



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, Concejal Delegado del Area de Cultura, Educación, Juventud y Deportes
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

Coordinación general: Mercedes Agulló y Cobo

REDACCION: PLAZA MAYOR, 27

ADMINISTRACION: MAYOR, 83

PRECIO DEL EJEMPLAR: 175 PESETAS

M A D R I D

AÑO XXI

1983-II

NUM. 77

Sumario

De la «Hormesinda» al «Tenorio». Por SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA.

Arquitectura doméstica plurifamiliar en el Madrid de la Restauración. Por ANGEL LÓPEZ CASTÁN.

Contrastes y marcadores de la platería madrileña en el siglo XVIII. Por FERNANDO A. MARTÍN.

Extranjeros en Madrid. El huésped de Doña Pendo. Por RAMÓN EZQUERRA ABADIA.

Edificio O'Reilly. Crónica de una recuperación (1725-1983). De casas de Convento a Edificio público. Por JOAQUÍN ROLDAN PASCUAL.

El Liceo Francés estudia Madrid. Por ALICIA DE LA RIVA DE ARAUZ.

Teatro Español. Avance de programación del 1.º trimestre (Temporada 83-84).

Portada:

FUENTE DEL HUERTO DE LAS MONJAS,
EN EL RESTAURADO PALACIO O'REILLY

Fotografía:

VILLAR

Dep. Legal: M. 4.194.—1958

RAYCAR, S. A. Impresores
MATILDE HERNÁNDEZ, 27
MADRID-19

DE LA «HORMESINDA» AL «TENORIO»

Por Salvador GARCIA CASTAÑEDA
Ohio State University

HE aquí un panorama del teatro español entre la segunda mitad del siglo XVIII, que es el de los neoclásicos, y la primera del XIX, cuando triunfa el Romanticismo. Está visto desde la perspectiva madrileña pues se podría decir que con el traslado de la Corte a Madrid, la historia del teatro español y la del propio de esta Villa corren parejos. Aquí habitaron autores, cómicos y críticos, aquí vieron luz sainetes, libelos y sátiras y aquí, en fin, estuvieron los teatros donde se estrenaron tanta comedia y tanto drama (1).

Durante buena parte del siglo XVIII tiene lugar la lucha entre los partidarios del teatro nacional y una minoría ilustrada que intenta imponer su ideología neoclásica y reformadora para elevar el teatro español a la par de los grandes de Europa. Lo que persistía era un teatro barroco en decadencia que repetía fórmulas, temas y técnicas reducidas a estereotipo, y que nada aportaba de nuevo. El interés por estas obras fue decayendo y, aunque Cotarelo afirmase lo contrario, la crítica moderna ha demostrado el cansancio del público, visible en la cifra de las recaudaciones, especialmente en el último cuarto del siglo. Con todo, durante el XVIII y el XIX se repiten los intentos de conservar vivo este teatro por medio de refundiciones; recordemos a Trigueros, a Solís y luego a Hartzenbusch o a Bretón de los Herberos quienes, en ocasiones, consiguieron restaurar con éxito obras antiguas. Hubo

(1) No me ha parecido oportuno molestar al lector con notas porque estas líneas tienen tan sólo carácter informativo. Que conste mi deuda sin embargo a la obra de estudiosos antiguos y modernos como Francisco Aguilar Piñal, Juan Luis Alborg, René Andioc, Ermanno Caldera, Jorge Campos, Ada M. Coe, John A. Cook, Emilio Cotarelo, John Dowling, E. Allison Peers, Francisco Ruiz Ramos y Russell P. Sebold.



además algunos autores de cierta altura y reputación como Zamora o Cañizares, epígonos de Calderón y que continuaron la tradición barroca.

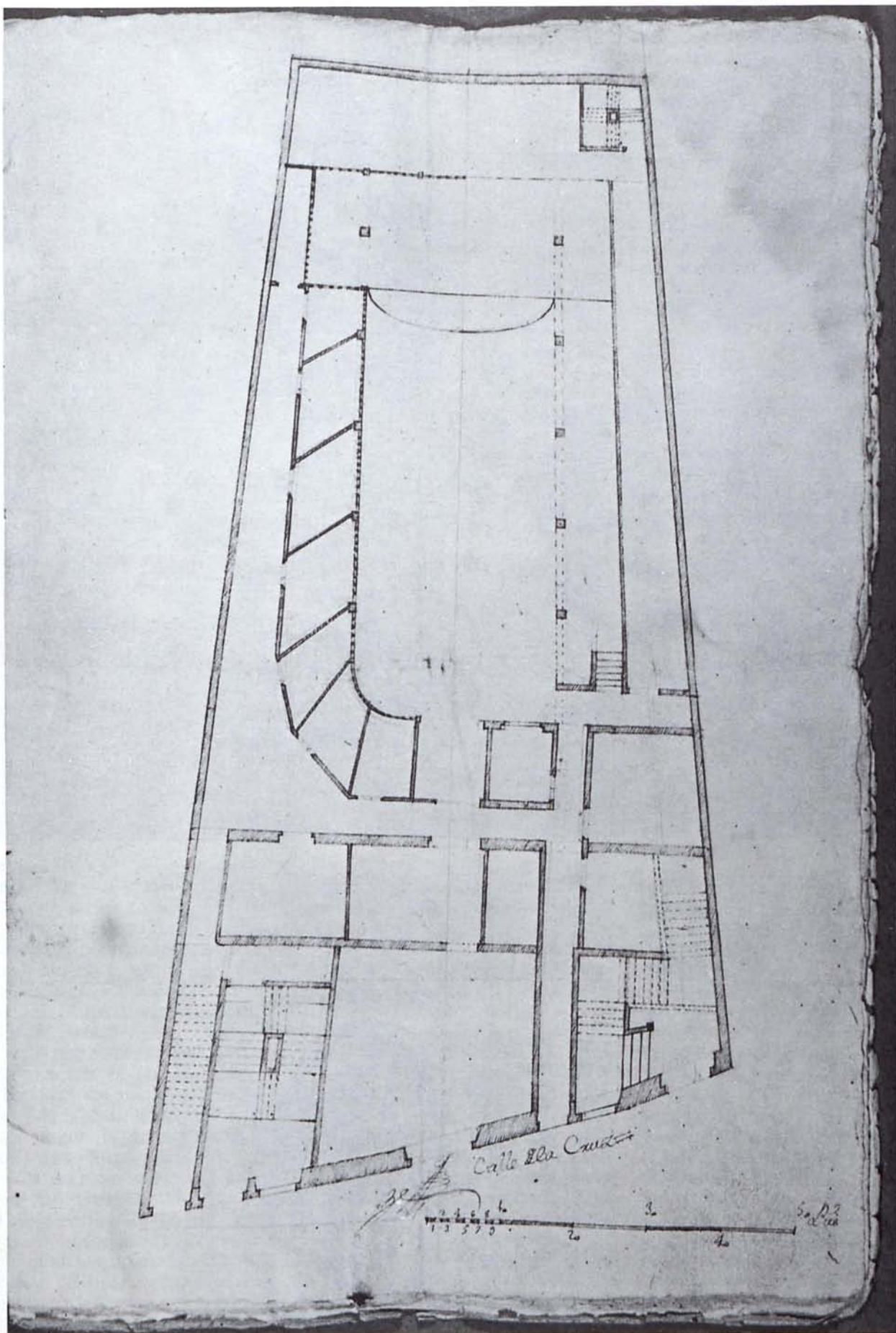
En tanto, el ruidoso público que acudía a los corrales, acostumbrado como estaba a intrigas y a efectos de tramoya, se entusiasmaba con obras notorias por su extravagancia: comedias «de figurón», de magia, de santos y «heroicas» que tenían en común la espectacularidad, el gusto por lo maravilloso, los alardes de tramoya y las evoluciones de comparsas. Entre las «de figurón» gustaron mucho *El hechizado por fuerza* de Zamora y *El domine Lucas* de Cañizares; las de magia —recordemos *Marta la Romorantina* o *Juana la Rabicortona*— alcanzaron aún más popularidad si cabe. Zorrilla cuenta en sus *Recuerdos del tiempo viejo* que siendo su padre Superintendente de Policía del Reino bajo Fernando VII, visó 72.000 pasaportes en los que constaba que el peticionario iba a Madrid «a ver *La pata de cabra*». Relacionadas con ellas estaban las de santos, abigarrada mezcla de piedad e irreverencias, de milagros y trucos de magia con títulos rimbombantes. Las de asunto militar, en fin, transcurrían en lejanas tierras y entre bombazos, desfiles y batallas campales; muchas se debieron al prolífico don Luciano Francisco Comella, autor de más de cien obras teatrales de todo género, y favorito por muchos años de las masas madrileñas. Pocos días antes de estrenarse *La comedia nueva*, Comella trató de impedirlo en la creencia de que *El gran cerco de Viena* era una sátira de *El cerco de Calés* suyo y de que don Eleuterio Crispín de Andorra era su propio retrato.

En lo físico, la escena apenas había cambiado desde los tiempos de Calderón. Seguían siendo centro de la vida teatral madrileña los venerables corrales de la Cruz y del Príncipe, en pie desde el último tercio del siglo XVI, a los que Moratín llamó «indecente asilo de las musas españolas» a pesar de haberseles convertido en teatros modernos a mediados del XVIII. Así y todo, seguían teniendo decorados miserables, orquestas irrisorias y actores vestidos tan anacrónicamente como una Semíramis «con tontillo y zapatos de tacón» y un Aristóteles que salía de abate con peluca y solideo. Aún peores eran las banderías populares que seguían con apasionamiento a las primeras figuras de estos teatros; el cuadro que pinta Moratín es conocido pero merece la pena recordarlo aquí por su gracia costumbrista:



El pueblo que tan estragado gusto manifestaba, se hubiera engañado mucho menos en sus juicios, si no se hubiese dejado sojuzgar por la opinión de ciertos caudillos que por entonces le dirigían, tiranizando las opiniones y distribuyendo como querían los silbidos, las palmadas y los alborotos. Los apasionados de la compañía del Príncipe se llamaban *Chorizos*, y llevaban en el sombrero una cinta de color de oro; los de la compañía de la Cruz, *Polacos*, con cinta en el sombrero de azul celeste; los que frecuentaban el teatro de los Caños tomaron el nombre de *Panduros*. Había un fraile trinitario descalzo llamado el P. Polaco, jefe de la parcialidad a que dio nombre, atolondrado e infatigable vocador, que adquirió entre los mosqueteros opinión de muy inteligente en materia de comedias y comediantes. Corría de una parte a otra del teatro al mando de los suyos para que dada la señal de ataque, interrumpiesen con alaridos, chillidos y estrépito cualquiera pieza que se estrenase en

el teatro de los *Chorizos*, si por desgracia no había solicitado de antemano su aprobación, al mismo tiempo que sostenía con exagerados aplausos cuantos disparates representaba la compañía *polaca*, de quien era frenético panegirista. Otro fraile franciscano llamado P. Marco Ocaña, ciego apasionado de las dos compañías, hombre de buen ingenio, de pocas letras y de conducta menos conforme de lo que debiera ser a la austeridad de su profesión, se presentaba disfrazado de seglar en el primer asiento de la barandilla inmediato a las tablas, y desde allí solía llamar la atención del público con los chistes que dirigía a los actores y a las actrices, les hacía reír, les tiraba grajea, y les remedaba en los pasajes más patéticos. El concurso, de quien era bien conocido, atendía embelesado a sus gestos y ademanes, y el patio cubierto de sombreros chambergos (que parecían una *testudo* romana) palmoteaba sus escurridades e indecencias.



Plano del Corral de la Cruz.
Atribuido a Pedro de Ribera. 1735.

En tanto, el espíritu reformista trataba de abrirse paso como atestiguan las frecuentes polémicas e intentos de reforma que tienen lugar a lo largo del siglo. Entre los reformadores destacan Luzán, cuya *Poética* (1737) considera hoy la crítica como dechado de moderación y sentido común, y los miembros de la «Academia del Buen Gusto». En el reinado de Carlos III y con la protección oficial de Aranda, alcanzaron su apogeo las doctrinas neoclásicas al tiempo que se agudizaron las polémicas entre los partidarios de las nuevas ideas como Clavijo y Fajardo y don Nicolás Fernández de Moratín, al que llamó Menéndez Pelayo «el más furibundo de cuantos entonces juraban por la autoridad de Boileau», por un lado, y sus impugnadores, por otro. La prohibición por orden gubernamental de los autos sacramentales en 1765 concluyó la campaña emprendida por neoclásicos como Clavijo y Moratín; aunque ya mucho antes eran blanco de las iras de la Iglesia, enemiga de las inmoralidades y abusos cometidos en estas representaciones. Juan Luis Alborg destaca el carácter espectacular del auto sacramental que «acumuló toda la riqueza y grandiosidad que los mayores esfuerzos técnicos y económicos de su época podían permitir»; las gentes iban y venían alborotadamente por las calles de Madrid para presenciar la «fiesta de los carros», que era el desfile de los carros que trasladaban el espectáculo desde el Palacio Real, donde se había dado la representación para los reyes, a la plaza de la Villa y a otros sitios en donde se ofrecía el auto al pueblo.

Al conde de Aranda se debieron no pocas mejoras de la escena, entre ellas la modernización de los teatros madrileños, el unificar las compañías del Príncipe y de la Cruz para dar fin a escándalos de *chorizos* y *polacos*, y la inauguración de otros teatros en los Reales Sitios para representar obras neoclásicas. El esfuerzo reformador continuó a pesar de la caída de Aranda y culminó en los últimos veinte años del siglo. De 1782 son las *Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias y en las Artes*, traducción libre de Muratori por Sempere y Guarinos, a las que antepuso un *Discurso*; y en breve comenzaron a aparecer periódicos como el *Memorial Literario* (1784), el *Diario de Madrid* (1785), el *Correo de Madrid* (1786) y *La Espigadera* (1785), defensores todos del nuevo teatro.

Por encargo de la Academia de la Historia compuso Jovellanos su *Memoria para el arreglo de la policía de*



Isidoro Máiquez en el papel de «Otelolo».



Miguel Garrido en traje de gitano.

II.



OTELLO.

Retrato de Manriquez.



Figurín para teatro. S. XVIII.

los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España, que vio luz en 1796, en la que desarrolla sus ideas acerca de una reforma del teatro, tanto en el aspecto moral de las obras, como en la modernización y mejora material de la escena española. También Moratín envió un plan al rey y a Godoy en el que proponía, entre otras cosas, la creación de una escuela de arte dramático y del puesto de Director de Teatros de Madrid, la mejora de los coliseos y el control de obras de tan baja estofa como los sainetes. Esta propuesta y la de otros contemporáneos figuró en un plan de reforma que aprobó el ministro Urquijo en 1799, y que dio origen a numerosas protestas: del Ayuntamiento de Madrid porque perdía el control de unas salas que le pertenecían, de los autores de obras «populares», de los cómicos sin trabajo, y del mismo público amante de las obras de espectáculo y tramoya. La resistencia fue tal que la proyectada reforma no pudo llevarse a cabo y el

gobierno devolvió la administración de los teatros al Ayuntamiento de Madrid a principios de 1801.

Además de ejercer su tarea polémica y censoria, los neoclásicos escribieron cantidad considerable de tragedias con las que intentaron renovar el teatro español. Estas tragedias originales nacieron al tiempo que se hacían numerosas traducciones y adaptaciones de las francesas, aceptadas en España como novedad de gusto. En cambio, las españolas, compuestas según las reglas del arte pero mediocres la mayoría por ser obra de teorizadores que sabían poco de teatro, no llegaron a imponerse. Por razones económicas y profesionales, ni los empresarios ni los actores estaban interesados en estrenar tragedias; tampoco gustaba de ellas un pueblo con una larga tradición teatral basada en arraigadas creencias. Los trágicos españoles reaccionaron con violencia contra el drama del Siglo de Oro y del Barroco al que condenaban por no ser ni moral, ni didáctico, ni res-

petar las reglas. Sin embargo, sus propias obras tenían asuntos tomados de la historia nacional escogidos para facilitar así la aclimatación de la tragedia neoclásica en España.

Cronológicamente el género se extiende desde la segunda mitad del XVIII hasta bien entrado el siguiente. Entre las más representativas, recordaremos *Hormesinda* (1770) de Moratín, padre, *Sancho García* (1771) de Cadalso, *Núncia destuida* (1778) de López de Ayala, *Raquel* (1778) de García de la Huerta, *Zoraida* (1798) y *La condesa de Castilla* de Cienfuegos, *Pelayo* (1805) de Quintana, *La viuda de Padilla* (1814) y *Morayma* (1818) de Martínez de la Rosa, y *Lanuz* (1822) y *Arias Gonzalo* (1826) del duque de Rivas. Ruiz Ramón señala dos periodos específicos en los que la tragedia tiene orientación política; el primero, que va de 1770 a 1808, celebra el triunfo de la Libertad y el castigo del tirano extranjero; en tanto, el segundo, de 1812 a 1817, hace del tirano un déspota fanático que

triumfa momentáneamente de unos héroes sacrificados por lograr una España mejor.

Durante la Guerra de la Independencia entusiasmaron las tragedias de Alfieri, cuyo *Bruto Primo* (titulado *Roma Libre* en la adaptación de Saviñón) se dio en Cádiz en 1812 para celebrar la «publicación de la nueva Constitución de la Monarquía española», en noviembre de 1813 fue estrenada en Madrid *Virginia* (adaptada por Solís) y en marzo *Roma libre*. Refiriéndose a la primera época fernandina, relata Mesonero

dos de la guardia tomaban las armas, y el alcalde-presidente destacaba sus alguaciles a decir al actor que mitigase su ardimiento o suprimiese aquellos versos, a lo que se negaba con altivez». Este tipo de obras alcanzó el apogeo durante el Trienio cuando Alfieri, al decir de Menéndez Pelayo, era «el modelo, la autoridad, el ídolo. Las tragedias republicanas del gran poeta piamontés..., traducidas en robustos endecasílabos asonantados por Saviñón y por Solís, atraían un público entusiasta a los teatros del Príncipe y de la

representaciones caseras a que tan aficionada era entonces la gente de buen tono; Gabriel Araceli retrata al gran trágico como un ser endiosado, irascible y sarcástico, aunque víctima patética de la pasión amorosa.

