afectó a las estructuras abovedadas de la casa anterior, pues se rompieron muros y bóvedas; por fortuna, sólo se vieron destruidos los lugares por donde iban a ir las alineaciones de los cimientos, quedando los restantes cubiertos por el escombros que posteriormente se vertió.

La casa situada debajo de los escombros, presumiblemente fechable en el siglo XVII, conserva parte de su estructura de muros y suelos de ladrillo. De ella se ven claramente tres estancias abovedadas, probablemente con acceso directo a través de una puerta, más tarde transformada en ventana. Una de las habitaciones se comuni-



FOTO 9.

CATA 02. Detalle del pozo negro, probablemente de principios del siglo XVII. Se ve una conducción realizada en cerámica que desaguaría en él. Su excavación proporcionó diversas piezas cerámicas y de bronce (fotos 11 a 14).

caba con las estancias situadas al otro lado de la muralla islámica por medio de un vano abierto en ella y posteriormente clausurado con un muro de ladrillo. La excavación arqueológica no prosiguió en esta zona, a fin de ver primero, antes de quitar ninguna estructura, la disposición del Palacio de Castro-Serna hacia el oeste del solar (fotos 21 y 22, y croquis 7).

Una vez quitadas las losas de granito del sótano del sector más oriental, no aparecieron escombros sueltos como los encontrados en el occidental. Por el contrario, aquí el terreno era completamente diferente, constituido por un relleno muy húmedo y duro. Su grosor, aun distinguiendo varias capas distintas, pero similares, alcanzó unos tres metros de profundidad, llegando aquí hasta el terreno natural de arcilla y arena. El material arqueológico que apareció era también muy diferente al del otro sector; aparte de ser abundante, estaba constituido en un 95 por 100 por piezas cerámicas islámicas (foto 21).

Construidos dentro del relleno de debajo del sótano aparecieron los cimientos de un muro y un pilar anterior a la cata del siglo XIX, pero posteriores a dicho relleno, ya que éste hacía de encofrado de aquéllos, sujetos por medio de postes de madera (foto 22).

El terreno natural de arcilla y arena que apareció una vez retirado el relleno que lo cubría, estaba transformado en su estructura. Existían cortes no naturales y realizados por el hombre, rellenos a su vez por piedras de mediano tamaño puestas intencionadamente (foto 21).

La excavación del patio, como la del adjunto sótano, dio unos resultados totalmente distintos a los proporcionados en el sector occidental de la cata. Bajo el suelo de cemento se encontraron las conducciones que recogían el agua de los canalones situados en las esquinas, y que vertían en un pozo. Dicho pozo, construido en época reciente, rompió todos los estratos arqueológicos previos a la construcción del Palacio, llegando a alcanzar 12 metros y pasar por debajo de la muralla islámica para ir a la zona extramuros.

Las distintas conducciones, a su vez, rompieron parte de un muro situado bajo ellas y que haciendo esquina (una de sus paredes era paralela a otro muro de tapial adosado a la muralla), formaba en conjunto una habitación que estaba también rota en su parte más oriental por los cimientos y arcos de descarga del Palacio del siglo XIX (foto 25). El terreno que cubría la habitación proporcionó material de cronología Moderna.

Los arcos de descarga y la cimentación en general del Palacio de Castro-Serna son, en este sector, diferentes a la del occidental. Aquí se hicieron primero las zanjas y huecos donde irían más tarde los arcos y pilares de los cimientos, resultando que el propio terreno de relleno previo, en esta zona muy antiguo y consolidado, hacía de encofrado de las nuevas estructuras. A diferencia de lo que ocurrió en el sector más occidental, donde, por no encontrarse un terreno consolidado, se tuvo que llegar hasta el piso de baldosas de ladrillo de la casa del siglo XVII, quitando antes todo el escombro que se encontraba para, una vez levantados los cimientos y los arcos de descarga, volverlos a echar. Los arcos de descarga se tapaban previamente con los ladrillos encontrados en dicho escombro, sin ninguna argamasa de unión; encontrándose tras la excavación totalmente sueltos, pero con sus funciones intactas.

Volviendo a la zona donde se encontraba el patio del Palacio, y bajo la habitación adosada a la muralla, se excavó un terreno de relleno similar al situado bajo el sótano adjunto y que, igualmente, proporcionó un 95



FOTO 10.

CATA 02. Momento de la extracción de diversas piezas de vidrio encontradas en la excavación del pozo negro del siglo XVII (foto 10).



FOTO 11.

CATA 02. Material cerámico, caldero de bronce y vidrios encontrados al excavar el pozo negro del siglo XVII.

por 100 de material islámico. Dentro de este relleno aparecían muy frecuentemente diversas bolsadas de ceniza en la zona más pegada a la muralla. El material aquí ya fue totalmente islámico; además de su gran abundancia, resultó muy interesante, hallándose cerámica, bronce, etc. Este sector no se terminó de excavar por falta de tiempo.

Tras la excavación de la cata se pudo dejar a la vista un largo tramo de la muralla islámica —alrededor de 25 metros— (fotos 21 y 24, y croquis 7), descubriéndose parte de la cara interior. A diferencia de lo que sucede en la externa, la cara interna de la muralla está en perfecto estado, conservándose incluso los enlajados de cal que daban protección a los sillares. Estos, también a diferencia de la cara exterior, son en su mayoría de pedernal cortado de peor forma, con algunas intrusiones de sillares de caliza en muy mal estado de conservación. Su ancho es de alre-



FOTO 12.

CATA 02. Caldero de bronce, antes de su restauración, aparecido en la excavación del pozo negro del siglo XVII.

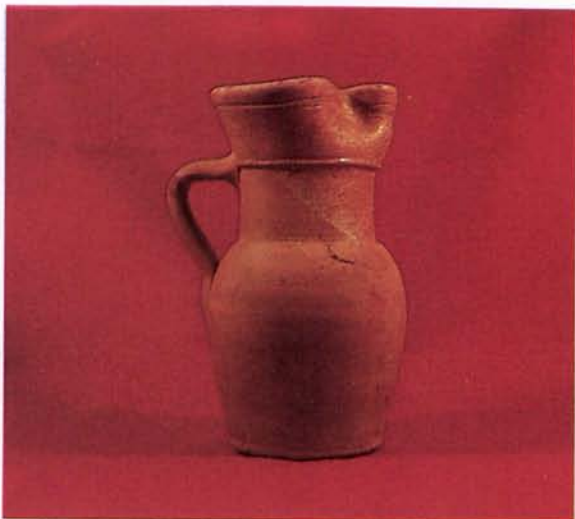


FOTO 13.

CATA 02. Jarra de cerámica, vidriada al interior, aparecida durante la excavación del pozo negro del siglo XVII.