Tampoco alcanzó gran desarrollo la comedia neoclásica a pesar de los repetidos intentos hechos para aclimatlarla en nuestra escena. Destacan varias de mérito indudable como *La petimetra* de Moratín, padre, *El delincuente honrado* de Jovellanos, *Los menestrales* de Trigueros, *La escuela de la*



MANOLO. *«No debí ser en alto puesto. ¡Sigan la heroicidad de mis empresas!»*

Escena final de «Manolo», de don Ramón de la Cruz.

en las *Memorias de un setentón* que Isidoro Máiquez contribuyó no poco a difundir la gloria de Alfieri, pues representaba sus héroes con tal dignidad y con tal fuego que el gobierno, temeroso y precavido siempre, hacía reforzar la guardia en el teatro. Mesonero recuerda luego versos como: «A impulsos del hambre o de la espada, / libres nacimos. ¡Libres moriremos!», que el público «electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y vitorear; los solda-

Cruz». Máiquez había sido discípulo de Talma y de él aprendió un modo de declamar nuevo con el que renovó el que se usaba en España. De hacer tragedias neoclásicas pasó luego a obras de otra índole como *Hamlet* (1800) y *Otelo* (1802), ya de carácter prerromántico, en las que estremecía al público con su apasionado modo de representar. Galdós le muestra en *La corte de Carlos IV* haciendo precisamente el papel de Otelo en una de aquellas

amistad de Forner o *El señorito mimado* de Iriarte, representada en el teatro del Príncipe el 9 de septiembre de 1788 con gran éxito, y que Moratín consideraba «la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica».

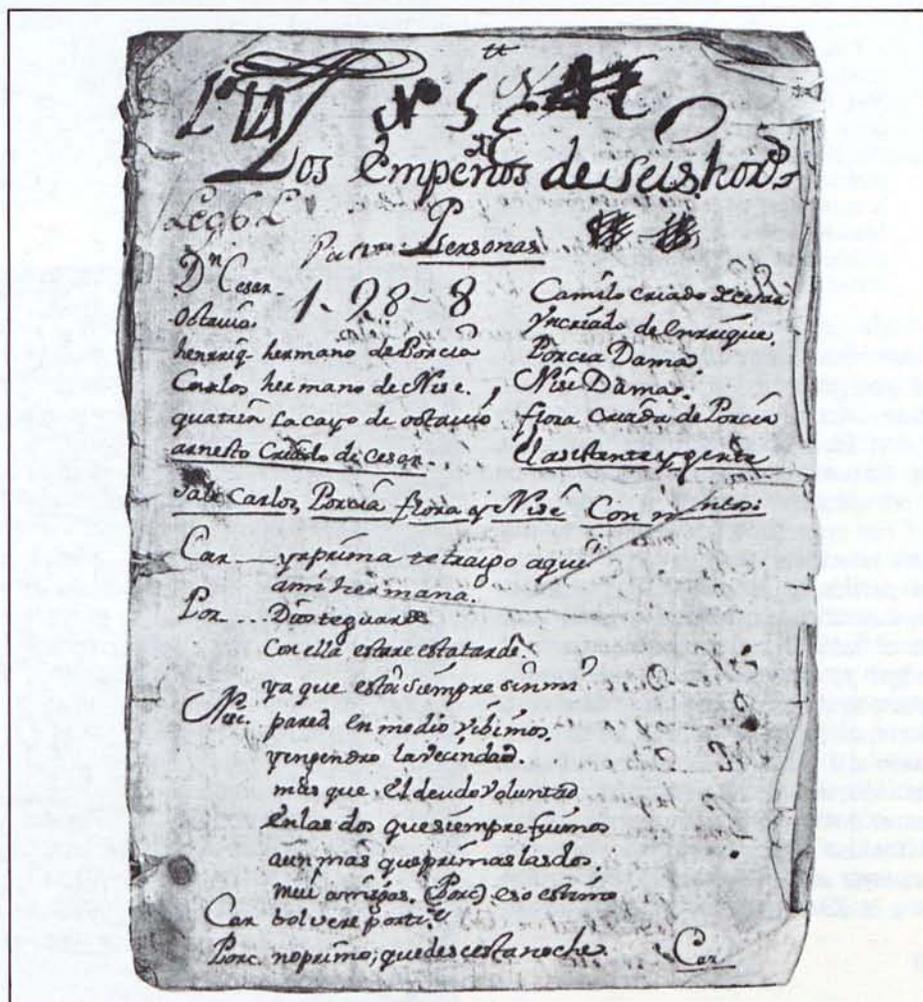
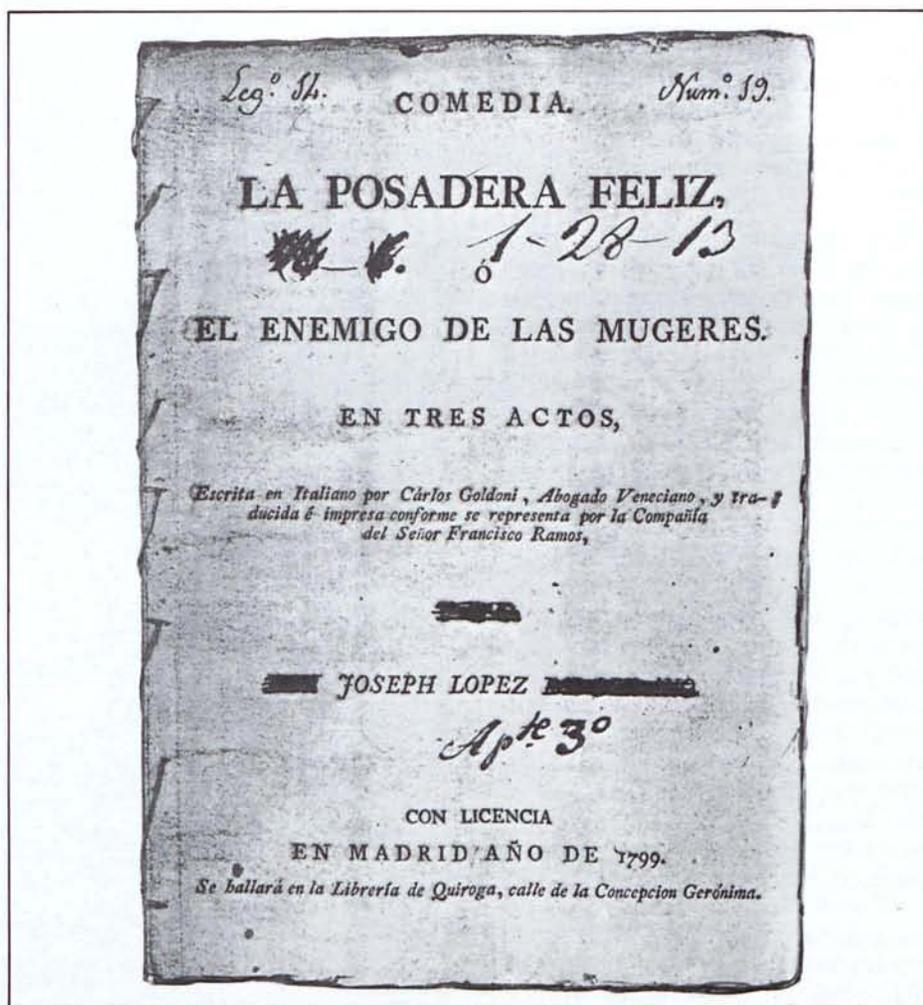
Sin embargo, habría que esperar la llegada a las tablas de Leandro Fernández de Moratín para que triunfase

el género. *El viejo y la niña*, primera comedia de don Leandro, tardó mucho en estrenarse a causa de la censura y al fin se dio en 1790, gracias a Godoy; público y crítica la recibieron muy bien y duró diez días en el Príncipe. En febrero del 72 se representó *La comedia nueva*, que también hubo de sortear repetidamente los embates de la censura así como una proyectada silba de los partidarios del teatro «comellesco» para la noche del estreno. Peor suerte corrió *El barón*, escrita en 1787, y que corrió manuscrita y hasta se dio en Cádiz antes de que su autor la corrigiera para el teatro de la Cruz. Moratín fue acusado de plagio y también se pretendió boicotear la comedia, que al fin triunfó. No le faltaron dificultades a *La mojigata*, que por fin se representó en la Cruz sin que hubiera alborotos. Sin embargo, como es sabido, la obra maestra de Moratín es *El sí de las niñas*, en la que ataca una vez más la hipocresía y la inautenticidad de la vida, la mala educación de la juventud y los matrimonios llevados a cabo por interés.

De nuevo es Gabriel Araceli (*La corte de Carlos IV*) quien nos da su visión del estreno de *El sí* la noche del 24 de enero de 1805 en el teatro de la Cruz. Araceli, criado de una cómica enemiga de Moratín, forma entre los *chorizos* enviados a «reventar» la obra, y halla ocasión para describir el aspecto desdejado y miserable del teatro, la bullanga y bromas del público, la expectación y mar de fondo que había en la sala, llena a rebosar. El narrador va señalando a alguno de estos «reventadores», ejemplares típicos de aquel pueblo que aplaudía a Comella:

Allí estaba el vidriero de la calle de la Sartén, uno de los más ilustres capitanes de la mosquetería; allí el vendedor de libros de la costanilla de los Angeles, hombre perito en las letras humanas; allí *Cuarta y media*, cuyo fuerte pulmón hizo acallar el solo a todos los admiradores de *La mojigata*; allí el hojalatero de las Tres Cruces, esforzado adalid, que traía bajo la ancha capa algún reluciente y ruidoso caldero para sorprender al auditorio con sinfonías no anunciadas en el programa; allí el incomparable Roque Pamplinas, barbero, veterinario y sangrador que, con los dedos en la boca, desafiaba a todos los flautistas de Grecia y Roma.

Tales personajes y otros tales chillan, abuchean y hacen comentarios ofensivos en pugna con un público sensato que acaba imponiendo su criterio y convierte el temido estreno de



la comedia en un éxito. *El sí* estuvo en cartel desde el 24 de enero al 18 de febrero, día en que se cerraron los teatros por ser Cuaresma, y a su estreno, además de la Corte, acudieron numerosos ilustrados, algunos venidos desde lejos.

Una interesante variedad de comedias fue la de las llamadas «sentimentales», cuya primera muestra en España sería *La razón contra la moda* (1761), traducción castellana hecha por Luzán de *Le préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée. Más tarde Jovellanos dio a la escena *El delincuente honrado* (1774) y luego, el 26 de julio de 1784, se estrenó *Los menestrales* de Trigueros. Las dos obras son predecesoras tempranas del nuevo género de comedia «sentimental», «seria», «lastimosa», «lacrimógena», «llorona» o «urbana», que triunfó al comenzar el siglo. Quienes gustaban del gran espectáculo preferirían ahora el matiz sentimental de estas nuevas comedias que retrataban a la clase media de las ciudades y a ella iban dedicadas. El género triunfó clamorosamente con *Misantropía* y *arrepentimiento* del alemán Kotzebue, tanto que por dos años (1800 y 1801) el *Diario de Madrid* y la *Gazeta* publicaron «un aluvión de artículos» laudatorios. Jorge Campos recoge, entre otros, el testimonio de un contemporáneo que escribía:

Quando esta pieza [*Misantropía*] se presentó traducida en nuestro teatro hace bastantes años, produjo, si así es lícito expresarme, una especie de furor. Una multitud de representaciones consecutivas no fue poderosa a calmar la curiosidad de los espectadores: todo Madrid acudió a verla: se vertieron muchísimas lágrimas, sobre todo en la cazuela.

Mención aparte merece el sainete, antiguo género popular que tanto éxito alcanzó en este siglo gracias sobre todo a don Ramón de la Cruz, pintor de las costumbres madrileñas del tiempo y popularísimo durante muchos años.

Cruz comenzó escribiendo a la manera neoclásica pero se convirtió luego en partidario acérrimo de lo castizo; los ilustrados le detestaban porque veían en el sainete un género indecente y vulgar y, en don Ramón, que controlaba con su influencia los teatros de la Corte, al causante de que no se estrenasen o fracasaran las obras neoclásicas. Muestra de esta antipatía de Cruz por el nuevo teatro son parodias como el famoso *Manolo*, *tragedia para reír o sainete para llorar*, *Inesilla la de Pinto* o *la Zara*.

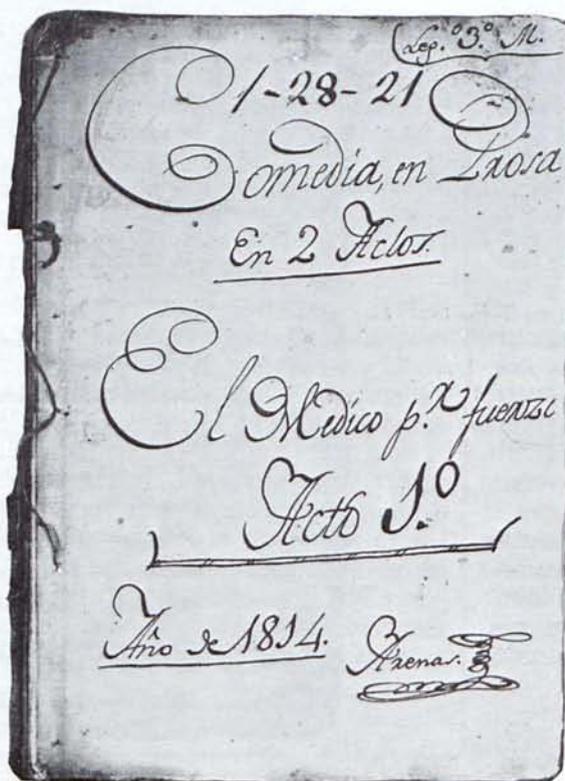


La Sra Rita Luna

en la Comedia
LA ESCLAVA DEL NEGRO PONTO.

¡Muere!

Rita Luna.





D. Juan d. I. Cruz S.

Violante... No dá á entender haya sido
 en raxon de mi Pasión,
 alguna satisfaccion
 de que mi amor es elvido. D. Pedro Calderon.

Josefa Carreras.

ACTORES.

- Ave* — El Conde de la Floresta, jóven Capitan Francés.
- Seo* — El Marqués de Forlipon, Italiano.
- Don Juan* — Caballero particular.
- Fabricio* — Camarero de la Fonda.
- Doña Isabel* — Dama de Madrid.
- Jacoba* — su criada.
- Liseta* — ama de la Fonda.
- Ciprian* — criado de Isabel.
- Benito* — criado de Don Juan.

ESCENA SE REPRESENTA EN UNA FONDA DE MADRID.

ACTO PRIMERO.

Sala de la Fonda con tres puertas al frente,
 Ciprian con una muleta al hombro,
 y doña Isabel por la izquierda.

Cipr. Señor Fabricio? ¿Fabricio?
Señe Fabr. ¿Quién da voces? ¿Qué es aquesto?
 ¿Qué tiene vm. que mandar?
Cipr. Yo seré criado vuestro.
 La Doña... me dice y como tal es suplico
 prevençais un aposento
 á una Dama Gaditana
 que en este propio momento
 se ha apeado en esta Fonda
 con su criada.

Salen Doña Isabel y Jacoba en trago
 de camino.

Isab. ¿Qué es esto?
 ¿Qué no hay buen quarto, Ciprian hay?
Fabr. Jamás para los señores, por el modo
 que su mérito acredita
 aun solo con el aspecto
 de su faldita en esta Fonda
 el cuidado de atenderlos.
 Vaya usted, Señor Ciprian,
 y en ese quarto postrero
 ponga todo el equipage,
 y cuando la Dama en el momento q. yo vuelgo
 dará las disposiciones
 para que proporcionemos
 la mas cómoda asistencia.

Cipr. Vamos por Dios que rebiento,
 rian entra, dexa la muleta, vuelve,
 y con otros criados entrará uno ó dos
 conmigo.

Cipr. Esta bien: vamos, me tomo
 que la soltura de amar
 vá levantando ya
 el fuego.

Isab. Diga vm. ¿cómo es la gracia
 de su ama?

Fabr. Liseta. *Isab.* Cierto
 que en el instante se adquiere
 los mas intimos afectos
 de inclinacion con su modo
 político. Yo confieso
 que desde Cádiz aquí
 no he tenido rato bueno;
 pero en este en que la he visto,
 á pesar del desaliento
 de mi pobre corazon,
 he logrado algun consuelo.

¿No hallaste en ella, Jacoba,
 discrecion? Yo me prometo
 que si acaso la ternura
 de mis ojos, el secreto
 rompe de mis aflicciones,
 nada en que las sepa arriesgo,
 porque además de callarlas,
 tal vez me dará consuelo.

Jacob. Pues á llorar como niña,
 y dar que hacer. ¿Qué momento!
 ¿No he dicho á vm. que no lllore,
 aunque el corazon deshecho
 se le salga por la boca?

Isab. Ay Jacoba, que no puedo
 reprimirme.

Jacob. Me consumo
 de tratar con estos genios
 apocados, y llorones;
 ¿Y quando? Quando yo tengo
 vanidad por lo contrario!
 Ea, fuera de pañuelo,

de y. quien me consuela

Aunque la crítica decimonónica hizo del autor de *Manolo* el representante sin rival de las costumbres madrileñas del XVIII, para la de hoy resulta un autor superficial y con una visión limitada de la sociedad. Con todo, los sainetes de Cruz muestran de manera regocijada y aguda las costumbres de ciertas capas de la sociedad, pintan tipos y escenas populares madrileñas llenas de vida como *La Plaza Mayor en Navidad*, *La Pradera de San Isidro*, *El Prado por la noche*, *Las tertulias de Madrid* o *El fandango del candil*. Interés que era muy de la época y que muestran también Bayeu y Goya en los cartones para tapiz, o los mismos hermanos de don Ramón, autores de lindísimos dibujos grabados con tipos populares.

Con la Guerra de la Independencia,

el regreso de Fernando VII y la consiguiente abolición de la Constitución y el breve respiro del Trienio seguido de la «Década ominosa», estuvo interrumpida la vida literaria española. Se reanudó con la vuelta de los emigrados a partir del año 33, muchos de los cuales salieron de España neoclásicos y regresaron ya románticos. El Romanticismo comenzaba en España cuando ya había dado sus mejores frutos en otros países; llegó desde fuera como novedad y tuvo una vida corta que no le permitió profundizar apenas.

Hasta entonces el paso de los años había traído pocas novedades. Larra y Mesonero Romanos pintan a Madrid como un lugarón de poca vida, con escasos cafés y los veteranos teatros del Príncipe y de la Cruz, fríos, desaseados y ruidosos. Seguían muy en boga las

comedias de magia, tanto que algunos ingenios como Grimaldi y Hartzembusch las seguían escribiendo y se hacían famosos con ellas. En la escena el romanticismo se manifestó con una invasión de obras extranjeras a las que se añadieron pronto las propias de los dramaturgos españoles.

Como a la representación de obras teatrales de cierto nivel no asistía mucho público, para no perderle se cambiaba de programa con tanta frecuencia que cada obra duraba tres días en cartel por término medio. Las empresas, atentas a su negocio, pagaban igual las obras originales y las traducidas con lo que estas últimas se multiplicaron. Las quejas de los criticos eran constantes aunque todos los literatos, los mismos criticos incluidos, eran culpables de tal pecado. Según Larra, para

traducir no hacían falta «más que atrevimiento y diccionario», sobre todo teniendo en cuenta que las obras extranjeras, francesas o no, llegaban en la lengua del país vecino. De Ventura de la Vega decía Zorrilla que daba cada quince días a la compañía de Julián Romea, «convertido en juguete valioso o en ingeniosísima comedia un miserable engendro francés; en cuyo arreglo desperdiciaba cien veces más talento del que hubiera necesitado para crear diez piezas originales». Hacia 1830 eran muy conocidos en España Casimir Delavigne, Frederic Soulié y Victor Ducange, proveedores de dramas sentimentales y terroríficos o melodramas. Más que todos lo fue Eugene Scribe, cuyas comedias ligeras se trajeron tanto que Larra, refiriéndose a las carteleras de Madrid, escribía con mucha gracia:

—¿Qué se da en el teatro?, dice uno.
—Aquí: 1.º Sinfonía; 2.º Pieza del célebre Scribe; 3.º Sinfonía; 4.º Pieza nueva del fecundo Scribe; 5.º Sinfonía; 6.º Baile nacional; 7.º La comedia nueva, en dos actos, traducida también del ingenioso Scribe; 8.º Sinfonía; 9.º ...
—¡Basta! ¡Basta! ¡Santo Dios...!

La popularidad de Víctor Hugo, escasa antes de 1834 (*Lucrecia Borgia* se estrenó en Madrid en 1835), comenzó a decaer hacia 1839 y con ella la popularidad en España del drama francés. Un proceso paralelo se advierte con Dumas (de quien se estrenaron en Madrid en el 36, *Catalina Howard* y *Antony*) y que gustó a los españoles más que Hugo.

La entrada en el Ministerio del Interior de Javier de Burgos en 1833 resulta de gran importancia para el teatro madrileño pues, a instancia del nuevo ministro, se crea una comisión encargada de mejorar la situación de la escena española. La forman Quintana, Lista y Martínez de la Rosa, y de sus tareas resultan la abolición de la censura eclesiástica y el paso de la administración de los teatros de la Corte de manos del Ayuntamiento a los de una empresa privada. Los efectos de la nueva política se advierten pronto pues vuelven a representarse obras como *El sí de las niñas* y *La mojigata*, prohibidas durante el Decenio y recibidas ahora con júbilo. Por su parte, la nueva administración prepara el estreno del drama *La conjuración de Venecia*, original de Martínez de la Rosa. Los periódicos anuncian con gran encomio que la puesta en escena será grandiosa, que los decorados serán todos nuevos y dos de ellos consistirán en vistas

en diorama de Venecia, «tomadas con escrupulosa exactitud..., con datos recientemente recogidos en el mismo país». El nuevo drama resultó un éxito y se representó durante quince días seguidos (23 de abril a 8 de mayo de 1834); además de su valor intrínseco, gustó mucho a un público que recién acabados diez años de absolutismo, oía en las tablas condenar a los tiranos.

tos pretendidamente autobiográficos, y al año siguiente, el 22 de marzo de 1835 se estrenó *Don Alvaro* en el teatro del Príncipe, siendo recibido con recelo y escaso entusiasmo. En *Rivas y Larra*, ese libro en el que Azorín se muestra tan poco generoso con el duque de Rivas, hay un resumen de los juicios que mereció el drama a los críticos contemporáneos; juicios que van



José Zorrilla.

A partir de entonces, el romanticismo da a la escena considerable cantidad de dramas, algunos de gran calidad, y apenas queda un escritor de la nueva escuela que deje de probar fortuna en las tablas. Poco después de *La conjuración de Venecia* se dio *Macías* de Larra, obra de transición, con elemen-

desde la aprobación de algunos pocos al desagrado, aunque la mayoría reflejan confusión ante los problemas filosóficos y morales que plantea la obra. Una reseña en la *Revista española*, al parecer de Alcalá Galiano, advierte el carácter de novedad del *Don Alvaro*, cuando dice: «Quien nie-

que o dude que estamos en revolución, que vaya al teatro del Príncipe y vea representar el drama de que ahora me toca dar cuenta a mis lectores.»

El mayor triunfo estaba reservado para *El trovador*; creo que este emocionado relato de Antonio Ferrer del Río en su *Galería de la literatura española*, refleja muy bien el ambiente de aquel estreno:

a las pocas escenas ya daban señales aprobatorias; al final del primer acto aplaudían todos. Crecía su interés en los actos sucesivos, se duplicaba su admiración al ver lo bien conducido del argumento, la novedad de sus giros, lo inesperado de sus situaciones, la armonía de sus versos: ninguna escena se tuvo por prolija, no disonó una sola frase, no se perdió un solo concepto. Al caer el telón alcanzaba

Concepción Rodríguez sacaban de la mano a García Gutiérrez notablemente afectado viéndose objeto de tan distinguido homenaje. Su situación era tan desvalida que para salir delante del público con decencia le prestó un amigo (Ventura de la Vega) su levita de miliciano, endosándosela de prisa entre bastidores. Al día siguiente no se hablaba en Madrid de otra cosa que del *drama caballeresco*; desde muy



Julián Romea.



Joaquín Caprara.

Anoche el 1.º de marzo de 1836, y ninguna de las localidades del teatro del Príncipe se hallaba vacía; preguntábase unos a otros quién era el autor del *drama caballeresco* anunciado, y nadie le conocía. Alzado el telón se advertía un movimiento de curiosidad en todos los concurrentes, después de una atención profunda,

el drama los honores por otros conquistados, pero al frenético batir de palmas seguía un espectáculo nuevo, una distinción no otorgada hasta entonces en nuestra escena: el público pedía la salida del autor a las tablas, y con tanto afán, que no hubo quien se moviera de su asiento hasta conseguirlo. Don Carlos la Torre y Doña

temprano asediaban el despacho de billetes ayudas de cámara y revendedores; los padres de familia más metódicos prometían a sus hijos llevarles al teatro, como si se tratara de una comedia de magia; la primera edición del *Trovador* se vendía en dos semanas; se oían de boca en boca sus fáciles versos; se repetía su represen-

tación muchas noches; al autor se le concedía por la empresa un beneficio; caía a sus pies una corona; Mendi-zábal ponía en sus manos la licencia absoluta.

No habían transcurrido muchos meses cuando otro joven desconocido alcanzó también la fama con otro drama. *Los amantes de Teruel* se estrenó en el teatro del Príncipe el 19 de enero de 1837 para el beneficio de Carlos Latorre. Corrían rumores de que el autor era un menestral metido a poeta y la expectación era grande. No escasearon comentarios despectivos; cuando un crítico (al parecer, Larra) preguntó quién era el dramaturgo en ciernes y le contestaron: «Dicen que un sillero», replicó con irónica convicción: «Entonces su obra debe tener mucha paja.» La representación fue un éxito y cambió en entusiasmo esta actitud sarcástica y desconfiada. Precisamente de Larra es un reseña elogiosísima, siempre citada, en la que hace resaltar las bellezas de la obra y los aciertos del autor. Mesonero, quien conoció muy bien al autor de *Los amantes*, cuenta cómo en la noche del estreno, «el público, entusiasmado, prorrumpió... en atronadores aplausos y pretendió... la presentación del autor en las tablas».

Con todo, los extremos de la nueva escuela comenzaban a cansar al público, a motivar sátiras tan agudas como *El romanticismo y los románticos* (1837) de Mesonero Romanos, y a promover un movimiento de rechazo cada vez mayor de las obras francesas por parte de la crítica. Gil y Zárate proponía la creación de un «nuevo teatro nacional» y, en 1842, Mesonero señalaba en el *Semanario Pintoresco* que «repugnan ya en escena las Lucrecias y los Angelos». A partir de ahora se escribirán dramas inspirados en los del Siglo de Oro, en un intento un tanto desesperado de crear un teatro propiamente nacional. Con este tipo de drama triunfa Zorrilla, junto a quien se agrupan el García Gutiérrez de *Simón Bocanegra* (1843), Rodríguez Rubí, los Asquerino y varios más.

Zorrilla, famoso como poeta desde el día que enterraron a Larra, llegó a la escena por casualidad, léase por falta de dinero. En los *Recuerdos del tiempo viejo*, imprescindibles para conocer la historia del teatro entonces, cuenta cómo entre él y García Gutiérrez escribieron al alimón *Juan Dandólo* (1839) en tres días. El éxito le animó a componer en el mismo año *Cada cual con su razón*, que fue bien recibido. Poco después, el triunfo de *El zapatero y el rey* (1842) le consagró definitivamente

como autor teatral: «Desde aquella noche —escribe— quedé como un mal médico con título y facultades para matar, por el dramaturgo más flamante de la romántica escena capaz de asesinar y de volver locos en la escena a cuantos cayeran al alcance de mi pluma.» Lo cierto es que quienes clamaban contra una literatura viciada por influencias francesas hallaron en él a un restaurador del tradicionalismo que, ajeno a la desmoralización reinante, revivió la España imperial de antaño, cuyos valores ensalzó con entusiasmo.

Aunque Zorrilla, autor de dramas históricos, no haya llevado a la escena los problemas de su tiempo, me parecen de gran interés sus juicios sobre el

como para conocer algunas circunstancias reveladoras en el proceso creador del mismo Zorrilla.

Cuando explica cómo muchas de sus obras nacieron del azar y de la improvisación insiste tanto en ello que su modestia parece encubrir el orgullo, un tanto infantil, de aparecer como un genio mimado por las musas, creador sin esfuerzo de obras maestras: decidido a mostrar en la escena la hermosa estampa de un caballo andaluz que tenía, escribió *El caballo del rey don Sancho* y, en otra ocasión, se comprometió a escribir en veinticuatro horas una obra en un acto cuyo argumento fue escogido caprichosamente abriendo por tres sitios la historia del P. Mariana: así nació *El puñal del godo*. Lo

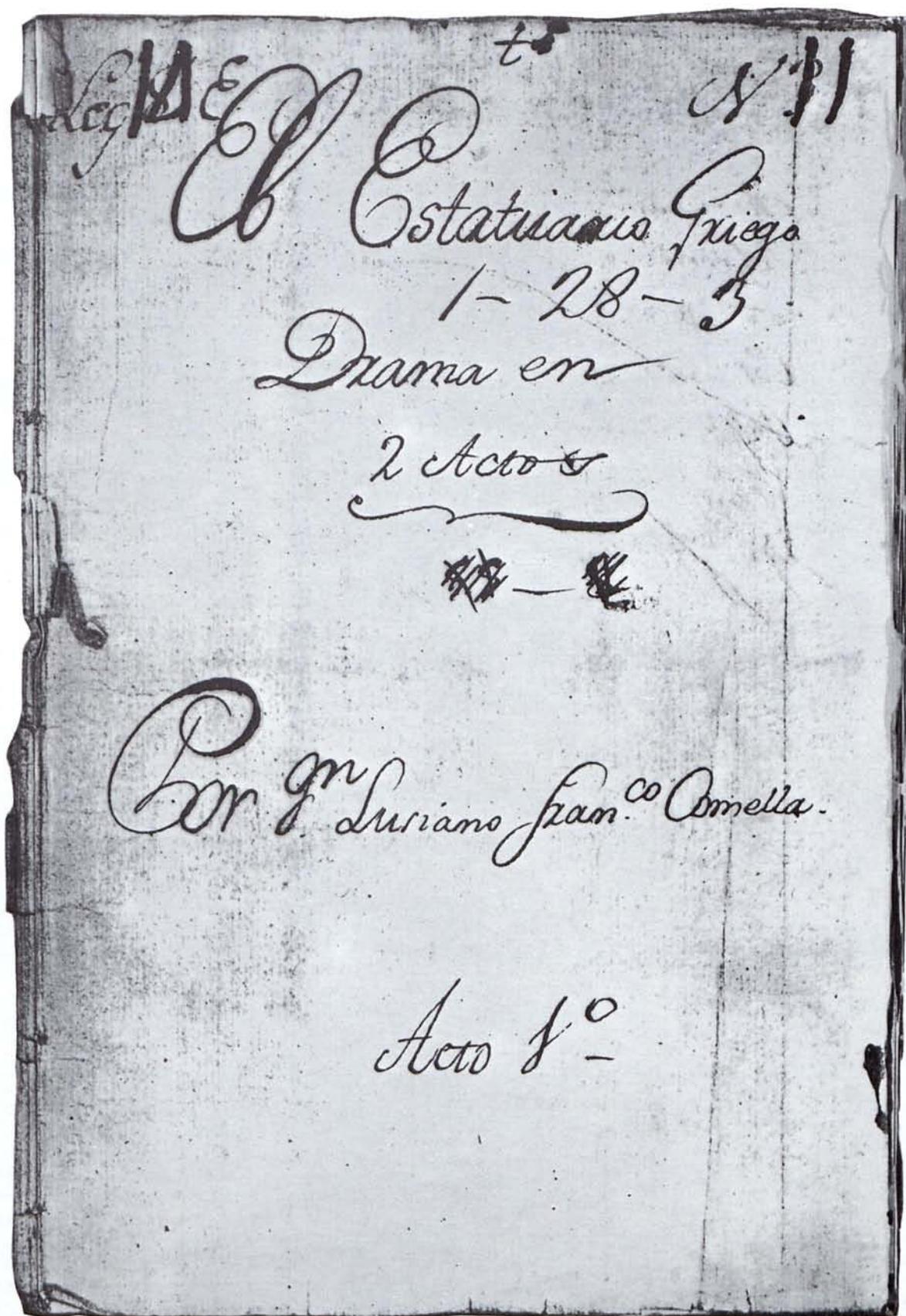


Bárbara Lamadrid.

teatro romántico. Precisamente porque éstos no son los de un crítico literario sino los de quien conocía el oficio teatral con todos sus artificios y recursos. Por eso, lo que Zorrilla cuenta en los *Recuerdos* constituye un testimonio inapreciable para entender mejor tanto el funcionamiento del teatro entonces

mismo se podría decir de *Don Juan Tenorio*, comenzado «sin saber a punto fijo lo que iba a pasar, ni entre quienes iba a desarrollarse la exposición».

Zorrilla fue el autor teatral con más merecida fama en la escena española en el difícil período que media entre



1839 y 1849 y, dentro de su esfera, fue el innovador que comprendió cómo el drama histórico necesitaba una vida y una prestancia que los actores acostumbrados a la comedia o al género neoclásico no le sabían dar; en consecuencia, logró educar a un plantel de primeras figuras modificando su acti-

tud en la escena y acostumbrándoles a decir los versos con la cadencia y emoción necesarias. Había además entonces en Madrid un grupo de actores y actrices tan identificados con este género de teatro que los dramaturgos creaban personajes y hasta dramas teniendo en cuenta el estilo de un artista

determinado. Recordemos a Carlos La-torre, considerado por los contemporáneos como el primer actor trágico de España, su discípulo Julián Romea, el gracioso Antonio Guzmán, Juan Lombía, Bárbara y Teodora Lamadrid, Matilde Díaz, Antera y Joaquina Baus y tantos otros.



DOÑA TEODORA LAMADRID,
primera actriz del teatro de Apolo.

Teodora Lamadrid.



Carlos Latorre.

La obra más famosa de Zorrilla ha sido sin duda *Don Juan Tenorio*, de la que cedió «la propiedad absoluta y para siempre» al editor Manuel Delgado por 4.200 reales vellón, en Madrid y el 18 de marzo de 1844. Diez días más tarde se estrenó el drama a beneficio de Latorre y aunque el éxito fue mediano, según las reseñas en la prensa de aquellos días, el *Tenorio* llegó en breve a ser la obra más popular y productiva de su tiempo. Ni que decir tiene que el resentimiento de Zorrilla iba en aumento año tras año, al ver que no alcanzaba beneficio alguno de los muchos que su obra dejaba a todos los demás.



Emilio Mario.

EMILIO MARIO.

Nació en Granada el 20 de Enero de 1808, y en Madrid el 8 del mes de Julio de 1877.

Una fotografía de Anselmo J. Cui

Para concluir, vayan unas líneas para la comedia que se desarrolla en esta primera mitad del siglo XIX. Continuó la popularidad de Moratín, cuya escuela siguieron Gorostiza, Martínez de la Rosa, Gil y Zárate y Bretón de los Herreros. El último dominó la escena española por varios decenios y llegó a crear un estilo propio llamado «bretoniano», en el que predominan la naturalidad y la moderación. Fue autor muy fecundo y solamente entre 1832 y 1833 estrenó catorce obras en Madrid. En ellas refleja con tanto humor como acierto las costumbres de la clase media de su tiempo. Tomás Rodríguez Rubí, por su parte, alcanzó la fama con un tipo de «alta comedia» que luego sería el género favorito del público en la segunda mitad del siglo.