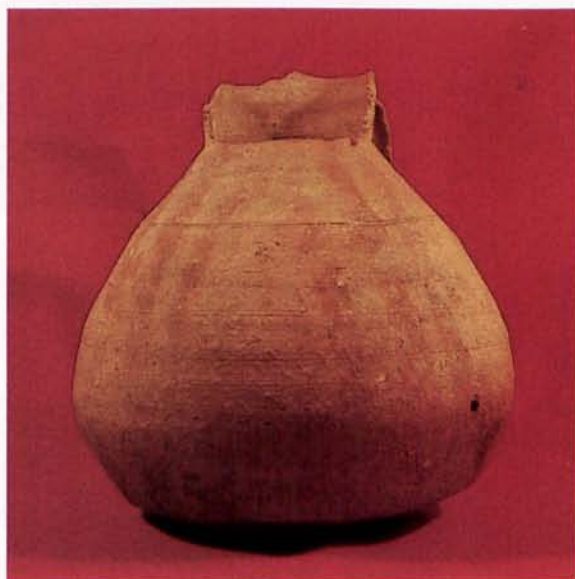


FOTO 14.

Jarra con decoración en rojo, de época islámica (siglos IX-X).



FOTO 15.

CATA 02. Detalle de los "silos" islámicos realizados en el terreno natural de arcilla. En primer término se observa, ya excavado, el que proporcionó varias piezas cerámicas enteras de época islámica (fotos 16 a 18). En segundo término, aún sin excavar, se ve el otro "silo" todavía cubierto por su rellano.

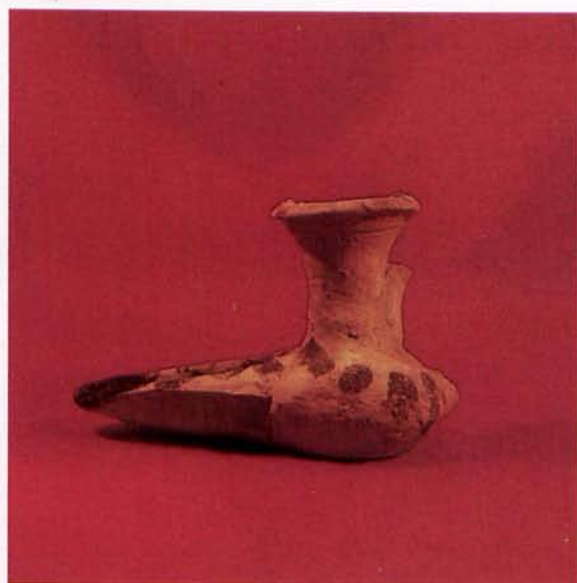


FOTO 16.

CATA 02. Candil islámico (siglo XI) decorado con gotas de pintura negra, encontrado dentro de uno de los "silos".

dedor de 2,50 metros, el mismo que tiene la torre incluida dentro de la cata. Por haberse roto parte de la muralla para abrir modernamente un desagüe de la última construcción, quedan los restos de los ladrillos que lo formaban.

III - D) Trabajos paralelos a la excavación arqueológica

III - D) - 1. DIBUJO

Se ha recurrido al dibujo para documentar los distintos pasos dados durante la excavación arqueológica. Se han levantado los planos, alzados y secciones correspondientes a las catas 01, 02 y 06 y el planteamiento de la extensión de la primera de ellas, abierta hace diez años.

Los dibujos se realizaron dividiendo las catas en un cuadrículado de cuerdas de un metro cuadrado, obteniendo los distintos puntos mediante las distancias en perpendicular a los ejes más cercanos (foto 19). Se dibujaron los planos de los distintos niveles de excavación, bajando siempre al nivel correspondiente todo el cuadrículado de referencia para una mayor exactitud, llegando incluso en algunas zonas a los diez metros de profundidad.

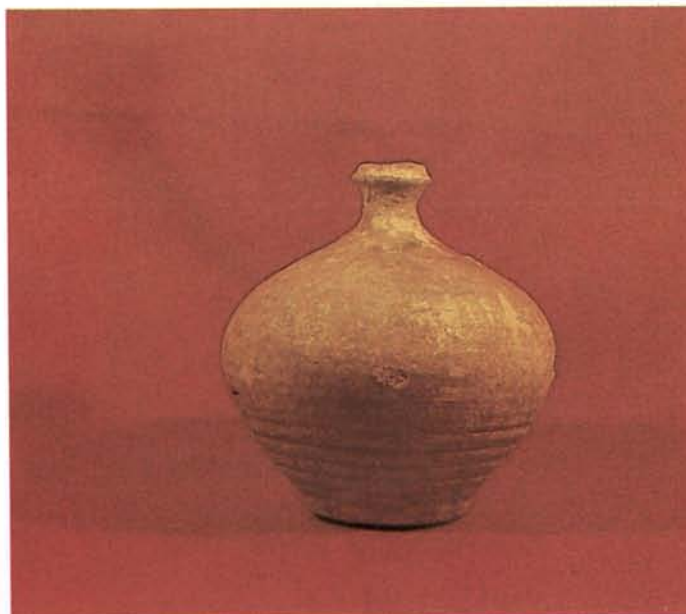


FOTO 17.

CATA 02. Alcuza vidriada de época islámica (siglo X), encontrada dentro de uno de los "silos". Se encuentra en proceso de restauración.



FOTO 18.

CATA 06. Vista aérea de la cata planteada en el interior de la ciudad. A la izquierda se ve la línea de la muralla islámica, con una de las torres existentes. Los restos visibles pertenecieron a la planta baja del último palacio aquí existente de finales del siglo XIX.

Cuando se precisaba mayor exactitud (suelos, empedrados, etc.), cada cuadrícula de metro cuadrado se dividía a su vez en cuatro subcuadrículas. A la vez que los planos, se realizaron las correspondientes secciones de las catas, así como secciones detalladas de "silos", agujeros de poste, etc.

En la realización de los alzados se siguió la misma técnica de cuadriculación previa nivelación. Para cada plano, alzado y sección, se tomaron con el nivel todas las cotas precisas.

III - D) - 2. RESTAURACIÓN

La necesidad de conservar en las mejores condiciones posibles el material arqueológico que ha aparecido en la excavación, para su posterior estudio y exposición, y la de consolidar determinadas zonas encontradas durante el proceso de la excavación (argamasa de la muralla, maderos de los cimientos, etc.) ha determinado su restauración.

1. Trabajo de campo:

En determinados casos, fue imprescindible la extracción



FOTO 19.
Cuadrícula de las catas.

de piezas *in situ*, que al ser totalmente inconsistentes, fue necesario extraer con la ayuda de una consolidación, realizada por medio de gasas, resinas acrílicas, acetato de polivinilo en emulsión. La extracción en bloque se hizo mediante soportes rígidos de espuma de poliuretano expandido.

2. Trabajo de estudio:

CERÁMICA

- Limpieza mecánica y con detergentes.
- Eliminación de sales solubles e insolubles.
- Consolidación y reconstrucción.