ARQUITECTURA DOMESTICA PLURIFAMILIAR EN EL MADRID DE LA RESTAURACION:

ALGUNOS EJEMPLOS DE
EDIFICIOS PARA VIVIENDAS
POR AGUSTIN ORTIZ
DE VILLAJOS Y MIGUEL
AGUADO DE LA SIERRA
ENTRE 1878 Y 1882

Por Angel LOPEZ CASTAN

ORTIZ DE VILLAJOS (1829-1902)

El arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos, nacido en Quintanar de la Orden (Toledo) y fallecido en Madrid en 1902, es quizás uno de los representantes más característicos de la arquitectura ecléctica madrileña del último ter-

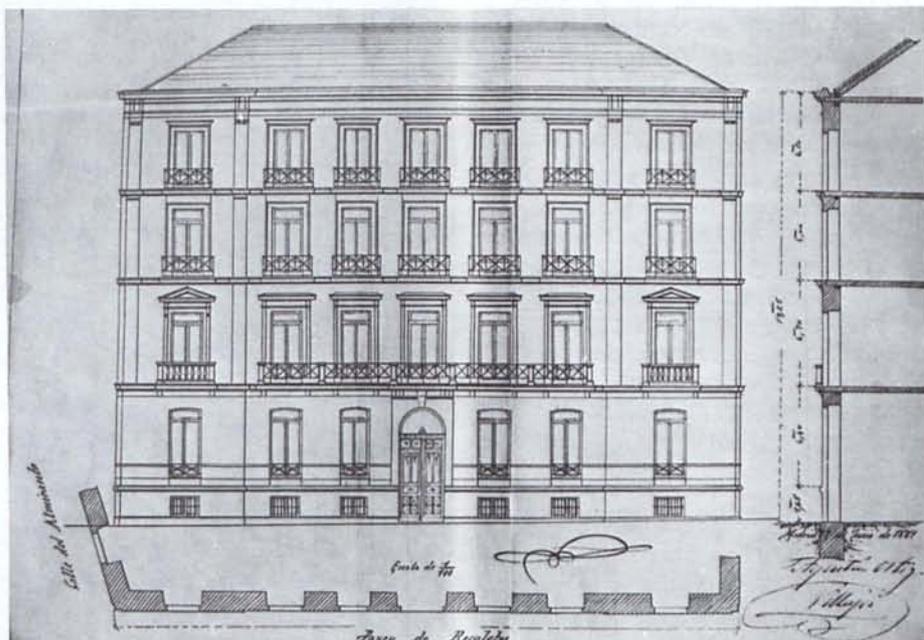


Figura 1.—Ortiz de Villajos. Casa de Medina de las Torres. Proyecto de fachada al Paseo de Recoletos, n.º 23. 1881.

Figura 2.—Ortiz de Villajos. Casa de Medina de las Torres. Fachada al Paseo de Recoletos, n.º 23.



cio del siglo XIX. Realizó sus estudios, como la mayoría de los arquitectos del momento, en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, creada en 1844, obteniendo el título de arquitecto en 1863.

Como ha advertido Navascués, apoyándose en el juicio de Repullés y Vargas —arquitecto contemporáneo de Villajos—, Ortiz de Villajos llegó a formar un estilo personal muy imitado por otros arquitectos, conocido en su época como «estilo Villajos» (1).

Su estilo es el resultado de una mezcla muy personal en donde se dan cita elementos arquitectónicos procedentes de diversos estilos históricos: neogóticos, neobizantinos, neomodéjares, etc. Sin embargo, esta perfecta conjunción historicista apenas se manifestará en la faceta correspondiente a su arquitectura doméstica, desarrollada bajo el signo de un eclecticismo en donde el predominio de los elementos clasicistas es fundamental.

Es en sus edificios civiles y religiosos donde hemos de buscar la pureza de su estilo, es decir, la fusión armónica de elementos dispares a que antes nos referíamos. Una buena muestra de lo dicho podríamos encontrarla en la iglesia del Buen Suceso, demolida recientemente, de 1868; el también desaparecido Circo Price, de 1880, y el actual teatro María Guerrero, de 1885. Todos ellos realizados en Madrid.

Las zonas de Madrid en donde Ortiz de Villajos levantó la mayor parte de sus edificios destinados a viviendas habría que situarlas dentro del Plan de Ensanche de la capital —Plan Castro—, acometido de forma definitiva a raíz de la Revolución de Septiembre de 1868. Estos nuevos barrios serían los elegidos por la burguesía y la aristocracia de la época, quienes invirtieron una gran parte de su capital en la construcción de casas de vecindad destinadas a ser explotadas, en su mayoría, en régimen de alquiler por sus propietarios.

Podríamos destacar las casas construidas en los barrios de Salamanca —calles de Serrano, Columela, Conde de Aranda, Villanueva, etc.—; Santa Bárbara —calles de las Salesas (actualmente Conde de Xiquena), Almirante Saúco (actualmente Prim), etc.—; Paseo de Recoletos; Barrio de Indo, situado entre la antigua Ronda de Recoletos (actualmente calle de Génova), y el Paseo del Obelisco, y a propósito del cual nos dice Angel Fernández de los Ríos en su *Guía de Madrid* de 1876: «Barriada construida por el señor Indo al lado izquierdo del Paseo del Cisne, con pequeños hoteles de alquiler, capri-



Figura 3.—Ortiz de Villajos. Casa de Medina de las Torres. Paseo de Recoletos, n.º 23. Detalle central de la fachada.

Figura 4.—Ortiz de Villajos. Casa de Medina de las Torres. Calle Almirante con vuelta al Paseo de Recoletos, n.º 23. Fachada.



chosamente trazados por el arquitecto Villajos, que han embellecido mucho el aspecto de la Castellana» (2). Algunas de las calles comprendidas en este barrio son Almagro, Monte Esquinza, Orfila, Fernando el Santo, etc. Barrio de la Moncloa —calles de Vallehermoso y Galileo—; Chamberí y Bilbao —calles de Carranza, Raimundo Lulio, Cardenal Cisneros, etc.—. También edificó de nueva planta en otros barrios más antiguos de la capital, como son las calles de Hortaleza, Hernán Cortés, Fuencarral, etc.

De esta altura quedarían excluidas la parte subterránea de la planta de sótanos, no visible a la calle; las buhardillas trastras, y los sotabancos, cuartos habitables colocados por encima de la cornisa pero retranqueados con respecto a la línea de fachada y no visibles desde la calle.

Fachadas: La configuración de las fachadas varía de unos edificios a otros, en función de la importancia de cada uno. Sin embargo, a pesar de las diferencias existentes, la estructura general

tivo. En ocasiones emplea miradores de hierro acristalados salientes hacia fuera, consiguiendo así romper la planitud de la fachada y logrando a la par un bello efecto ornamental. La fachada se remata en su parte superior por una cornisa casi siempre de madera.

Construcción y materiales: Los cimientos son de piedra, con mortero de cal y arena; los muros de los sótanos de fábrica de ladrillo; las traviesas y tabiques son entramados de madera y ladrillo recocho, empleándose maderos

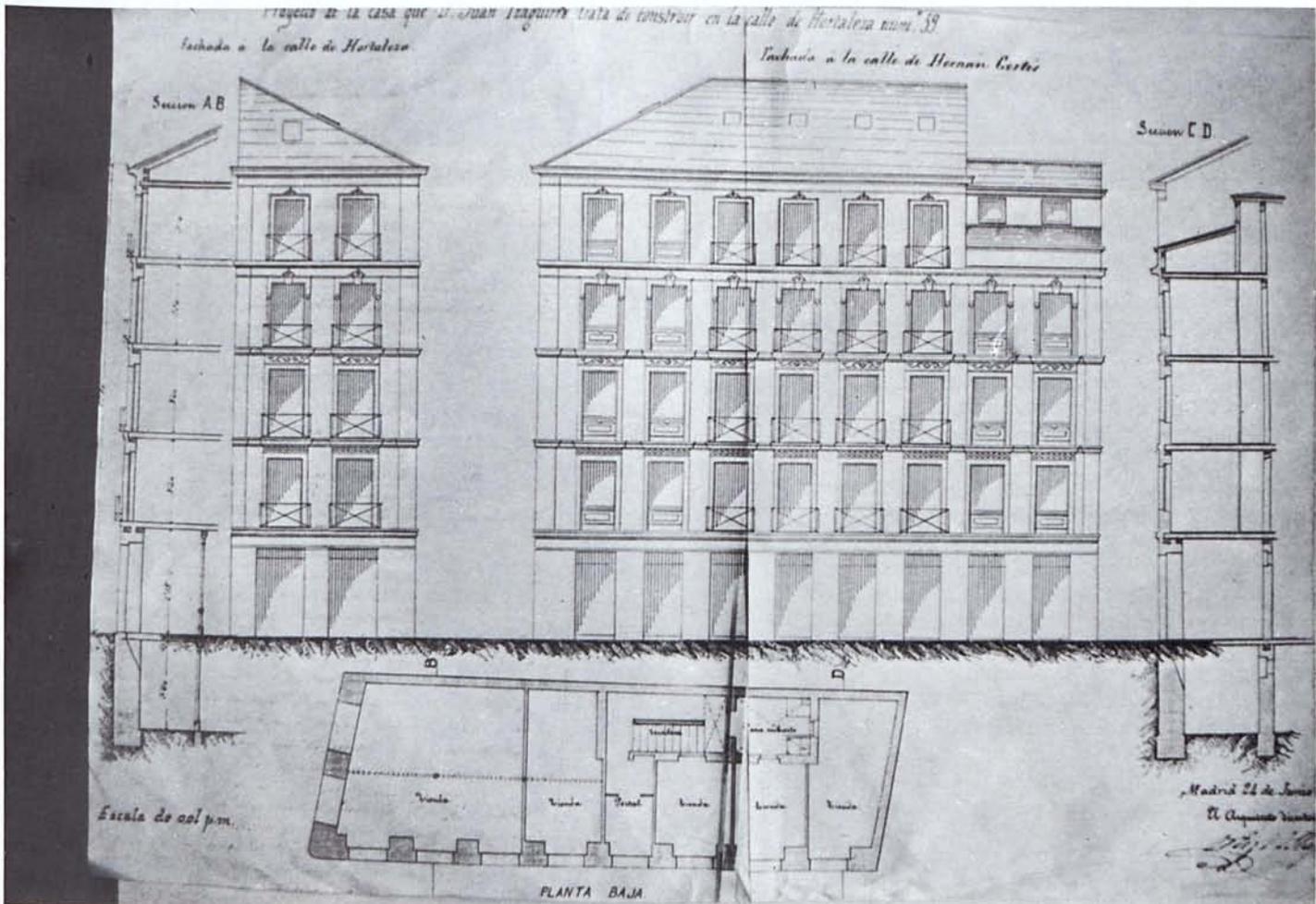


Figura 5.—Ortiz de Villajos. Proyecto de fachadas a las calles de Hernán Cortés, n.º 22, y Hortaleza, n.º 59. 1879.

Características comunes a todos sus edificios

Altura: La altura correspondiente a las casas plurifamiliares o casas de cuartos oscila entre los 18 y los 20 m., diferencia marcada según lo prevenido en las Ordenanzas Municipales, es decir, según se trate de calle de segundo o de primer orden respectivamente.

La línea exterior de fachada aparece dividida, generalmente, en cuatro plantas: planta de sótanos en primera cruzía, aunque no siempre; planta baja; principal; segunda; tercera, y cuarta.

es similar en todas ellas en cuanto a los elementos básicos se refiere.

El piso bajo ostenta generalmente un zócalo de cantería; de piedra son también las cadenas de los ángulos, si las hubiere; las líneas de imposta, y las repisas de los balcones. El resto de la fachada es de fábrica de ladrillo, bien al descubierto o revocado. Los corridos de fachada, jambas de los balcones y algunos otros elementos ornamentales son, por regla general, de yeso. Los hierros de los balcones adoptan diversas formas, rectilíneas o bien curvilíneas, en una búsqueda de lo decora-

de pie y cuarto, y de tercia. En las medianerías, muros del patio y escalera se empleará la sesma. Los pisos son de viguetas de hierro de doble T, espaciados medio metro, enzoquetados y forjados con botes de barro cocido y yeso negro; todo ello irá sujeto a los muros por medio de escuadras y gatllos de hierro. Las armaduras son de madera, entabladas de ripia y cubiertas con teja común, con sus limas, canales y bajadas de aguas pluviales; estas últimas, de hierro, embutidas en la fachada y comunicándose con las atarjeas y alcantarillas, de fábrica de ladri-

llo recocho. Hierros en los balcones y barandillas de las escaleras, y carpintería de taller en puertas y ventanas. Todas las maderas, vidrieras y molduras de yeso van pintadas al óleo (3).

Carecemos de información con respecto a la *distribución interior de las viviendas*, ya que la Comisión de Obras del Ayuntamiento de Madrid no exigía en aquel momento el plano distributivo por piezas o habitaciones de los diferentes pisos que constituían el edificio. En efecto, Ortiz de Villajos no nos proporciona detalles sobre este particular en las memorias descriptivas de los edificios, por él adjuntadas a los respectivos expedientes de construcción que obran en el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid actualmente, y que en su día fueron remitidos a la ya referida Comisión de Obras para su aprobación (4).

Clasificación tipológica de los edificios estudiados

Desde un punto de vista tipológico, podríamos clasificar la arquitectura doméstica de Ortiz de Villajos en dos grandes grupos, atendiendo para ello tanto a la configuración general del edificio como a la diferente concepción de las fachadas.

El primer tipo sería el que denominamos como «palacial», término que responde, fundamentalmente, al trazado palaciego de las fachadas del edificio. El piso noble o principal aparece realzado por el empleo de frontones, de inspiración clásica, apoyados en ménsulas, utilizándose también balcones abalaustrados de piedra. Se acentúa el uso de materiales nobles, empleándose la piedra con mayor profusión en repisas, molduras, impostas, balaustres, zócalos, etcétera. Este tipo aparece fielmente reflejado en la «Casa de Medina de las Torres», sita en el madrileño Paseo de Recoletos, n.º 23.

El segundo tipo, más abundante, se ceñiría al esquema tradicional de la vivienda burguesa plurifamiliar madrileña de la Restauración. Es decir, sigue un trazado más simple, dentro del eclecticismo dominante, con unas fachadas de molduras sencillas generalmente de yeso; balcones con barandillas de hierro ornamentadas; y miradores, también de hierro, acristalados. Las casas pertenecientes a este tipo suelen tener, por lo común un único portal de acceso y una sola escalera.

Estos dos tipos, diferentes en su concepción, habría que contemplarlos en función de la clase social a la que iban destinados. Así, el tipo palacial se identificaría con la aristocracia, sirviéndonos de ejemplo el ya citado

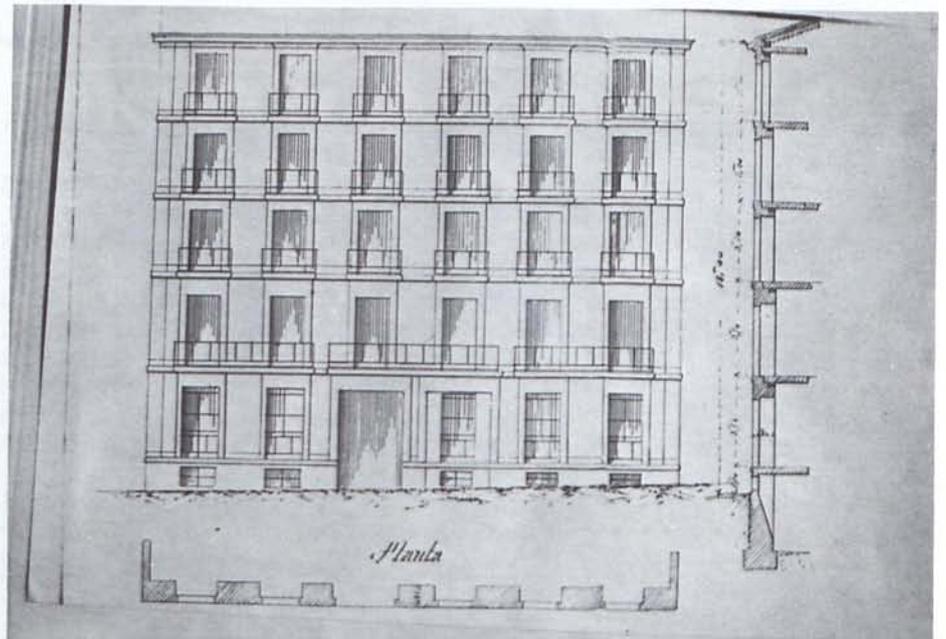


Figura 6.—Ortiz de Villajos. Fachadas a las calles de Hortaleza, n.º 59, y Hernán Cortés, n.º 22.



Figura 7.—Ortiz de Villajos. Detalle de la fachada a la calle de Hernán Cortés, n.º 22.

Figura 8.—Ortiz de Villajos. Proyecto de fachada a la calle del Conde de Aranda, n.º 5. 1879.



edificio propiedad de la Duquesa de Medina de las Torres; ésta ocuparía la planta principal del mismo, con entrada particular e independiente del resto del inmueble. Las otras plantas, con portal y escalera común, serían ocupadas por una alta burguesía, deseosa de poder habitar un edificio pretencioso que denotara su pujanza económica.

El segundo tipo, que antes hemos calificado como «tradicional», aunque con ciertas variantes dentro del mismo, sería el habitado por una burguesía alta o media (casas de las calles del Conde de Aranda, n.º 5, y de las Salesas, número 12); o bien, junto a esta última, por capas sociales más humildes. El ejemplo lo tendríamos en el edificio más sencillo de los aquí estudiados, sito en la calle de Hernán Cortés, n.º 22, con vuelta a la de Hortaleza, n.º 59.

PRIMER TIPO

Año 1881. «Expediente promovido por la Excma. Sra. Duquesa de Medina de las Torres en solicitud de licencia para edificar en un solar del Paseo de Recoletos y calle del Almirante.» (A.S.A., 5-490-35.)

La numeración actual corresponde al n.º 23 del Paseo de Recoletos, con vuelta a la calle del Almirante. El edificio se levanta sobre un solar con una superficie de 11.500 pies cuadrados. Cuenta con dos fachadas a la calle; una al Paseo de Recoletos, de 28 m. de longitud; y la otra, a la calle del Almirante, de 26 m. La altura total de las fachadas es de 19,25 m., divididas de la siguiente forma: planta de sótanos en primera crujía (1,65 m.), planta baja (4,40 m.), principal (4,70 m.), segunda (4 m.) y tercera (4,50 m.). Los pisos superiores se añadieron posteriormente (5).

Se trata del prototipo de la casa-palacio, contando, además, con otra fachada lateral de acceso independiente al piso principal. Esta fachada es perpendicular a la que mira al Paseo de Recoletos, dando al jardín de la casa, y saliendo también al mencionado paseo. La entrada a esta fachada interior tiene forma de pórtico, coincidiendo con la altura del piso principal, ocupado por el propietario del edificio.

Cada piso está destinado a un «solo cuarto vividero», además de la planta de sótanos, dividida en diferentes compartimentos para el servicio de los inquilinos. El inmueble cuenta con dos entradas, como antes hemos reseñado, una por el Paseo de Recoletos y la otra, independiente de la primera, por



Figura 9.—Ortiz de Villajos. Fachada a la calle del Conde de Aranda, n.º 5.

Figura 10.—Ortiz de Villajos. Fachada a la calle del Conde de Aranda, n.º 5.



el lateral que da al jardín. Existen tres escaleras, una de mármol y dos de madera. En la parte interior de la finca se construyeron caballerizas para el servicio de la casa principal, es decir, de la planta noble correspondiente a la Duquesa de Medina de las Torres.

Las fachadas cuentan con un zócalo de cantería almohadillado hasta la altura del piso principal; el resto es de fábrica de ladrillo al descubierto, excepto las cadenas de los ángulos, las impostas y repisas de los balcones, también de piedra. Los balcones, unos son de piedra, tipo balastrada, y otros de hierro sobre repisa de piedra. Las jambas y guardapolvos de los huecos, así como la cornisa de terminación, son de escayola.

Las dos fachadas se dividen verticalmente en tres cuerpos: el central, de cinco huecos, y los dos laterales, de uno solo. El piso principal, o planta noble, ostenta por la fachada que mira al Paseo de Recoletos «una balastrada de piedra a modo de balcón corrido con frontones sobre todos sus huecos» (6). Los frontones descansan en ménsulas. Existe en este punto una diferencia entre el proyecto original y la consecución definitiva del mismo: en efecto, el piso principal carecía de frontones en el proyecto —ver alzado—, salvo en los balcones de los extremos. La fachada a la calle del Almirante utiliza balcones corridos de hierro en el piso principal, reservando los de piedra únicamente para las esquinas. Las otras plantas presentan balcones individuales con barandilla de hierro todos ellos. El portal general de ingreso, al Paseo de Recoletos, tiene forma de arco de medio punto, realizado por dos grandes ménsulas, a partir de los riñones del arco, que sirven de sostén al balcón central de la fachada. Todas las ménsulas, tanto las de los frontones, como las de los balcones abalastrados, presentan una sencilla decoración vegetal a base de hojas y roleos.

Por último, mencionaremos algunos detalles relativos a la decoración interior de las viviendas: habitaciones empapeladas, estucados en alcobas, carpintería de taller con herrajes finos, y solados de diferentes clases de acuerdo con la importancia de las habitaciones (mármol, pizarra, baldosín, etc.).

(Figuras 1, 2, 3 y 4.)

SEGUNDO TIPO

Año 1878. «Expediente promovido por Don Juan Izaguirre y Urquiola, en solicitud de licencia para construir de nueva planta la casa n.º 59 de la calle

de Hortaleza con vuelta a la de Hernán Cortés, n.º 22.»

(A.S.A., 5-467-5.)

El edificio consta de dos fachadas, una a la calle de Hortaleza, de 7 m. de longitud, y la otra a la de Hernán Cortés, de 23 m. La entrada se verifica por la calle de Hernán Cortés. La altura de fachadas es de 18 m. por Hortaleza (calle de segundo orden) y de 15 m. por Hernán Cortés, dividiéndose de la siguiente forma: planta de sótanos, fuera de la línea de fachada (3,40 metros); piso bajo (4,15 m.); planta principal (3,40 m.); segunda (3,40 m.); tercera (3,30 m.), y cuarta (3,30 m.). En esta última dos huecos se convierten en sotabancos.

Cada piso está calculado, en el proyecto, para que sea habitado por un solo individuo. La planta baja se divide en cinco tiendas. La planta de sótanos se divide a su vez en varios compartimentos para el uso de las cinco tiendas. La finca cuenta con un portal y una escalera de ida y vuelta. Un patio de luces da ventilación a la escalera, cocina y excusados.

Las fachadas van revocadas y enfoscadas con mortero de cal y pintadas a la cal. Son muy sencillas, con balcones en todos los huecos centrales y ventanas antepechadas en los restantes. Jambas, impostas y cornisas completan el conjunto.

(Figuras 5, 6 y 7.)

Año 1879. «Expediente promovido por Don Agustín Ortiz de Villajos en representación de la Excm. Sra. Duquesa de la Torre, para levantar una casa en la calle del Conde de Aranda, n.º 5.»

(A.S.A., 5-300-69.)

El edificio se levanta sobre un solar de 7.925 pies cuadrados de superficie, midiendo su fachada a la calle del Conde de Aranda una longitud de 21 m. La altura total de fachada es de 18 metros, dividida de la forma siguiente: planta de sótanos en primera crujía (1,10 m.), planta baja (3,54 m.), principal (3,70 m.), segunda (3,20 m.), tercera (3,10 m.) y cuarta (3,30 m.).

Cada una de las plantas consta de dos cuartos vivideros, a excepción de la de sótanos, dividida en diferentes compartimentos para el servicio de todos los cuartos. La finca cuenta con un hermoso portal de ingreso, suficientemente amplio para la entrada de carruajes; una escalera, y dos grandes patios en el interior para luz y ventilación.

La fachada cuenta con un zócalo de

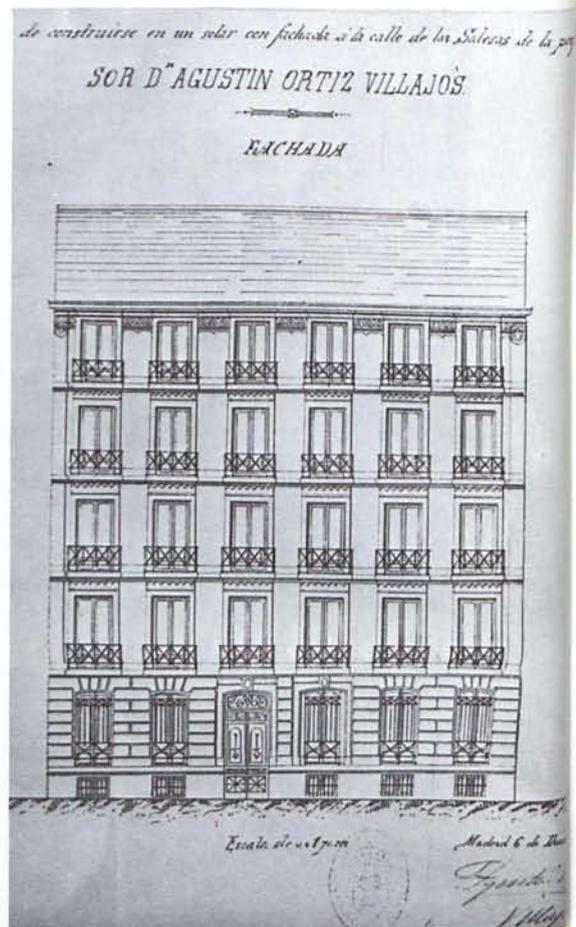


Figura 11.—Ortiz de Villajos. Proyecto de fachada a la calle de las Salesas, n.º 12. 1882.

cantería, en la planta baja, de piedra granítica, siendo el resto de la misma revocada a la cal. De piedra son también las líneas de imposta y repisas de los balcones, en tanto que las molduras de los mismos son de yeso negro y blanco con un 25 por 100 de escayola. La fachada ostenta seis huecos balcones por cada piso, todos ellos volados y con barandilla de hierro. El piso principal presenta balcones corridos por cada dos huecos, destacándose los dos de los extremos en forma de miradores acristalados.

(Figuras 8, 9 y 10.)

Año 1882. «Expediente promovido por Don Agustín Ortiz de Villajos, en solicitud de licencia para edificar sobre el solar n.º 12 de la calle de las Salesas.»

(A.S.A., 6-134-35.)

Esta casa se halla actualmente en el número 12 de la calle del Conde de Xiquena, antigua de las Salesas. Se levanta sobre un solar con una superficie de 5.700 pies cuadrados, midiendo su fachada una longitud de 17,50 m. La altura total de ésta es de 18 m., dividida como sigue: planta de sótanos en primera

crujía (1 m.), baja (3,60 m.), principal (3,99 m.), segunda (3,45 m.), tercera (3,40 m.) y cuarta (3 m.).

Hay un único portal de acceso y una sola escalera, de madera y con barandilla de hierro. Un patio interior proporciona luz y ventilación.

La fachada es de ladrillo al descubierto, salvo el zócalo de cantería en la planta baja, las repisas de los balcones y las impostas, que también son de piedra. Las molduras de los balcones son de yeso, destacando las del piso principal, con ménsulas, motivos vegetales y una pequeña cabeza en relieve en el centro de cada uno. Los hierros de los balcones, curvilíneos, son de gran belleza, al igual que los dos miradores acristalados de los extremos del piso principal.

(Figuras 11, 12 y 13.)

MIGUEL AGUADO DE LA SIERRA

Años 1881 a 1882. «Expediente promovido por el Excm. Sr. Marqués del Pazo de la Merced en solicitud de licencia para edificar en un solar del Paseo de Recoletos con vuelta a la Costanilla de la Veterinaria.»

(A.S.A., 6-132-34.)

Este espléndido edificio, de tipo palacial, restaurado y remozado recientemente, corresponde al número 25 del actual Paseo de Recoletos, con vuelta a la calle de Bárbara de Braganza, antigua Costanilla de la Veterinaria (7).

Se alza sobre un solar con una superficie de 931 metros cuadrados con 55 dm., contiguo al edificio anteriormente estudiado, propiedad de la Duquesa de Medina de las Torres, sito en el Paseo de Recoletos, n.º 23, con vuelta a Almirante.

El edificio de Aguado de la Sierra presenta numerosas concomitancias con el de Ortiz de Villajos: en efecto, al

igual que el de aquél, estuvo destinado a ser ocupado por una aristocracia y una alta burguesía de grandes recursos económicos; sigue también el trazado de la casa-palacio, con una entrada particular con pórtico perpendicular al Paseo de Recoletos —independiente del resto del edificio y de acceso directo a la planta principal del mismo—, y paralela a la que, de manera semejante, ostenta el edificio contiguo.

La fachada al Paseo de Recoletos tiene una longitud de 30,60 m., y la que mira a la calle de Bárbara de Braganza, 31 m. La altura total exterior de fachadas es de 20 m., distribuida de la forma siguiente: planta de sótanos (2,40 m.), baja (4,40 m.), principal (4,70 m.), segunda (4 m.) y tercera (4,50 m.).

El edificio cuenta con dos entradas, una principal por el Paseo de Recoletos y la perpendicular a éste, de acceso exclusivo al piso principal; y dos esca-

leras, la principal y la de servicio, de madera y con barandilla de hierro. «La planta de sótanos se divide en varios departamentos para servicio de los inquilinos; la principal, en una sola habitación; las demás, en dos cada una de ellas», como aclara la memoria descriptiva.

Por lo que se refiere a la construcción y los materiales empleados, los cimientos del inmueble son de hormigón de piedra menuda y ladrillo con mortero de cal y arena; los muros de los sótanos, de fábrica de ladrillo; las traviesas, de madera; «los pisos de hierro forjado con botes de barro cocido y yeso; y las armaduras, de madera con tablazón de ripia y cubiertas de teja ordinaria». Las cocinas tienen sus fogones, campanas y salidas de humo de barro cocido; los retretes y excusados tienen sus bajadas de plomo. Según aparece también reseñado en la memoria descriptiva del edificio, «la mayor parte

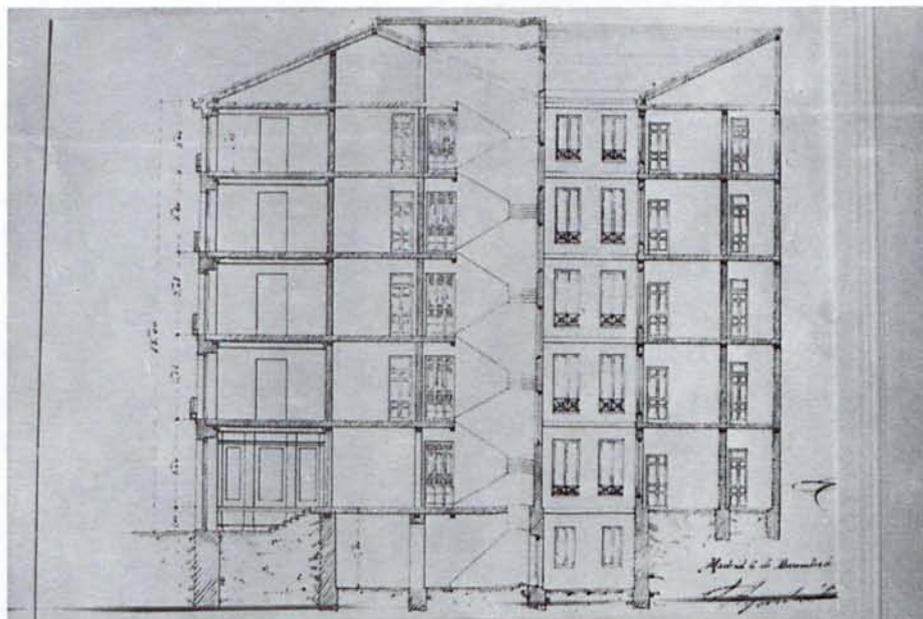


Figura 12.—Ortiz de Villajos. Sección transversal del edificio proyectado en la calle de las Salesas, n.º 12.

Figura 13.—Ortiz de Villajos. Calle del Conde de Xiquena, n.º 12 (antes de las Salesas). Fachada.

de las piezas estarán empapeladas; la escalera, el patio y los dormitorios serán estucados; todos los hierros y maderas descubiertos, así como los corridos de la fachada, se pintarán al óleo». Toda la carpintería sería de taller de primera calidad.

Las fachadas ostentan un zócalo de cantería hasta la planta principal del edificio; el resto es de fábrica de ladrillo al descubierto, salvo las cadenetas de los ángulos, las líneas de imposta y las repisas de los balcones, que son de piedra. «Los huecos de fachada —corresponde a la memoria descriptiva— tendrán en las plantas de sótanos y piso bajo rejas de hierro; en los demás pi-



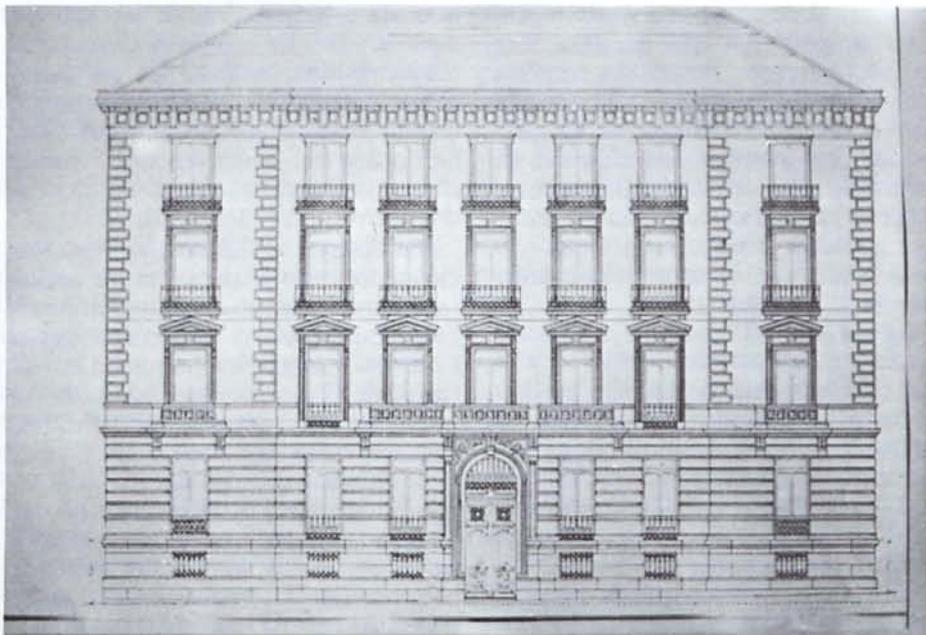


Figura 14.—Miguel Aguado de la Sierra. Proyecto de fachada al Paseo de Recoletos, n.º 25. 1881-1882.



Figura 15.—Aguado de la Sierra. Paseo de Recoletos, n.º 25, con vuelta a Bárbara de Braganza. Fachadas.

Figura 16.—Miguel Aguado de la Sierra. Paseo de Recoletos, n.º 25. Fachada.



«... balcones de piedra y de hierro volados sobre repisas de piedra caliza; las molduras y motivos de ornamentación serán de yeso blanco con escayola.»

Las dos fachadas se dividen verticalmente en tres cuerpos: el central, de cinco huecos, y los dos laterales, de uno solo. El piso principal ostenta, por la fachada que mira al paseo, una balastrada de piedra, a modo de balcón corrido, que ocupa los tres huecos centrales; de piedra son también los dos balcones laterales, siguiendo la misma forma abalastrada del central. La otra fachada sustituye el balcón central de piedra por otro corrido de hierro. Todos los huecos de la planta principal, en ambas fachadas, aparecen realzados por frontones triangulares que descansan sobre pequeñas ménsulas. En las molduras de los balcones se sigue una sencilla decoración vegetal. Los grandes balcones del piso principal afirman su ampulosidad al apoyarse sobre grandes ménsulas de inequívoco carácter decorativo. El portal central de acceso, en forma de arco de medio punto, ostenta en su parte superior un gran escudo rodeado de motivos vegetales (8).

(Figuras 14, 15 y 16.)

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

(1) NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 238, y REPULLES Y VARGAS, E. M.: «El arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos», en *Arte y Construcción*, n.º 125. Madrid, 1902, págs. 345-351.

(2) FERNANDEZ DE LOS RIOS, A.: *Guía de Madrid*. Madrid, 1876, pág. 740. NAVASCUES PALACIO, P.: *ob. cit.*, pág. 175.

(3) Todos los datos referentes a la altura de los edificios, construcción y materiales, etc., proceden de la memoria descriptiva de los mismos, adjuntada por Ortiz de Villajos al correspondiente expediente de licencia de obras.