METALES

- Limpieza mecánica con brocas de torno y baños de xilol.
- Limpieza química (hexametáfosfato sódico, etc.).
- Eliminación de cloruros, en los bronce (sesquicarbonato sódico, etc.).
- Inhibición: bronce (benzotriazol) y hierro (ácido tánico).
- Capa de protección (cera microcristalina, etc.).

Todo el trabajo se realizó documentándolo por medio de fotografías que recogieron los distintos momentos del proceso de restauración. Igualmente se hizo una ficha técnica en la que se detallaron los distintos procesos.

III - D) - 3. FOTOGRAFÍA

Durante toda la excavación se realizó la documentación fotográfica de todo el proceso. Se fotografió en diapositivas-color (Agfa profesional) y blanco y negro (Ilford). Igualmente, para llevar el diario de la excavación, se sacaron copias en color instantáneas (Polaroid).

El revelado de los negativos y las copias en papel se hicieron manualmente por el propio equipo de la excavación, cuando se trataba del material en blanco y negro. El de color se realizó industrialmente.



FOTO 20.

CATA 06. Vista aérea de la cata en un momento posterior de su excavación. Se aprecian los cimientos y colectores existentes debajo del suelo del palacio del siglo XIX.



FOTO 21.

CATA 06. Vista aérea del último momento de su excavación. Se aprecian, debajo de los cimientos del palacio del siglo XIX, los restos de las bóvedas y suelos de la construcción aquí existente durante el siglo XVII. En primer término, dentro de la habitación cuadrada, se ve ya el terreno natural de arcilla.

FOTO 22.

CATA 06. Vista de un sector de la misma. Se aprecia el sistema de arcos de descarga con que estaba construido el cimiento del palacio del siglo XIX. Sus zapatas se apoyan directamente en el suelo de baldosas perteneciente al palacio del siglo XVII; en primer término se ve el arranque de una de las bóvedas que cubrían estas habitaciones de época de los Austrias, y que fueron rotas para levantar los cimientos del palacio del Marqués de Castro-Serna, a finales del siglo pasado.



FOTO 23.

CATA 06. Detalle de los postes que formaban el cimiento de una construcción, anterior al siglo XVII. Se encontraban clavados en un relleno de tierra poco estable, con mucha agua—su excavación proporcionó gran cantidad de cerámica islámica—. La realidad arqueológica se corresponde perfectamente con las fuentes escritas que hablan de la existencia en esta zona de barrancos donde corría el agua vertida por las tenerías que aquí se levantaban (princ. s. XV).

Tras la excavación, se ha comenzado la fotografía del material arqueológico aparecido en ella, empezando con las piezas que ha sido necesario restaurar.

III - D) - 4. ESTUDIO DEL MATERIAL ARQUEOLÓGICO

A lo largo de toda la excavación, se ha lavado en su totalidad el material cerámico aparecido (en total 120 cajas), depositándose, según el permiso concedido por la Dirección General de Cultura de la Comunidad de Madrid, en el Museo Municipal.

Se ha podido siglar algo más del 50 por 100 del total encontrado, en la propia excavación. Desde aquí queremos agradecer las facilidades dadas por el personal de la Concejalía de Cultura para la realización de este trabajo.

IV) PRIMEROS RESULTADOS E INTERPRETACION DE LA EXCAVACION ARQUEOLOGICA

IV - A) De la muralla y del sector donde se asienta

Antes de dar unas primeras interpretaciones sobre la muralla islámica, conviene recordar brevemente la topografía del sector donde se ha desarrollado la excavación arqueológica.

El casco histórico de Madrid en época medieval se extendía por las dos colinas conocidas como del "Palacio" y

de las "Vistillas", separadas por un barranco donde se encajonaría un pequeño curso de agua (calle de Segovia) que vertía en el cercano río Manzanares, situado a Occidente. Las colinas, formadas de arcilla y arena, a su vez, estaban constituidas de otros pequeños barrancos donde se recogería el agua de lluvia.

Así, al barranco de la calle de Segovia (eje 1-2, del croquis 1) irían a parar las aguas procedentes de la colina de "Palacio" a través de un pequeño barranco (eje 3-4, del croquis 1). La muralla islámica se adaptaba perfectamente al terreno en que se asentaba; de esta forma, y en este sector de Madrid, la Puerta de la Vega se encontraba en lo alto de una loma (por donde actualmente está la curva de unión de la Cuesta de la Vega y la calle Mayor) y el lienzo de muralla que de ella partía bajaba hasta el fondo del pequeño barranco para volver a subir a otra loma vecina a aquélla (más o menos donde se sitúa la torre que está en el jardín del solar de la Concejalía de Cultura). En el fondo de éste se abría el portillo que hoy podemos contemplar, precisamente en el lugar donde iría a parar alguna vía o calle del interior de la ciudad.

Esta topografía explica el estado en que hoy se encuentra la muralla. Así, mientras que en la zona elevada donde se situaba la Puerta de la Vega sólo subsiste apenas un metro de la altura original, faltando alrededor de diez metros, en el sector del barranco donde se abre el portillo se conservan ocho, faltando unos dos metros.

En los cerca de 118 metros lineales de muralla que hoy día podemos contemplar se sitúan, además de la Puer-

CROQUIS Nº 7

CATA 06

- Planta de la cata en una fase de su excavación.

- . Muralla islámica: [símbolo]
- . Estructuras y paredes de una casa del S. XVII: [símbolo]
- . Suelo de ladrillo de la casa del S. XVII: [símbolo]
- . Muros adosados a la muralla: [símbolo]
- . Cimientos de una construcción: [símbolo]
- . Cimientos del Palacio del S. XIX: [símbolo]
- . Zapatas de dichos cimientos: [símbolo]
- . Muros de fines del S. XIX: [símbolo]
- . Losas del patio del Palacio del XIX: [símbolo]

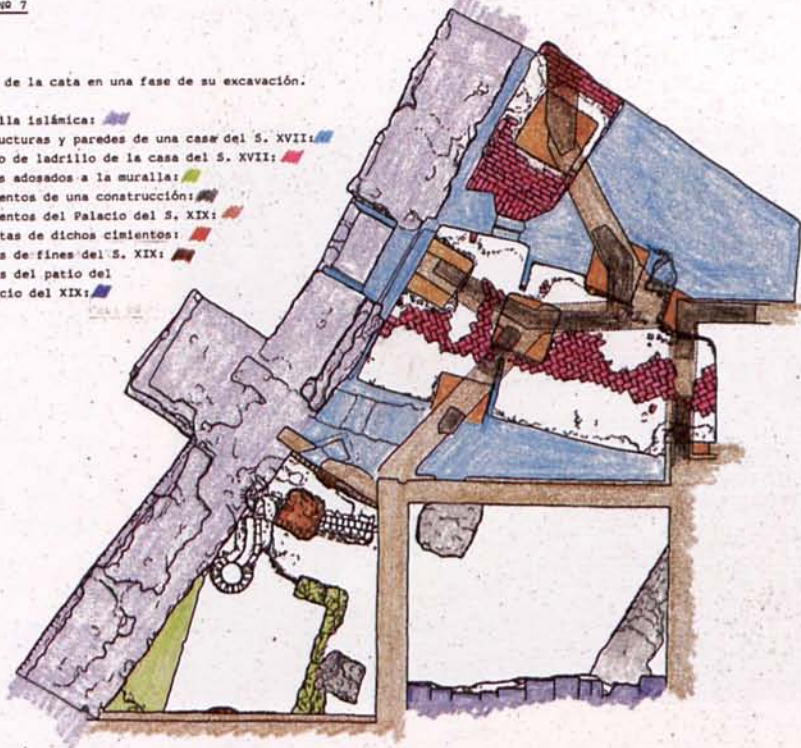




FOTO 24.