(4) Para obtener una información general sobre la distribución interior de las viviendas, y otros pormenores como decoración, confort, etc., en la época de la Restauración, ver: REPULLES Y VARGAS, E. M.: *La Casa-Habitación desde un punto de vista artístico*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 24 de mayo de 1896. Madrid, 1896.

(5) La altura actual de este edificio no se corresponde con los datos proporcionados por Ortiz de Villajos en el proyecto de fachada del mismo; esto es debido al añadido posterior de un piso y de las dos torres superiores de las esquinas.

(6) NAVASCUES PALACIO, P.: *ob. cit.*, página 245.

(7) Ver la obra de PEÑASCO Y CAMBRONERO: *Las calles de Madrid*. Madrid, 1889. (Edic. facsimilar. Abaco, Madrid, 1975.)

(8) Las fechas dadas a los diferentes edificios estudiados corresponden exclusivamente a las de los respectivos proyectos de construcción. La ejecución definitiva es lógicamente posterior.

CONTRASTES Y MARCADORES DE LA PLATERIA MADRILEÑA EN EL SIGLO XVIII

Por Fernando A. MARTIN (*)



Fig. n.º 1. Marcas de Contraste de Villa Juan Muñoz y del platero Pablo Serrano. Año 1712.

LA importancia que están adquiriendo los estudios sobre el arte de la platería en nuestro país, hace cada vez más necesaria la recopilación de las marcas utilizadas por los maestros plateros y contrastes con las que garantizaban que los objetos trabajados y vendidos por ellos tenían la ley y cantidad de plata u oro establecida. Esta recopilación deberá hacerse respetando un criterio local, ya que son numerosas las ciudades y villas que a lo largo de su historia tuvieron contrastes y plateros ejerciendo su oficio en ellas; dentro de cada ciudad habrá que respetar el criterio cronológico, que permitirá datar las piezas de una forma rápida y dar fechas más exactas de la vida y producción de cada platero.

El caso de Madrid presenta aún muchas lagunas, a pesar de los distintos trabajos ya publicados, concretamente los de Camps Cazorla y más recientemente los míos (1); además, no es nada extraño que en los catálogos, estudios

y artículos dedicados a otras platerías peninsulares, aparezcan marcas madrileñas, dada la importancia e influencia de la Corte en el resto del país. Por todo ello, damos a conocer un repertorio de marcas madrileñas, algunas inéditas hasta la fecha, que permitirán la identificación y clasificación de las piezas del siglo XVIII.

La existencia de dos contrastías en Madrid, la de Villa y la de Corte, dan al marcaje de la platería madrileña una singularidad que la diferencia del resto de España, ya que sólo Toledo y Valladolid contaron con un sistema semejante, pero Toledo lo perdió rápidamente, y Valladolid, aunque lo utiliza hasta el siglo XIX, presenta diferencias muy notables respecto al marcaje madrileño, siendo incluso distinta la marca de Corte utilizada en ambas ciudades.

El empleo de contraste y marcador nos lo definió ya Larruga a finales del siglo XVIII: «lo nombra la Villa y éste acude a la Junta de Moneda para que le examine, lo que se executa por el Ensayador Mayor, y aprobado se le despacha título por la Secretaría de la misma Junta; y dicho empleo se sirve por seis años», esto último parece que no se cumplió, pues hemos constatado que algunos lo tuvieron hasta su muerte. El oficio consistía en observar las leyes del Reino, y se reducía en la práctica a reconocer todas las piezas

de oro y plata que les llevaban los plateros, en cumplimiento del capítulo 8 de sus ordenanzas, por el cual se manda que, marcadas todas las alhajas de oro y plata por el platero fabricante con su marca o señal propia, la lleven a los fieles marcadores públicos, a fin de que, reconociéndolas y hallándolas de ley, las marquen con sus sellos, para que con esta aprobación pública puedan venderlas sin otro requisito (2).

Veamos, pues, ahora cuáles eran esos sellos o señales propias utilizadas en la Villa de Madrid.

CONTRASTES Y MARCADORES DE VILLA

Comencemos por éstos, y por orden cronológico, al ser este cargo el más antiguo, ya que el de Corte no se instituyó de forma definitiva en Madrid hasta la vuelta de Felipe III y su Corte a la Villa, tras su breve estancia en Valladolid.

El primero que ocupó el cargo de contraste y marcador de Villa en el siglo XVIII fue Juan Muñoz, quien, según Larruga, fue aprobado el 8 de diciembre de 1695 como contraste, tocador y marcador de oro y plata en Madrid y su partido, siendo Ensayador Mayor y Marcador de estos Reinos don Bernardo de Pedrera y Negrete, el cual hizo constar su suficiencia por el examen y haberlo nombrado para estos oficios la Villa de Madrid. Su actividad como contraste y marcador llega hasta el año de su muerte, 1731, estando documentado como ejerciendo de platero desde 1683.

Durante el tiempo que ocupó este empleo, cambió de marca personal varias veces, siendo la primera variante abreviatura del nombre y apellido completo en dos renglones, dada a conocer en mi artículo sobre la platería madrileña en la Catedral de Cuenca. Esta marca la utilizó hasta los primeros años del siglo XVIII, e incluso suponemos que al tener obrador y trabajar como platero, fue ésta la que empleó como tal. A partir de la segunda década del siglo, eliminó la abreviatura del nombre en el primer renglón e incorporó a su marca la cronológica, así lo vemos en la que reproducimos en la fig. n.º 1: 1712/MVÑOZ, este fue el tipo de la utilizada hasta su muerte, aunque variando la cronológica, que hasta la fecha no parece que fuera anual.

(2) LARRUGA, E.: *Memorias políticas y económicas...* T. IV, Madrid, 1789, pág. 65.

(3) A.H.P.M. Escribano Juan Hipólito Salinas. Protoc. N.º 18756. Fol. 241.

(*) El autor expresa su agradecimiento al Patrimonio Nacional que gentilmente ha aportado las fotografías que ilustran este trabajo.

(1) CAMPS CAZORLA, E.: «Las fechas de la platería madrileña de los siglos XVIII y XIX», en *A.E.A.*, n.º 56, 1943. MARTIN, F. A.: «Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos Municipales*, núms. 6 y 7, 1981. «La platería madrileña en la Catedral de Cuenca», en *Revista Villa de Madrid*, n.º 73, 1979.

A lo largo de estos treinta y un años, dejó de marcar las piezas por lo menos en dos ocasiones, la primera en 1711, siendo sustituido por Pedro de Párraga (foto n.º 2), y la segunda hacia 1716, coincidiendo ambas con los periodos que debía durar el cargo, seis años, volviendo a él sin duda por el prestigio y fama de que gozaba.

La fig. n.º 2 nos muestra la marca personal que utilizó Pedro de Párraga en el año que sustituyó a Muñoz: 1711.P.º/PARAGA, que junto con la del escudo de la Villa, flanquean la del platero Pedro Medrano; ésta sólo fue utilizada en ese año.

La segunda sustitución fue realizada en 1716, pues según Larruga, el 22 de

morir en 1733, pues con esta fecha aparece de nuevo la marca personal de Juan López de Sopena (fig. n.º 3): 33/SOPU/ERTA; esta marca ya publicada en parte por Camps Cazorla y completada por mí en el artículo sobre las marcas de las piezas del Museo Municipal, es una de las más grandes que se han utilizado en el marcaje de la platería madrileña, sobre todo el escudo de la Villa con la gran corona que lo remata.

Este contraste permanecerá en el cargo hasta el año 1742, fecha en que debió morir, variando al menos una vez sus marcas personales, constatándolo la fig. n.º 4, en la que se observa que la suya personal, a pesar de

A su muerte, le sucedió en la contrastía de la Villa Francisco Beltrán de la Cueva, que ocupó el cargo entre 1742 y abril de 1754. Por su testamento, fechado el 1 de abril de este último año, sabemos que además de este cargo tenía el de Tasador de Joyas de la Reina. Nacido en Madrid, hijo de don Juan Beltrán de la Cueva y doña María Josefa Rutián, estuvo casado con doña Josefa de Zuazo y Tejada, a la que nombra tutora de su hija, heredera de todos sus bienes, apareciendo mencionado como testigo el platero Félix Leonardo de Nieva, gran amigo suyo. Entre las declaraciones que hace en dicho documento, aparecen mencionados los plateros Baltasar y José de Salazar, Juan Farquet, José Pita (Arteaga), Manuel de Aguas y Miguel González, como deudores de varios miles de reales por su empleo de contraste y marcador.

Vivía en la calle de las Platerías de esta Villa, esquina a la callejuela que va a San Miguel, en casa que pertenecía a don Antonio Ventura Taranco, ocupando el cuarto principal y la tienda que sirvió como oficina de contraste (3).

Su marca personal se presenta unida a la cronológica en dos renglones con abreviatura del primer apellido: 42/BLN, no habiendo aparecido hasta la fecha ninguna otra variante, por lo que la cronológica no cambia hasta 1754. Ver fig. n.º 5 que acompaña a la personal del platero francés Juan de Sanfaurí.

Le sigue en el empleo Félix Leonardo de Nieva, cuya marca ya publiqué en mi artículo sobre la Platería en la Catedral de Cuenca, la cual se presenta en tres renglones junto con la cronológica: 54/NIE/VA, sin que se presente otra variante, por lo que debe pensarse que la utilizó hasta 1765, año en el que desaparecen las marcas personales de los contrastes, como veremos más adelante.

Félix Leonardo de Nieva era hijo de Manuel de Nieva, que fue contraste con anterioridad, y estaba relacionado con Beltrán de la Cueva, sobre todo en los últimos años de su vida. Al principio, su situación económica no fue muy boyante, pues sabemos, aunque desconocemos el motivo, que el 12 de abril de 1753 se declara junto con su mujer doña María Ruiz Zorzano, pobres de solemnidad y parroquianos de Santiago. La amistad que le unió con



Fig. n.º 2. Marcas del Contraste de Villa Pedro de Párraga y del platero Pedro Medrano. Año 1711.

enero se despacha Real Cédula de nombramiento y aprobación para dicho empleo a favor de Juan López de Sopena por el Marcador Mayor, don José Caballero, quien debió ocupar el cargo hasta 1718, año en que encontramos de nuevo a Muñoz dando fe de unas piezas del platero Pedro Medrano, realizadas para el servicio del Rey; duraría en el cargo hasta su muerte en 1731, aunque es posible que en 1722 fuera de nuevo sustituido.

Le siguió en el cargo Manuel de Nieva del que no me ha sido posible localizar marca personal, y que debió

ser semejante a la anterior, varía de tamaño haciéndose mucho más pequeña, y dándose el caso extraño de no variar la cronológica, permaneciendo la decena 33 como queriendo dar fe de la fecha de su nombramiento; la de Villa es también más reducida y con un diseño diferente; probablemente este cambio tuvo lugar hacia 1739, ya que el estilo de las piezas en que se localiza así lo confirman. A la vez que ejercía el cargo de contraste de Villa, continuó con su empleo de Platero de la Real Cámara de S.M., en donde había jurado el cargo el 24 de febrero de 1724.



Fig. n.º 3. Marcas del Constraste de Villa Juan López Sopena y del platero Diego Sáez. Año 1733.

Beltrán de la Cueva debió de ser grande, pues además de aparecer en el testamento como testigo, compró a su viuda los utensilios y herramientas de contraste de aquél, otorgando una carta de obligación el 20 de junio de 1754, en la que se especifica que la cantidad total que le debe es de 5.071 reales de vellón, 4.024 reales por los utensilios y 1.047 que le fueron prestados por el marido en varias ocasiones y que le adeudaba a su fallecimiento (4), incluso doña Josefa de Zuazo le nombra testamentario y albacea junto a sus hermanos y cuñados. Pronto su situación económica se empieza a sanear, pues dos años después de ocupar el cargo de contraste y marcador, salda una deuda que contrajo en 1741 con don Antonio de Cardeña y que ascendía a 4.000 reales.

Este será el último de los contrastes y marcadores de la Villa que utilice marca personal, pues a partir de 1765 sólo se marcará con el punzón de la Villa (escudo coronado con oso y madroño sobre la marca cronológica).

CONTRASTES DE CORTE

Este cargo aparece a partir del siglo XVI, y en Madrid se dará de una forma continuada a partir de la vuelta de la Corte de Valladolid. Están do-



Fig. n.º 4. Marcas incompletas del Contraste de Villa López Sopena (de menor tamaño).

cumentados hasta el siglo XVIII trece contrastes y marcadores de Corte o de Su Majestad, variando la tipología de

sus marcas durante estos años, pero apareciendo siempre, a partir de 1677, salvo una excepción, como un castillo con tres torreones, junto a la marca personal del contraste.

El primero que ocupa el empleo en el siglo XVIII es Alberto de Aranda, del que desconocemos su marca personal, aunque sabemos que ya era contraste de Corte desde finales del siglo anterior. Según Larruga, el 26 de mayo de 1716, se despacha una Cédula por la Cámara Real haciendo S.M. merced a éste por toda su vida de la propiedad del oficio de Contraste de la Corte (5), lo que demuestra que en este cargo no se siguió la norma del período de seis años.

Debió desempeñarse el cargo hasta 1730-31, pues en esta última fecha encontramos en él a Domingo Fernández Castela, cuya marca personal presenta en dos renglones el segundo apellido contrato: en el primero la sílaba CAS, y en el segundo TE unidas, LA unidas y 0 (fig. n.º 6) aunque algo incompleta, está flanqueada por las personales de los plateros Pedro Medrano y Juan de Fuentes, la cuarta marca es la de Corte sobre la cronológica 31. El período que sirvió como tal debió de prolongarse hasta 1738, año en el que ya aparece la marca personal de otro contraste marcador, Bernardo Muñoz Amador, que, a diferencia de su antecesor, incorpora la marca cronológica a la suya personal, presentándose así en dos renglones con la abreviatura del apellido: 38/MOZ (fig. n.º 7) donde aparece junto a la marca personal del platero José Antonio de Zafra.

Fue Muñoz Amador una de las personalidades más afamadas de su tiempo dentro del campo de los metales; de 1755 data su libro sobre *El arte de ensayar oro y plata*, siendo también nombrado por S.M., Ensayador de la Casa de la Moneda de Madrid.

Fue marcador de Corte hasta 1747, en que nos encontramos con la marca personal del artífice platero y contraste Lorenzo González Morano, el cual sigue la tipología de la marca del anterior, aunque la cronológica se sitúa en el renglón inferior, dejando el superior para la abreviatura del apellido: MORA/47 (fig. n.º 8).

Al igual que los demás contrastes y marcadores de Corte, no varió su marca personal a lo largo del período que ocupó el cargo, pues no hay variantes entre 1747 y 1755, fecha en que ocupa



Fig. n.º 5. Marcas del Contraste de Villa Francisco Beltrán de la Cueva y del platero Juan de Sanfaurí. Año 1742.

(4) A.H.P.M., *ibidem*, fol. 220 y ss.

(5) LARRUGA, E.: *Op. cit.*, pág. 69.

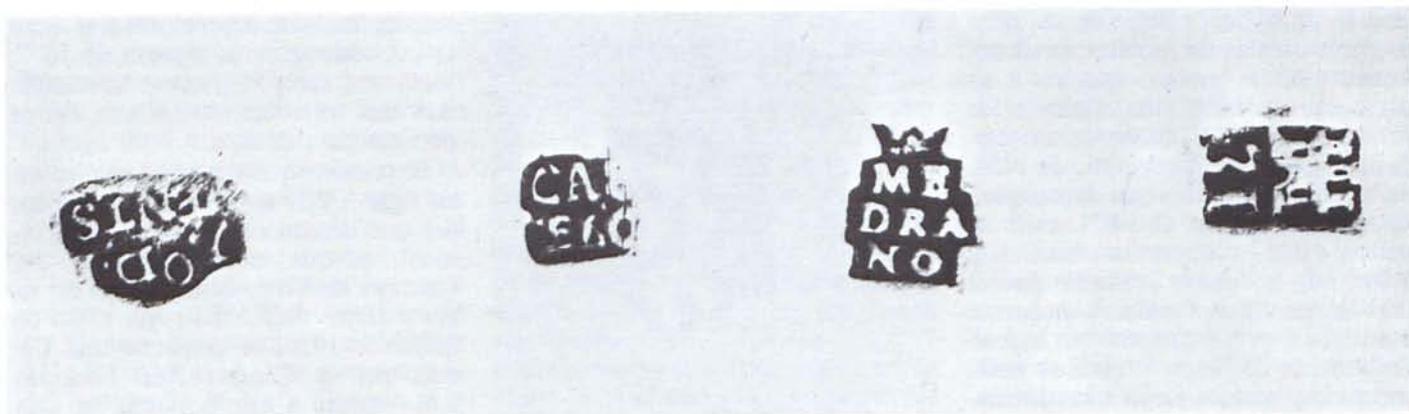


Fig. n.º 6. Marcas del Contraste de Corte Domingo Fernández Castelao y de los plateros Pedro Medrano y Juan José de Fuentes. 1731.



Fig. n.º 7. Marcas del Contraste de Corte Bernardo Muñoz Amador y del platero José Antonio de Zafra. 1738.

el cargo Bernardo Melcón Bravo, cuya marca personal reproducimos aislada (fig. n.º 9); su variante respecto a la anterior es que presenta la cronológica en el renglón superior y la abreviatura del primer apellido en el segundo: 55/MCN; el castillo o marca de Corte utilizada por éste es algo más elevado que los anteriores pero con la misma estructura.

A éste le sucedió su hermano Eugenio Melcón, que accede al empleo hacia 1761-62, permaneciendo en él hasta 1782 aproximadamente. Durante este período cambió la tipología y sistema de marcaje; en un primer momento siguió utilizando el castillo aislado como marca de Corte, y su marca personal unida a la cronológica formando tres renglones: 62/MEL/CON (fig. n.º 10). Paralelamente a ésta o en un período no determinado todavía, pero dentro de la década de los sesenta y antes de 1765, cambió el castillo por una M coronada, incorporándole la cronológica, la cual hasta ahora sólo la he encontrado frustra pudiendo apreciar sólo en un caso la cifra de la decena. Su marca

personal será idéntica a la anterior, pero eliminando de ella la cronológica: MEL/CON.

A partir del 12 de junio de 1765, por Real Orden de la Real Junta de Comercio y Moneda, se unifican las oficinas de contrastas de Madrid, cambiando el sistema de marcaje. Los contrastes marcadores dejan de utilizar sus respectivas marcas personales, estampando sólo los punzones correspondientes de Villa y de Corte, ambos sobre la marca cronológica, que, a partir de este momento, deja de ser fija para ser móvil y anual; ambas se colocarán a los lados de la del artífice platero, manteniéndose este sistema hasta finales del siglo XIX (fig. n.º 11).

Los primeros que utilizaron este nuevo sistema fueron Félix Leonardo de Nieva y Eugenio Melcón, Contrastas Villa y Corte, respectivamente. Entre sus sucesores tenemos documentados hasta final de siglo, entre los de Villa a Blas Correa y Antonio de Castroviejo, que actuará todavía en la primera década del siglo XIX; y entre los de Corte a Blas Correa que sustituyó a Melcón

y continuó marcando hasta principios del siglo XIX.

Por último, entre las marcas personales de artífices plateros que aparecen junto a las de los contrastes, debemos detenernos en las que aquí aparecen como inéditas y que vienen a ampliar el catálogo de los 150 plateros de oro y plata que existían en esta Villa, según la regulación efectuada por los individuos de la Congregación de San Eloy para el catastro del Marqués de la Ensenada, número que se ve incrementado por 156 oficiales, 29 de oro y 126 de plata, más los numerosos aprendices.

La primera de ellas, cronológicamente, según hemos presentado a los contrastes, es la del artífice toledano Pablo Serrano, que desarrolló su actividad entre los siglos XVII y XVIII, aunque todas las piezas y datos que poseemos de él son de este último período y en obras no toledanas. El 16 de mayo de

(6) Catálogo de «Orfebrería de la Catedral de Orihuela». Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1981, pág. 18.



Fig. n.º 8. Marca personal del Contraste de Corte Lorenzo González Morano.

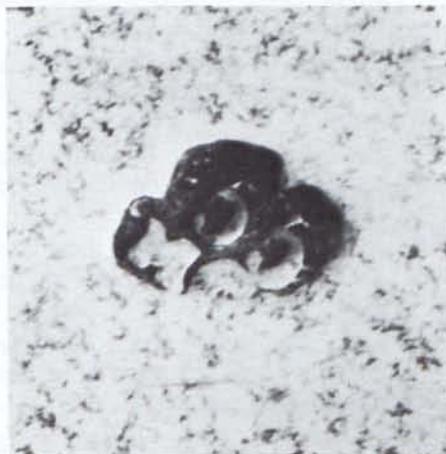
1702 se le contrata para realizar las andas de la Custodia de Orihuela, cuyas trazas no debieron gustar, ya que en 1708 se le encargan de nuevo al también toledano Juan Antonio Domínguez (6). En los años 1711 y 1712 estuvo encargado de realizar los cálices limosneros que se guardan en el relicario del Palacio Real (7).

La segunda de las marcas es la que acompaña a la del contraste de Villa Pedro de Párraga, y es una de las primeras variantes que utilizó el platero Pedro Medrano; se presenta en dos renglones: P.º ME/DRANO, éste está documentado como platero de la Real Casa de S.M. entre 1703 y 1744, y en 1714 vivía con su hijo Manuel en la calle Ancha de la Platería en casa propiedad de don Antonio Martínez.

La tercera la interpretó como del platero Diego Sáez, del que he visto varias piezas, pero del que carezco de datos, y se acompaña de las marcas del contraste Juan López Sopuerta.

Entre las que acompañan a las marcas de los contrastes de Corte, destacamos en primer lugar la segunda varian-

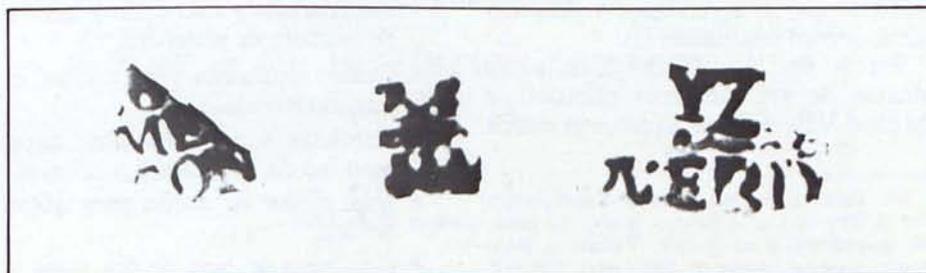
Fig. n.º 9. Marca personal del Contraste de Corte Bernardo Melcón Bravo. Año 1755.



te del platero Pedro Medrano que es muy diferente a la vista con anterioridad, presentándose en tres renglones y rematada por una corona, tipología que está muy influida por las marcas personales de los plateros franceses instalados en la Corte; va ésta junto a la del contraste Domingo Fernández Castelao y a la del también platero Juan de Fuentes, que le ayudó a realizar numerosas piezas de un encargo real, llegando este último a ser nombrado platero de la Real Casa en 1728.

La marca que acompaña a la del contraste Bernardo Muñoz Amador, la interpretamos como del artífice José Antonio Zafra, que obtuvo el cargo de

Fig. n.º 10. Marcas del Contraste de Corte Eugenio Melcón y del platero Gregorio Izquierdo.



(7) MARTÍN, F. A.: «Cálices Limosneros», en *Reales Sitios*, n.º 62, Madrid, 1979.



Fig. n.º 11. Marcas de Madrid Villa y Corte, sobre la cronológica del año 1770 y la personal del platero Mateo Díaz Mariño.

Platero y Joyero de la Real Casa en 1739.

Junto a la del contraste de Corte Eugenio Melcón, aparece la personal del platero Gregorio Izquierdo, que desarrolló su mayor actividad en Valladolid; la localización de esta marca nos permite ampliar su cronología en más de diez años y apuntar la posibilidad de que su aprendizaje y primeras obras fueran madrileñas (8).

En la fig. n.º 11, y junto a las marcas de los contrastes oficiales de Madrid Villa y Corte, aparece la marca

(8) Para conocer más datos sobre este platero ver el libro de Carlos BRASAS EGIDO: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, págs. 256-257.

personal del platero Mateo Díaz Mariño, de origen gallego, que se encontraba activo en la década de los 60 en Madrid, con obrador y tienda en la calle de Toledo, y del que ya hemos dado a conocer varias piezas con su marca conservadas en el Museo Municipal de Madrid.

UTENSILIOS Y HERRAMIENTAS DEL CONTRASTE

La localización de la carta de obligación de Félix Leonardo de Nieva con la viuda de Francisco Beltrán de la Cueva, en la que se reconoce la compra por aquél de varios objetos pertenecientes al empleo de contraste que utilizó este último, nos va a servir para dar una detallada lista de los enseres que componían la oficina del contraste, en este caso el de Villa, que en el periodo de Beltrán de la Cueva se encontraba en la esquina de la calle de Platerías con la callejuela que va a San Miguel. En la lista de enseres se mencionan los siguientes:

- Un peso grande de casi vara de largo de cruz, de tres fieles con balanzas grandes de cobre.
- Un marco de metal de peso de sesenta y cuatro marcos.
- Una pesa redonda de bronce con su muletilla que pesa cincuenta marcos.
- Un pesito pequeño de pesar oro, de tres fieles con balanzas de metal.
- Un marco de ocho onzas con los tomines y granos de chapas de latón.
- Un juego de puntas de tocar oro de ocho manojos con campana de metal.
- Otro manajo de puntas de tocar oro con cinco manojos de a seis puntas cada uno sobre cobre.
- Otro manajo de puntas para tocar plata de cinco manojos.
- Tres piedras de tocar, la una cuadrada larga y angosta, la otra cuadrada ancha y más corta y la otra de hechura de almendra.
- Cuatro punzones para marcar el oro con su caja.
- Cazoletas y un parangón, cuyo peso fue de 27 onzas y 5 ochavas.
- Una piedra de aceite para afilar buriles.
- Una mesa de pino de dos varas y

media de largo y vara de ancho en forma de contador, con sus pies asimismo de pino y un cajón con su cerradura y llave.

- Un bufete de nogal con sus pies de lo propio y travesaños de hierro de vara y tercia de largo y vara escasa de ancho.
- Un cajón de nogal y pino para platero puesto en una mesa de pino con sus pies y travesaños torneados, y el cajón con cuatro órdenes de gavetas, y en cada una seis contragavetas y su tapa con su cerradura y llave y encima una puertecilla de hierro y a los lados dos aldabones de hierro y el cajón de tres cuartas de largo, dos tercias de alto y media vara de fondo.
- Una tabla de pino con sus listones alrededor de dos varas y tercia de largo y media vara de ancho.
- Tres bancos de pino, el uno con su respaldo de dos varas de largo, y los otros dos sencillos de vara de largo.
- Dos medias puertas de pino con tres barrotes cada una, su cerrojo en la una y en las otras una varilla de hierro.
- Una palomilla doble grande, dos palomillas pequeñas y viejas y dos tablas pequeñas.
- Un marco de pino en el que está puesto un lienzo pintado en él las Armas de Madrid.
- Un tas pequeño de álamo negro con un cerco doble de hierro doble alrededor.
- Un tas pequeño de hierro.
- Una vigorneta mediana con un cañón redondo y el otro chato.
- Una estaca mediana redonda.
- Otra estaca más chica, cuadrada, prolongada.
- Otra estaca pequeña plana.
- Unos muelles de los dos que se refieren en la memoria.
- Un martillo de aplanar.
- Dos toberas.
- Una vigorneta de madera el pie.
- Unas tenazas chatas grandes.
- Otras tenazas medianas.
- Otras tenazas de punta de dos que se mencionan en la Memoria.
- Dos formones.
- Un fuelle de forja grande con sus dos cañones de hierro.
- Dos taburetes de nogal con su asiento y respaldo de vaqueta y clavazón de bronce dorado, casi iguales, bastante usados.

EXTRANJEROS EN MADRID

EL HUESPED DE DOÑA PENDENDO

Por Ramón EZQUERRA ABADIA

HACE bastantes años me llamó la atención un pasaje de la bienintencionada y patriótica obra de Julián Juderías, *La Leyenda Negra*, hoy ya algo pasada. Al pasar breve revista a los viajeros extranjeros por España en el siglo XIX menciona como cúmulo de extravagancias a cierto escritor de quien extrae «que comió con los bandidos en los Montes de Toledo, cenó en Sevilla con *Doña Pendendo*, vio perseguir a una mujer por los tejados de las casas a raíz de un pronunciamiento y asegura que los trenes van tan despacio en España que cuando un viajero deja caer un pañuelo, se para el convoy para que lo recoja» (1).

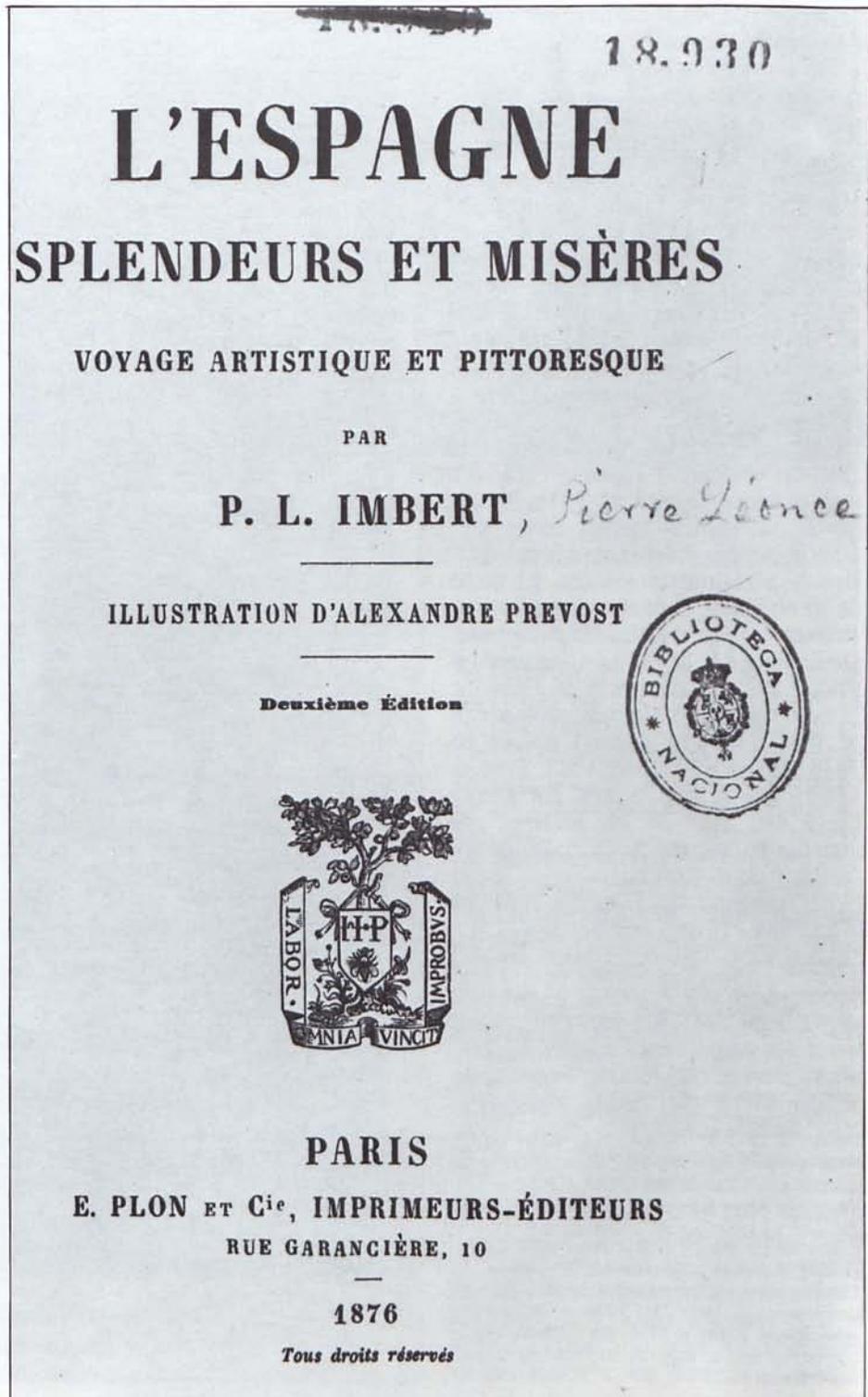
La Tal *Doña Pendendo*, que nos suena a *doña Pendón*, no le era tampoco desconocida a *Azorín*, quien nos expone al hablar de la diferencia de los libros de viajes por nuestra Patria debidos a ingleses o a franceses, que éstos «pasan rápidamente por España; ven majas, chulos, toreros, bandidos; conocen a Lola, a Juana, a don Páez y a *doña Pendendo*; asisten a una juerga andaluza; asoman la cabeza por el Museo y se tornan a marchar escapados» (2). En cambio los ingleses se documentan más y producen libros crueles, despiadados, exactos, aunque como escribí en otra ocasión, con perdón del ilustre maestro, una obra del último carácter puede pecar también de falta de exactitud por su previo juicio desfavorable.

Con motivo de una conferencia mía sobre Madrid ante los extranjeros en el siglo XIX, pensé incluir al huésped de la señora que ostentaba o a la que se le atribuye el ridículo nombre de *Doña Pendendo*. Pero decidí extenderme al-

(1) JULIÁN JUDERÍAS: *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*. 4.ª ed., Barcelona, Araluce, s. a., página 235.

(2) AZORÍN: *Tiempos y cosas*. [1904], Madrid, Biblioteca Básica Salvat, 1970, p. 73.

(3) *Madrid visto por los extranjeros*. Madrid, Ayuntamiento, 1978.



go más con el susodicho autor de lo que permitía la conferencia y aquí va el artículo.

Se ha dicho benévolutamente que no hay libro tan malo que no tenga algo bueno y en el que vamos a comentar, hay observaciones bien contempladas de la vida popular madrileña al iniciarse el último tercio del siglo XIX. Obra en la estela de lo que me permití llamar «Gautier, Dumas y Mérimée, razón social de la visión romántica de España, o más crudamente, de la española». Una muestra más del afán de hallar en España lo trágico, misterioso y anómalo respecto de Europa.

Su autor está olvidado y no figura en ningún Olimpo literario. Se llama Pierre Léonce Imbert, nacido en Castang (departamento de la Dordogne) en 1840 y cuya producción literaria se extiende de 1863 a 1878. Hay muchos escritores franceses de ese apellido y el que más se le aproxima en el tiempo es Imbert de Saint-Amand, que comenzó a publicar en los últimos años activos de aquél y se dedicó a historias y biografías del siglo XVIII y de la época de la Revolución (4). Nuestro Imbert tocó varias teclas en su literatura referentes a costumbres parisienses y en 1872 se le ocurrió acometer una vez más el tema de España en la huella romántica, pero al mismo tiempo con amplio espacio a las costumbres populares y a contrastes sociales. El título de su obra es *L'Espagne. Splendeurs et misères. Voyage artistique et pittoresque*. Dedicado a M. E. Deligny, ingeniero y síndico del Ayuntamiento de París. Se publicó en 1875 y tuvo al parecer éxito, pues hubo una segunda edición en 1876 (editor E. Plon & Cie.). Bien es verdad que lo que ocurría por entonces a este lado de los Pirineos por aquellas fechas no podía dejar de interesar y de suscitar curiosidad.