CATA 06. Vista del recorrido de la muralla islámica, desde la parte más cercana, la "Puerta de la Vega". Se aprecia el ancho—unos 2,50 metros—y una de las torres. A la izquierda se ve cómo una de las bóvedas de las habitaciones de la construcción del siglo XVII se apoya directamente en la cara interna de la muralla. En su parte central, la muralla fue rota para dejar paso entre las habitaciones situadas a ambos lados



FOTO 25.

CATA 06. Vista de un sector de ella. Se puede ver ya la parte superior de la muralla islámica—a intra muros—. Se encontró adosado a ella un muro de tapial, con base de mampuesto, que formaba parte de una habitación, de época moderna.

ta de la Vega y el portillo, seis torres cuadradas. De éstas, son hoy enteramente visibles cuatro, habiendo desaparecido totalmente una, de antiguo, y otra cuando se construyó la casa de Bailén, 12; de ésta se ve perfectamente su planta rodeada de la plataforma de cemento que da acceso al garaje de coches, por lo que es probable que se conserven ocultos alrededor de dos metros de la altura de la muralla. El ancho de la muralla oscila en torno a los dos metros y medio, siendo mayor en las cercanías de la Puerta de la Vega.

El aparejo de la muralla no es uniforme. Al exterior, según se veía ya antes de la excavación, se diferencian claramente dos fases constructivas, tanto por los materiales como por la disposición de los sillares. La parte inferior está construida con grandes sillares de pedernal dispuestos "a sogá", perfectamente conservados; aquí, el ancho de la muralla es mayor, ya que para dar mayor asiento a la muralla los sillares se colocaron "en zarpa", formando varios escalones. La parte superior, por el contrario, y aunque contiene algunos sillares de pedernal, está construida con sillares perfectamente cortados de caliza dispuestos "a sogá" y "tizón", en muy mal estado de conservación; mala conservación que ya viene de antiguo, pues, contemporáneamente a la construcción de los palacios de época Moderna, se embutieron ladrillos para mantener la línea de caída de la muralla, que había desaparecido en muchos tramos al desgastarse o ser robados los sillares de caliza.

Al interior, y tras los resultados de las excavaciones, se ha podido ver que el aparejo es totalmente diferente al que se contempla al exterior. Hasta los cuatro metros que la excavación ha podido llegar, se ve una muralla formada casi enteramente de sillares de pedernal cortados más des-cuidadamente.

Estos hallazgos podrían dar origen a varias hipótesis respecto a la forma de construcción de la muralla islámica, que no serán únicas ni definitivas hasta que no se acabe de descubrir toda la cara interna de la muralla tras una excavación arqueológica. Si antes de la excavación parecía la hipótesis más probable la existencia de dos momentos constructivos—más o menos lejanos en el tiempo comprendido entre los siglos IX y X—, tras la excavación intramuros, hay que pensar también en un único momento constructivo de la muralla, probablemente en el siglo IX, con una reforma en la cara exterior y en su parte alta realizada con posterioridad—también más o menos inmediata— a la primitiva construcción. Igualmente, puede existir una tercera hipótesis por la que la muralla sea producto en su totalidad de un único momento constructivo, más o menos largo; la cara interna, de grandes bloques de pedernal peor trabajados, se explicaría simplemente por el hecho de que es una obra que no se ve al exterior y no necesita de grandes lujos; por el contrario, la cara externa tendría mayor perfección en la factura y en la disposición de los sillares, simplemente porque es la "fachada", que debe ofrecer sensación de "poderío". La excavación arqueológica y un posterior estudio podrán dilucidar cuál de las hipótesis o combinación de hipótesis—pues no son exclusivas—son las más válidas.

IV - B) De la excavación a extramuros

De la excavación arqueológica realizada en la zona a extramuros puede derivarse una primera interpretación del desarrollo de la ocupación humana.

El testimonio más antiguo de ocupación humana en esta zona pertenece al período islámico. Sin embargo, es probable que aquí o en sus cercanías exista un hábitat anterior,

según se desprende de los fragmentos cerámicos de la Edad del Bronce y romanos aparecidos en la excavación.

El barranco a extramuros estuvo ocupado en época islámica (siglos VIII-XI) según testimonian los "silos" encontrados. El terreno en pendiente tuvo que ser transformado, para poder ser habitable, por medio de cortes a los que se adaptarían los muros de las casas. De las posibles construcciones de esta época islámica no tenemos ningún resto.

En época posterior, parece que toda la zona volvió a conocer nuevas transformaciones que rebajaron el terreno natural de arcilla. Las posibles construcciones islámicas desaparecieron, quedando como único testimonio de esta presencia los "silos" excavados en el terreno, que por su profundidad sólo se vieron afectados en parte de su altura; por ello hemos podido encontrar "silos" casi intactos (cata 02), próximos a otros con muy pocos centímetros de la altura original (cata 01).

Es difícil saber si existió una ocupación medieval cristiana por la transformación que sufrió todo el terreno en la Edad Moderna. De este período parece ser la habitación, adosada al terreno natural encontrada en la cata 01 y el pozo negro de la cata 02.

A partir de este último momento, el solar sólo conoció la presencia de los distintos jardines de las casas y palacios que se construyeron adosados a la muralla. Posterior a uno de estos jardines es el muro medianero entre los solares

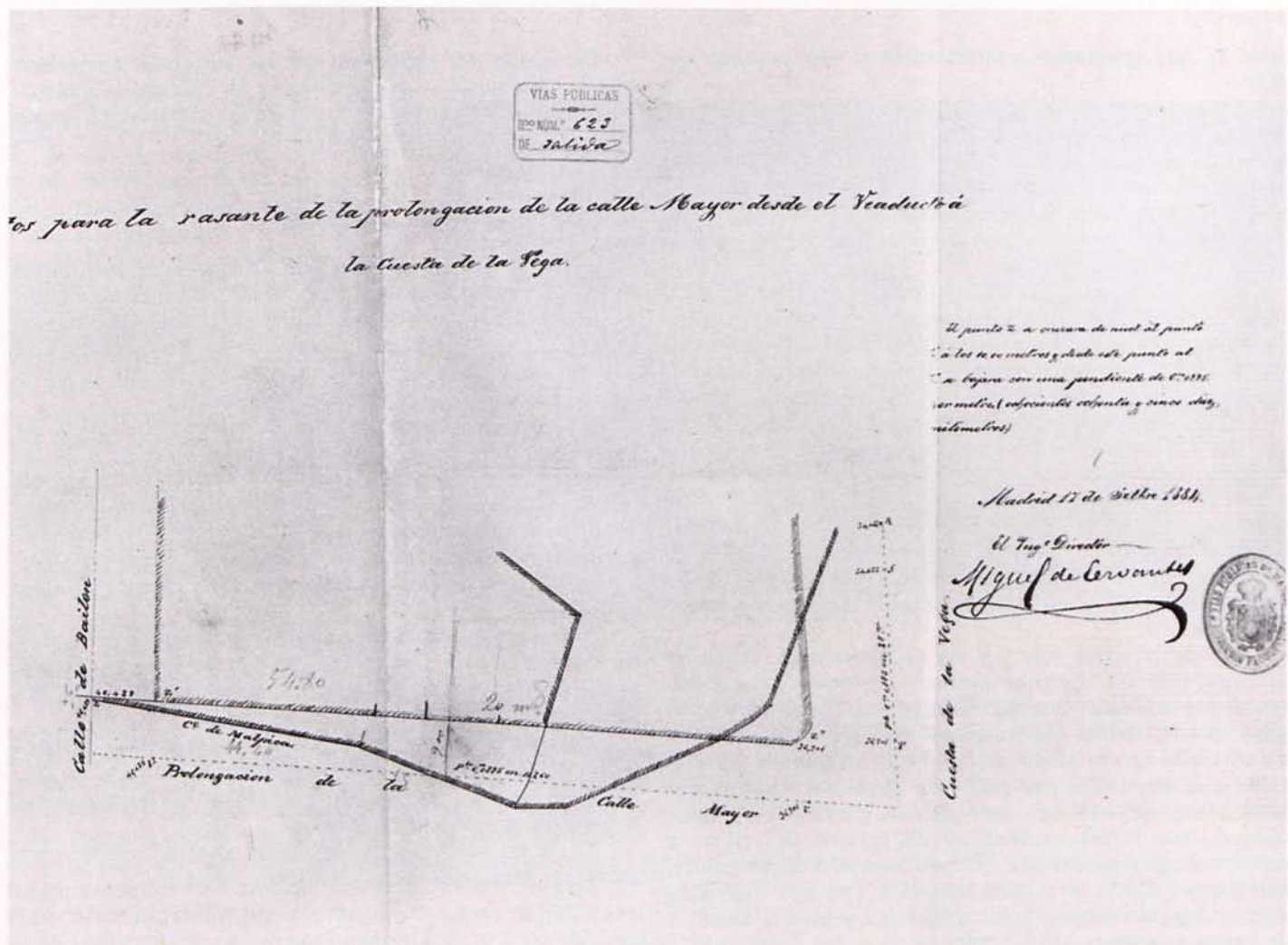
de Mayor, 83, y Cuesta de la Vega-Mayor, ya que debajo se encuentra un pozo negro con materiales de época de los Austrias. De esta forma, una de las interrogantes previas a la actuación arqueológica en el solar ha quedado resuelta. Este muro medianero, que se creía podía ser parte de la muralla cristiana del segundo recinto, ha de ser encuadrado en un período cronológico muy posterior, entre 1656, en que no se ve reflejado (Plano de Texeira), y 1750, en que sí lo está (Planimetría General).

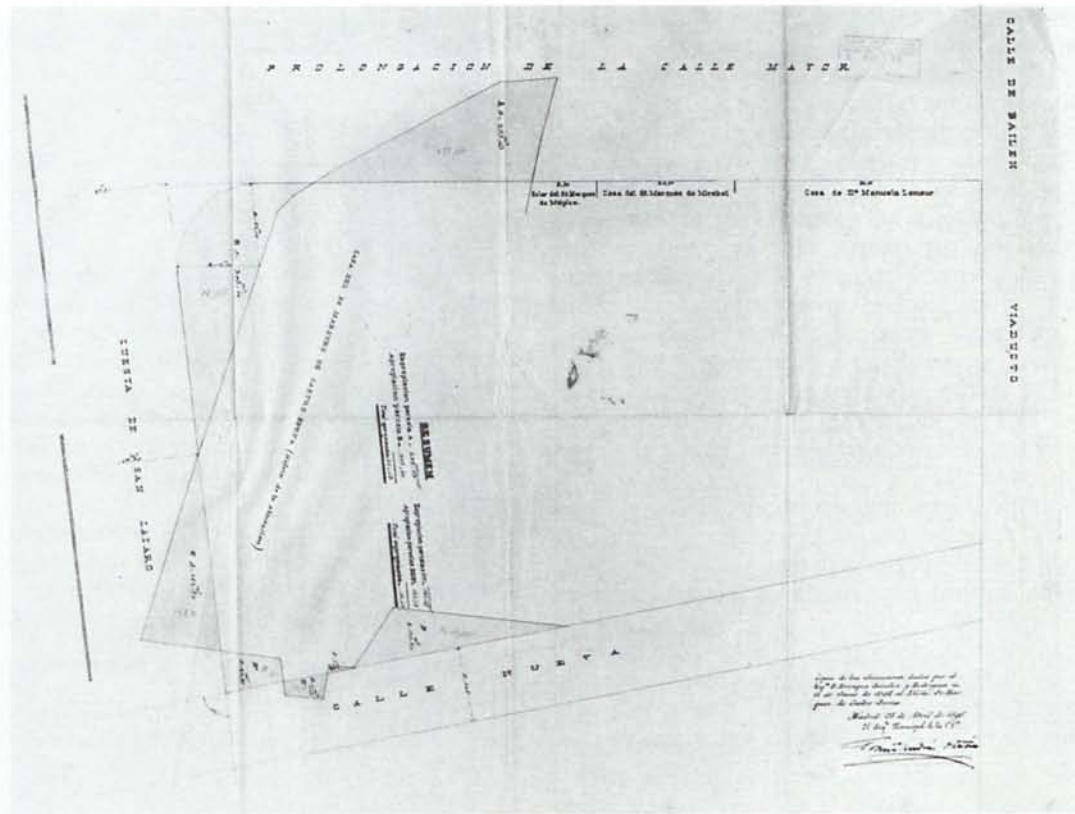
Tras la excavación, ha quedado por resolver la situación exacta de la Torre de Narigües, y se ha creado, deshaciendo un error común, un nuevo problema como es el del enlace del segundo recinto de murallas cristiano con el primero de época islámica. A la fuerza, Torre de Narigües y segundo recinto han de situarse en las cercanías del solar objeto de estudio. Quizá, en el vecino de Bailén, 12, en relación con el cambio de dirección que toma la muralla en la torre actualmente bajo la casa.

El nivel arqueológico en el solar extramuros excavado queda aproximadamente a unos dos metros y medio del nivel actual del terreno, en la parte más alta, como es la frontera al muro medianero entre los dos solares.

IV - C) De la excavación a intramuros

Como ya se dijo en el apartado IV - A, también en la zona a intramuros existía el barranco con eje 3-4 (cro-





quis 1), que igualmente condicionaría el asentamiento humano.

Tras la excavación se puede hacer un breve resumen de la ocupación de esta zona. Una vez construida la muralla en época islámica, parece, como lo exige la topografía y las elementales tácticas defensivas, que no existió ninguna vivienda; es más, el barranco necesitaría estar desprovisto de obstáculos que impidiesen la salida de las aguas y el acceso a través del portillo.

Según documentación escrita de principios del siglo XV (1404) aquí verterían las aguas procedentes de las tenerías próximas. En relación con esta época habría que poner los cortes realizados en el terreno de arcilla, formando distintos espacios rellenos a su vez por piedras de mediano tamaño.

Con posterioridad a este momento, habría que situar el gran relleno que se produce en el barranco por los escombros traídos de otro lugar del centro de la ciudad, con seguridad de la misma colina de "Palacio"; en él se arrojaron toda clase de desechos domésticos (cerámicas, hierros, huesos de animales, etc.) que molestarían en su lugar de origen y a la vez adquirirían una nueva función junto a la muralla, que en esta ocasión sirvió como muro de contención.

Ya en los siglos XVI y XVII se levantarían, según se desprende de los distintos planos conservados, dos construcciones adosadas que subsistirán hasta bien entrado el siglo XIX (Plano de Ibáñez de Ibero, 1872-1874). De una de ellas sólo han quedado los cimientos levantados sobre el relleno de escombros por medio de pequeños maderos que los hacían más estables—este sistema constructivo parece obligado por la poca estabilidad del terreno de relleno a causa del agua procedente del subsistente, aunque oculto, barranco—. De la otra casa, situada a una cota algo más alta, se han conservado muros, bóvedas y piso de ladrillos de varias estancias.

De finales del siglo XIX son los cimientos aparecidos tras la excavación y pertenecientes al Palacio de Castro-Serna, derribado en 1973. El sistema de construcción quedó ya explicado en el apartado III - C.

IV - D) Materiales arqueológicos

El conjunto de materiales encontrados en la excavación supone un aporte extraordinario, tanto por su calidad como por su cantidad, al conocimiento del ajuar doméstico común en Madrid en distintos momentos de su historia. El total ha ocupado, como ya hemos dicho, más de 120 cajas, lo que da idea de la gran cantidad encontrada.

En su gran mayoría, se trata de material cerámico. En él destacan las piezas de época islámica, y entre ellas las encontradas enteras en la cata 02 y el gran conjunto del relleno del barranco de la 06. Merecen destacarse las decoraciones, típicas de época islámica, en "verde y manganeso" y las diversas modalidades de "cuerda seca" con varias piezas casi enteras y más de cien fragmentos, muchos de ellos relacionables entre sí.

También son muchas las piezas y fragmentos cerámicos de Edad Moderna, destacando, en esta cerámica, prácticamente desconocida en España por no estar estudiada, las piezas de la cata 02, encontradas en el pozo negro.

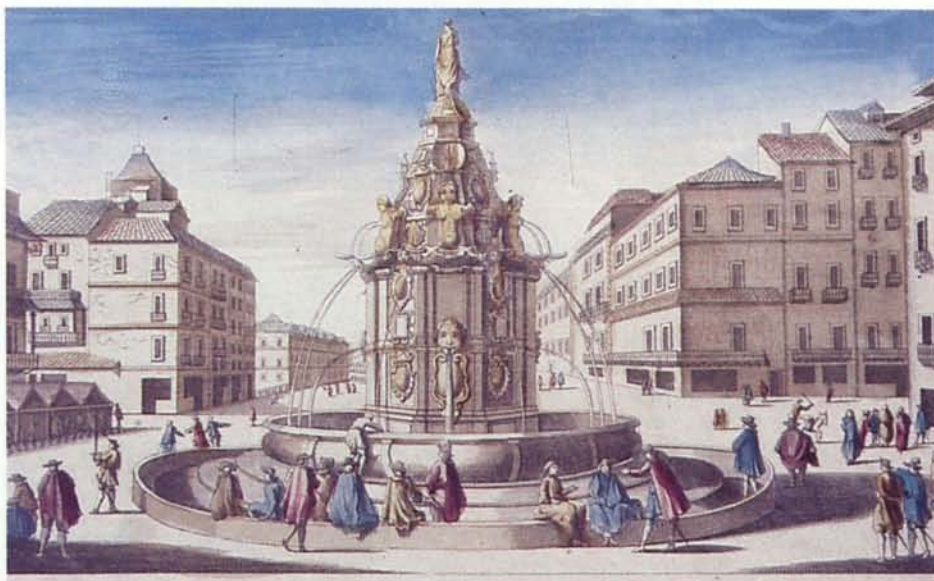
Igualmente han aparecido piezas no cerámicas: metales (objetos quirúrgicos islámicos en bronce, etc.), talco, etc. También se ha recogido gran cantidad de restos óseos, a cuyo estudio se está procediendo.

En la actualidad, gran parte del material se está restaurando para poder ser estudiado y exhibido.

LA REFORMA DE LA PUERTA DEL SOL

Por Antonio RIVIERE

AUNQUE la condición central de la Puerta del Sol adquiere su auge en el siglo XIX, cuando se decide su reforma de acuerdo con el trazado del arquitecto Lucio del Valle, que dará lugar a la imagen actual de la plaza, la importancia de este enclave en la ciudad empieza a concretarse más de dos siglos antes. Cuando se establece la capitalidad en Madrid en 1561, la nobleza elige la calle de Alcalá como punto preferido para su asentamiento. La construcción de una fuente barroca delante de la iglesia del Hospital del Buen Suceso, fundado por Carlos I y situado en el encuentro de las calles de Alcalá y Carrera de San Jerónimo, que sirve de pedestal a la estatua de la Venus llamada Mariblanca, será el primer intento de consagrar como lugar principal este espacio alargado que ha ido significándose como importante cruce de caminos a medida que la ciudad se extiende hacia el Este, hacia la vaguada del Prado. La conexión que allí se produce entre las dos vías que unen el Alcázar y la cornisa con la vaguada y las calles afluentes por el Norte y el Sur, hace que se desarrolle como lugar de encuentro dotado de una gran vitalidad, como puede observarse en los grabados de la época que se



Meunier. *La Puerta del Sol* (1665).

conservan. Su vivacidad nace, por lo tanto, de su condición de encrucijada, de lugar de tránsito y paseo, frente al carácter más estancial de la Plaza Mayor, distinción que ha venido conservándose hasta hoy.

Pero el caserío pobre y desordenado de la plaza no se ajusta a su naciente cualidad central, la construcción de la Casa de Correos, proyectada por

Jaime Marquet en 1768, viene a solucionar en parte este problema, aunque la dignidad del nuevo edificio clasicista hará más palpable aún la relativa ruindad del tamaño de la plaza y del resto de sus edificios.

En 1853 comienza un largo proceso que se concreta en varias propuestas y concursos no realizados por causa de la inestabilidad política, y que des-

embocará en la aceptación y construcción del proyecto de Lucio del Valle en 1862, que, fundamentalmente, ordena el lado norte de la plaza mediante el trazado de un sector circular abierto, rematado por dos elementos rectos paralelos a la fachada sur.

El nuevo caserío, tal y como hoy lo vemos, se construirá de acuerdo con los criterios del academicismo francés, siguiendo incluso la ordenanza de París, aunque con ligeros matices diferenciales, sobre todo en el tratamiento de los basamentos y las cubiertas, que le confieren un aspecto más madrileño.

Pero así como la reforma del XIX resultará casi definitiva en lo que se refiere a la edificación, por la claridad de su trazado y la relativa dignidad de su arquitectura (únicamente se producirá, ya a principios de este siglo, el ligero limado de uno de los lados rectos anejos al sector circular, para dar mayor holgura a la embocadura de la calle de Alcalá), el tratamiento de su pavimento, alineaciones del viario y elementos de mobiliario urbano sufrirán una serie de modificaciones desde su estado inicial hasta nuestros días. Las imágenes que conservamos de finales de siglo muestran el momento culminante en la historia de la Puerta del Sol; corresponden al Madrid galdosiano, en que la plaza ha llegado por fin a convertirse en el centro vital de la ciudad, donde se instalan las mejores tiendas y los cafés más concurridos. Un pavimento adoquinado ocupa la casi totalidad del espacio, en el que se disponen estrechas aceras de mármol que tienen más un sentido de encuentro con la edificación que de zona reservada a los viandantes, ya que éstos, mezclados con los carruajes, invaden por completo la superficie empedrada. En estas aceras se sitúan unos postes de fundición que recogen los toldos y se adorna la plaza con una gran fuente central, baja y elegante, y dos farolas que la flanquean. La fuente tiene dos lóbulos en el sentido longitudinal, atendiendo ya a la imposibilidad de centro en un espacio tan alargado y un gran chorro de agua central que servirá para mostrar a los madrileños las maravillas del Canal de Isabel II.

Las sucesivas transformaciones de este afortunado estado de la plaza después de la reforma estarán siempre vinculadas a nuevas necesidades de locomoción y de dotación: el tranvía, el metro, el coche, supondrán otros tantos cambios en el tratamiento de pavimento, decoración y mobiliario.



José Gómez Navia. *La Puerta del Sol y la iglesia del Buen Suceso (fines del s. XVIII y principios del XIX).*



E. de Letre. *La Puerta del Sol (h. 1842).*



Anónimo. Fuente de la Puerta del Sol (h. 1860).

En el plano de Madrid de Ibáñez de Ibero, sólo trece años después de la reforma, vemos ya cómo se han tendido los raíles del tranvía, cruzando la plaza en sentido diagonal Mayor-Alcalá, rodeando la fuente, si bien se conserva aún el empedrado y todos los elementos que constituyen el ornato. Es en los albores de este siglo cuando la construcción del metro obliga a una

violenta intervención sobre la superficie: se desmonta la fuente y se construye un pequeño pabellón de acceso, proyectado por Antonio Palacios, similar, aunque no tan atractivo, al que hizo para la Red de San Luis.

Se suceden en estos años una serie de proyectos de mobiliario urbano, muchos de los cuales no llegan a realizarse (farolas modernistas, aseos sub-

terráneos...). El templete de Palacios dura poco; su situación es molesta para el nuevo medio de locomoción, el coche, y poco adecuada al espacio en que se inserta.

Pero la reforma a que obliga el coche vendrá años más tarde, ya después de la guerra; a principios de los cincuenta, el arquitecto Herrero Palacios proyecta la nueva ordenación, en la que concibe la plaza como un *round about*, un elemento central seudo-elíptico adornado con dos fuentes neobarrocas y un anillo de tráfico rodado, de dimensión generosa, en el que desembocan las calles afluentes; es decir, se trata la plaza como elíptica, con una ordenación de viario que tiende a lo circular, pero matizado con la bipolaridad del ornato; desaparece el empedrado y se sustituye por asfalto y loseta.

Sin entrar en valoraciones estéticas, la ordenación de los años cincuenta resulta bastante eficaz durante algunos años; las aceras son algo estrechas para el gran tráfago de viandantes, mucho mayor entonces que ahora —ya que la Puerta del Sol aún es claro centro de la ciudad—, pero el tráfico rodado fluye con comodidad.

Durante los treinta años siguientes se produce un lento proceso de degeneración, tanto en lo que atañe al uso como a la falta de cuidado en la forma y exposición de los nuevos elementos que se incorporan: kioscos, papeleras, farolas, carteles y barandillas compiten en fealdad, inoportunidad y desorden, y lo que en los años cincuenta y sesenta era fluidez de tráfico desemboca, con el inverosímil crecimiento del parque automovilístico y de la ciudad, en la conversión de la plaza en un nudo a escala urbana que hace molesto el tránsito y la estancia para las personas.

Esta es, pues, muy resumida, la situación en que se encontraba la Puerta del Sol cuando, en 1984, se plantea la necesidad de su remodelación por las autoridades municipales. En un exhaustivo estudio realizado por el equipo de ingenieros dirigidos por Arturo Soria Puig aparecen, tras los pertinentes análisis numéricos de cantidad y cualidad del tráfico de coches, viandantes y transportes municipales, una serie de conclusiones que considero importante reseñar aquí. Por una parte, la imposibilidad, antes intuida, de restringir totalmente el tráfico de vehículos privados en la plaza: por ser en la actualidad uno de los puntos de Madrid con mayor densidad de circu-



F. Pérez y J. Donon. La Casa de Correos en la Puerta del Sol (fines del s. XIX).

lación, esta medida colapsaría demasiado las vías adyacentes que ya están ahora bastante saturadas. Por otro lado, la necesidad de conservar la condición de gran estación de transporte público que, sobre todo desde la aparición del metro, tiene la plaza. En cuanto a los viandantes, demostraba el estudio cómo en algunos puntos de la Puerta del Sol se producen densidades que compiten en las horas punta con las más altas de las ciudades del mundo occidental. Y, por último, una conclusión importante, aunque de otra índole: cómo el crecimiento de la ciudad ha convertido a la plaza en un espacio urbano, que, aunque desde el punto de vista emblemático siga conservando su condición de centralidad, funcionalmente ha pasado a ser el centro del Madrid-Sur.

El examen de las posibilidades de reordenación, teniendo en cuenta tantos problemas de tráfico antes aludidos (necesidad de restricción del tráfico privado, conservación del transporte público y dotación de mayor superficie para transeúntes) como los derivados de la propia geometría de la plaza, demostró pronto cómo los dos únicos esquemas posibles de trazado del viario eran el lineal y el perimetral, siendo éste último desechado por su falta de eficacia, ya que, al necesitar, de un elemento central poco utilizable, reducía sensiblemente la capacidad de dotación de áreas para viandantes, produciendo además trazados muy ambiguos e insistiendo en



Laurent. *La Puerta del Sol después de la reforma (1870).*

la consideración de la plaza como circular, cosa a todas luces discutible. Se desestimaron también desde un principio las opciones que no respetaran una virtual simetría respecto al eje producido por la ordenación del siglo XIX, por considerarlas incompatibles con la forma de la plaza.

Así, pues, se aceptó el esquema lineal que, al crear una doble vía paralela al edificio de la antigua Casa de Correos, ofrecía la posibilidad de disponer una gran plataforma en forma de almendra destinada a los peatones

en el lado Norte, más soleado, ocupando prácticamente lo que fue el ensanche de la plaza resultante de la reforma de Lucio del Valle.

La doble vía de tráfico queda dividida por una mediana estrecha que facilita los cruces y modifica visualmente el ancho total y en la que se proponen situados los elementos que serán protagonistas en el ornato de la plaza: cuatro farolas monumentales pareadas, flanqueando dos de ellas el eje del edificio de Marquet, que colaboran a corregir su falta de simetría con respecto al hemisiciclo del lado norte, y las otras dos el cruce de Montera-Carretas. La mediana se produce en continuidad con las aceras en cuña que rematan los extremos este y oeste, situándose, además, en el lugar aproximado que ahora ocupan, las isletas destinadas a las marquesinas de los autobuses, que cambian de forma, buscando un trazado más regular y acorde con el resto de la propuesta. En cuanto al dimensionado de estas vías longitudinales, parecía importante ajustarlo de modo que fuera poco restrictivo, capaz de soportar diversas políticas de tráfico en la plaza, para lo que se propone un ancho de cuatro carriles en cada dirección: tres de tráfico rodado y uno de aparcamiento para taxis. Esta solución viaria elimina casi por completo la posibilidad de giros dentro de la plaza, lo que ayudará a restringir el número de coches que tienen necesidad de atravesarla.

El tratamiento de la gran plataforma peatonal tropezaba con el obstácu-



ESTAMPAS
DE
AYER

La Puerta
del Sol,
de Madrid,
en 1904.
(Enlape
de Marquet.)



Soroa. *La Puerta del Sol* (h. 1950).

lo de la afluencia de las calles de Preciados, Carmen y Montera. La conservación de las tres hubiera degradado la continuidad del uso, ya que, por razones geométricas, produciría unas estrechas cuñas difícilmente utilizables y que negarían el sentido de la propuesta. De entre ellas, la calle de la Montera era la que más claramente debía ser conservada, por la importante relación que produce entre las de Fuencarral y Carretas. Por otra parte, si observamos la planta de la ciudad, vemos cómo dos de estas tres calles son categóricamente distintas, ya que conectan directamente la Puerta del Sol con las plazas del Callao y Red de San Luis, mientras que la otra, la del Carmen, está más forzada por el proyecto de Lucio del Valle, buscando la escenografía del tridente (de hecho en su primer proyecto no aparecía esta calle central, sino sólo las otras dos). Así, pues, la decisión adoptada fue la de cerrar al tráfico la embocadura de esta calle, que tiene, además, poco uso, conservando la afluencia de las de Montera y Preciados, aunque manteniendo la condición peatonal de esta última. Las aperturas que estas calles

producen en la almendra se articulan mediante dos fuentes que colaboran a matizar su borde y que, al estar integradas en ella, tendrán un carácter más estancial. Para insistir en esta cualidad se proponen sendos bancos



Anónimo. *La Puerta del Sol en la actualidad* (1985).

de piedra circulares en torno a cada una de ellas.

Los kioscos de prensa, tabacos, lotería y cabinas telefónicas se sitúan en un arco paralelo al de las fachadas, buscando un mayor orden y cierta unidad figurativa.

Como ya es conocido, con motivo de la iniciativa municipal de remodelación de la Puerta del Sol, la Compañía Metropolitana y el Ministerio de Transportes y Comunicaciones tomaron la decisión de aprovechar las obras para reordenar la amalgama de túneles que actualmente recorren el subsuelo de la plaza, construyendo un gran vestíbulo central y reduciendo el número de los accesos: se conservan las bocas del encuentro de Mayor y Arenal, una en la plataforma peatonal, en el mismo arco que constituirán cabinas y kioscos, próxima a la calle de la Montera, y una tercera en la acera sur, junto a la calle de Carretas. Se mantendrán las bocas antiguas, únicos elementos que, junto con los semáforos, son aceptables de la actual dotación de la plaza.

El pavimento se proyecta empedrado de granito en toda la superficie, adoquinado en las calzadas y losa en las aceras, mezclándose las soluciones de losa y adoquín en la ancha acera del lado norte. Este intento de dignificar los materiales que construyen la plaza se extiende también a los elementos decorativos antes descritos: las fuentes serán exteriormente de piedra y rematadas en bronce y las farolas monumentales tendrán su basamento de granito y el vástago de fundición.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Servicio de Gestión Editorial. Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

Se suscribe a la revista trimestral «Villa de Madrid».

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL

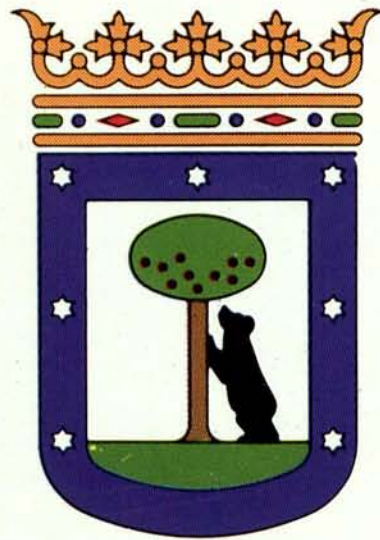
	Ptas.
España	900
Europa	1.660
América y resto del extranjero	2.260
Número suelto España	225
Número suelto Europa	415
Número suelto América-extranjero	565

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—.

Teléfonos: 247 63 35 y 248 10 00 (extensión 200).

se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones o encargos nos haga



AYUNTAMIENTO
DE MADRID