En compañía de su amigo el pintor Alexandre Prevost, que ilustró el libro, llevó a cabo Imbert su viaje por Es-

paña, recorriendo la mayoría de las regiones: entraron por el País Vasco, siguieron por Castilla, esquivaron Madrid por el momento, prosiguieron a Toledo y Andalucía, de donde por mar se dirigieron a Mallorca y Valencia y luego a Cataluña, y después de Madrid una excursión a Extremadura. No da apenas fechas, con una total omisión de alusiones a los hechos políticos, pero parece deducirse que se efectuó el viaje en 1872 y 1873, siendo algo larga

la estancia en Madrid, lo que le permitió observar los más importantes festejos populares. El viaje lo hicieron a caballo en buena parte y otra en ferrocarril. Uno describió y otro dibujó bastantes escenas de lo que presenciaron —o quieren hacérselo creer— de carácter dramático o excesivamente pintoresco, tanto que nos hacen dudar si les ocurrieron en realidad o las incluyen por haberlas oído y para dar sabor a la obra. Así en Toledo, el administrador

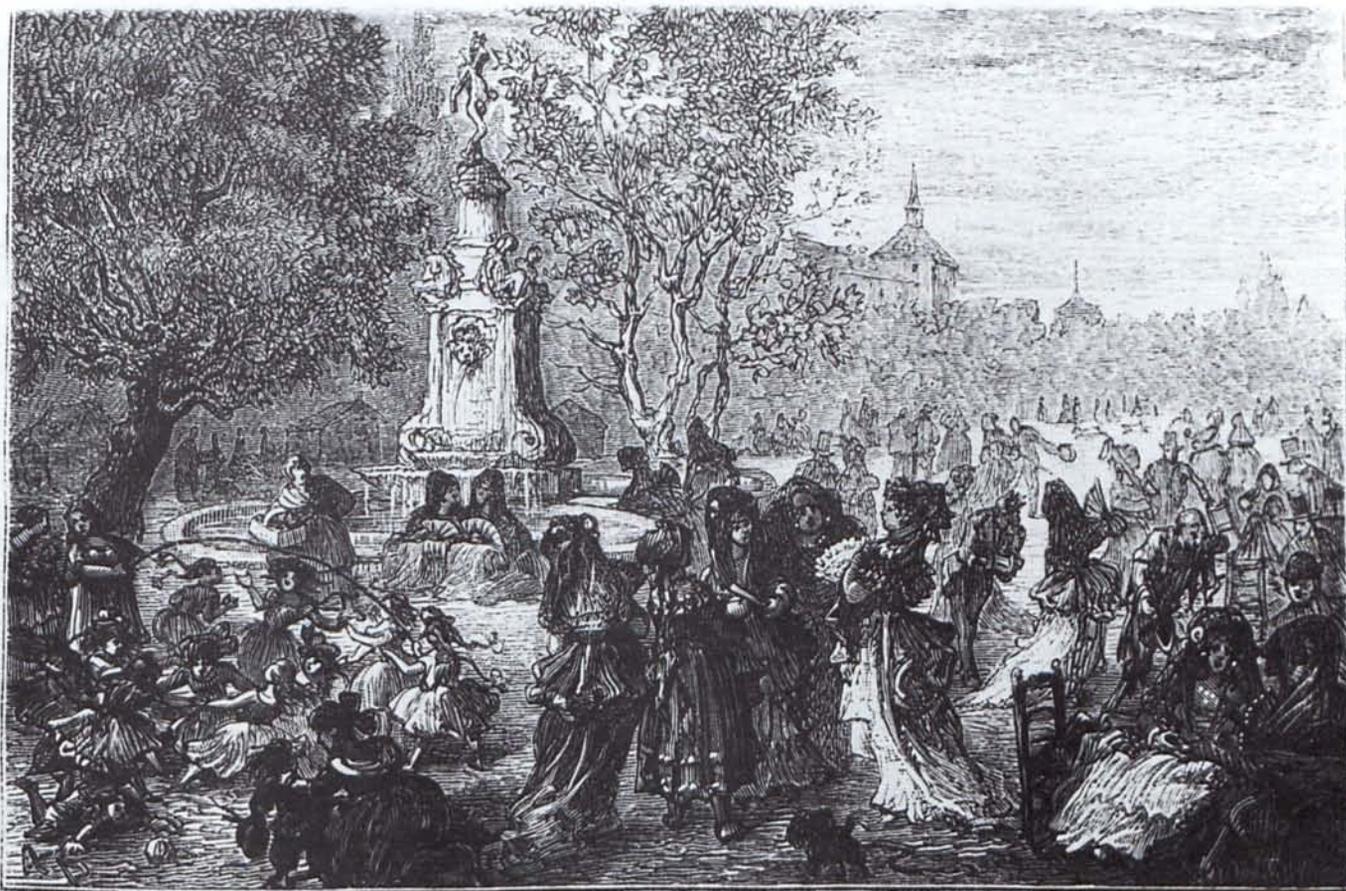
A. Prevost. *La cena con los bandidos*.



Un souper avec les brigands.

Page 62.

(4) De Imbert, de quien Farinelli se limita a citar su viaje sin más noticias (*Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Madrid, 1920-1921), he hallado los datos transcritos en el *Catalogue général de la Librairie française depuis 1840*, por Otto Lorenz, tomos III, IV y X (1869, 1877 y 1887); y en el *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs*, tomo LXXV (1929), p. 778. Entre sus obras figuran *A travers Paris inconnu*, *Les Catacombes de Paris*, *Guide Illustré*, *L'honneur du mari*, *Les joyusetés de la Régence*, *Les trappeurs parisiens du XIX siècle*, *La Comédie périgourdine* y *Letres aux électeurs des campagnes*, ... idem *Des Villes et la Solution économique*. *Lettre a MM. des Députés*, por lo que parece que se interesó también por la política francesa.



Page 224.

Le Salon du Prado.

A. Prevost. *El Salón del Prado*.

de un terrateniente les invita a ir a cenar con unos bandidos en los Montes de Toledo, pues se intercambiaban servicios, exponiéndose la organización de la banda y alguna de sus fechorías. ¿Verosímil, imaginado o adobado? Cier- to es que habían relaciones de convi- vencia entre propietarios y bandoleros. En el Puerto de Santa María asiste a una juerga en casa de la famosa Doña Pendo, mujer que andaba por la treintena, antigua amante de un torero muerto en la plaza y cubierta de alha- jas; la juerga termina trágicamente. Pudo ser cierta, pero su final parece añadido para darle más sabor dramáti- co, ya que Imbert busca lo raro, pinto- resco y exótico.

Pasemos deprisa sobre las observa- ciones acerca de otras provincias, para dedicar más espacio a Madrid. Gustó San Sebastián a Imbert por su lujo y la belleza de su playa, la «Venecia espa- ñola». Dos veces por semana un tren especial lleva a la frontera a los juga- dores arruinados en el Casino. Se pre- gunta luego por qué en Burgos una

obra maestra como su Catedral, en una ciudad insignificante y en un país árido y triste. La Sierra de Guadarrama le parece «siniestra» y unos cazadores les ofrecen una liebre por una peseta y un conejo por la mitad. En El Escorial, al que se refiere friamente, admira las pinturas y dado el detalle con que las describe, como hace más adelante, parece quizá que reproduce las opiniones de su compañero el pintor. Pero si le parecen grandiosos los lienzos de Jordán y excelente el Cristo de Cellini, pasa sin comentario ante un cuadro del Greco (¿el San Mauricio?). A través de un cristal se ve en el Panteón el cuerpo desnudo y momificado de Carlos V (?). A Felipe II, ante el cuadro de Panto- ja, lo califica de «monje y tirano». Llevaba un permiso de la Casa Real para visitar el museo del Monasterio, pero el religioso al que se dirigiera habló con desdén del rey, que aún sería Amadeo. Por un suceso en Las Rozas, habla Imbert de los cementerios y juz- ga que en España no se da culto a los muertos como en Francia, salvo el Día

de Difuntos. En una hedionda posada de Toledo ven llegar preso a un jefe de bandidos, capturado por astucia por un atlético capellán, antiguo dragón en el ejército, mientras la Guardia Civil jue- ga allí un lamentable papel. En la sa- cristía de la catedral ve «un admira- ble Greco» —menos mal— y un «mag- nífico Goya». Obtuvo permiso para vi- sitar la Custodia y el Tesoro, pues por un robo no se autorizaba hacía años, pero le interesa más el San Francisco atribuido a Alonso Cano y hoy a Me- na. Del *Entierro del Señor de Orgaz* la parte superior le parece extraña en sus figuras pero de «composición magistral»; la inferior «admirable de caracteres, de extraordinaria personalidad», pero al lado de otros monumentos ve la lú- gubre escena de la exposición de un ajusticiado y sabe que hay hombres que saquean los sepulcros. Antes de ir a Andalucía, tuvo su real o supuesta comida con los bandidos, en un magní- fico paisaje y lugar inasequible a la fuerza pública; no eran muchos, pues se eliminaba a los dudosos. Los des-

cribe como unos superhombres y piensa qué habría dado su maestro Dumas por tal suceso.

Despeñaperros, siempre con el recuerdo del bandidaje, le parece de «asombroso salvajismo». Fueron los viajeros directamente por el río de Sevilla a Cádiz y al Puerto de Santa María, que les causaron grata impresión, en compañía de un barbero y unos toreros y presenciaron una corrida con su nuevo amigo, el famoso espada Domín-

guez, que les llevó a la velada de la varias veces mencionada castiza, y que terminó a navajadas y en boda. ¿Presenciaría Imbart este final tan de españolada?

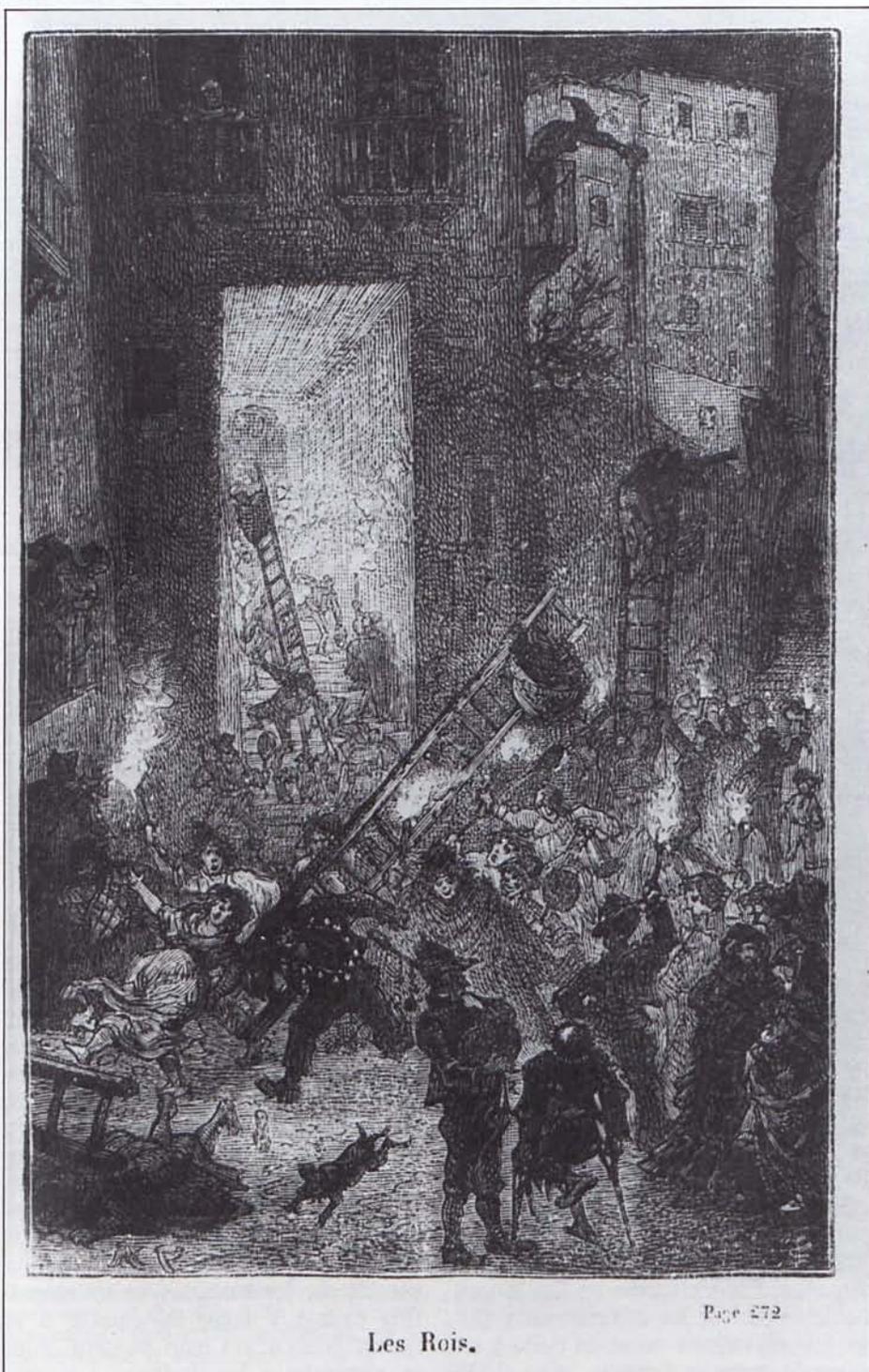
En Sevilla describe la Giralda, el cuadro de San Antonio de la catedral y los de Valdés Leal, pero adobado todo con escenas de amor y celos y otras lúgubres y desagradables. Pasaron a Granada donde le llamaron la atención los numerosos gitanos. Desde Málaga

se embarcaron ambos franceses para Mallorca, donde intercálase una historia romántica más, pegándose un tiro en una boda el novio desdénado. De Barcelona sus impresiones no son muy hondas, fijándose en las tabernas del puerto o en pormenores raros como los gigantes de la procesión de la Merced. Aquí la historia romántica tomó otro cariz: a raíz de un pronunciamiento, fue preso el jefe de policía y su amante, una valenciana, bella y valerosa, fue a visitarle, pero reconocida, fue objeto de una feroz persecución por las calles y luego por tejados y, a punto de matarla, la rescataron unos agentes de la autoridad, pero estuvo muda tres días por la terrible impresión. Relato vivo y dramático. ¿Lo presenció, se lo refirieron, estuvo a punto para verlo? Tras visitar Montserrat, que no dejó de impresionarles, fueron Imbart y Prevost por mar a Valencia, donde presenciaron una representación de la Pasión, tan a lo vivo, que los espectadores la tomaban como realidad con peligro para Judas. Allí —dice— hay tantas capillas como santos en el calendario y tantos curas como habitantes, con alguna ironía más de tono volteriano.

En un tren botijo se dirigieron por fin Imbart y su dibujante a Madrid. La primera impresión es desagradable: la explotación al extranjero, estrujado por los mozos de cuerda que intentan cobrarles en exceso. También los hosteleros buscan cómo explotar al viajero: por cuarenta reales encuentra una habitación repugnante. Riesgo de los rateros: si se les sorprende lo mejor es recobrar el dinero y soltarlos, por lo inútil de una denuncia, cara y lentísima; hay dos mil expedientes y aún se delibera sobre el primero...

A Imbart no le causa Madrid la grata impresión que en aquellos mismos días produjo en *De Amicis* y que recogí en mi conferencia. No hay iglesias ni monumentos de interés y el Palacio Real no le merece ningún elogio. La Puerta del Sol es una mera encrucijada de la que están orgullosos los madrileños, «no sé por qué», y no la describe. Como aficionado a la pintura, él y quizá más su compañero, aluden a varios cuadros de la Academia de San Fernando donde aún estaban las *Majas* de Goya: la desnuda es de un modelado que puede desafiar a los grandes maestros. También admira la *Santa Isabel* —hoy en Sevilla— y el *Sueño del Patricio* de Murillo, quien le provoca hondo asombro. En el Museo del Ministerio de Fomento, donde estaban

A. Prevost. *La víspera de los Reyes Magos.*



Les Rois.

Page 272



Page 258.

Course de novillos par des femmes.

A. Prevost. *Las señoritas toreras.*

A. Pic de Leopold. *Rotonda del Museo del Prado.*



VISTA DE LA ROTUNDA DEL MUSEO

los cuadros procedentes de la exclaustración y los modernos, sin gustarle nada éstos, halla un «extravagante» Greco, el *Bautismo de Cristo*, cuyas alargadísimas figuras no comprenden.

En el Museo del Prado, donde no se emocionó Imbert como Amicis, van describiendo una serie de cuadros con observaciones técnicas, atinadas a veces y con una selección muy personal, hasta que llega un momento de fatiga ante tanta pintura, donde hay mucha mediocre atribuida a grandes maestros y suspende su visita, pues no puede describir dos mil cuadros. Le llaman la atención algún Ribera, como el *San Bartolomé*, cuyo cuerpo es de un modelado soberbio; *Carlos II* y *La reina Mariana*, de Carreño, ésta con las más bellas cualidades de Velázquez. La escena inquisitorial de que describe Ricci minuciosamente; el *San Bernardo*, de Murillo, para él su mejor cuadro en el museo, y la *Sagrada Familia del pajarito*, pero halla flojo el *Divino Pastor*. La *Cena*, de Juanes, no es mala, pero las cabezas iguales. Se detiene con admiración ante el *Baltasar Carlos a caballo*, de Velázquez. En *Las Lanzas*

la actitud de Spínola es de tal urbanidad y benevolencia que tendría deseos de rendir una ciudad para entregar así las llaves; el torso del caballo es magnífico, pero los flamencos feos. Las *Meninas* es un cuadro que todo el mundo mira y nadie ve, pues se necesita analizarlo en sus mínimos detalles; se le juzga por la fealdad de los personajes —no sería la de la Infanta— y la «ridiculez» de los trajes, pero no se estudia la calidad de los tonos, su armonía, al ambiente, la audacia, la inspiración y la gran calidad de la ejecución. Los *Enanos* son de sólida factura. Las fuentes de Aranjuez, aunque poco vistas, son de lo velazqueño más notable. La cabeza de *Felipe IV a caballo* es de una finura maravillosa. El retrato de Olivares tiene las mismas cualidades que los retratos ecuestres citados pero con más grandeza. Del *Esopo* dice que el modelo sería un zapatero remendón y *Menipo* tiene aire judío. Igualmente celebra algunos otros cuadros de Velázquez, como las *Hilanderas*, los *Borrachos* y *Pablo de Valladolid*.

Aún se fija Imbert antes de cansarse

en la «magnífica» *María Tudor*, de Moro, los cuadritos de Watteau, el *Fauno*, de Poussin, dos Tizianos, los 53 «admirables» cuadros de Teniers (se ve que no lo tenía por pintor del cuerpo de Intendencia como Eugenio d'Ors); el *Jardín del Amor*, el *Acto piadoso de Rodolfo de Habsburgo* y *Ninfas y sátiros*, de Rubens, Breughel... En cambio, cosa rara, se detienen poco ante Rafael y Van Dyck; de los primitivos sólo la *Sagrada Familia*, de Memling, y punto final.

Como queda dicho, permaneció Imbert varios meses en Madrid, pero lo que le interesó lo pinta con el conocido ingenio francés, lenguaje desenfadado y ágil, buen ojo para la observación, sentido agudo de lo pintoresco y colorido, rapidez impresionista, con lo que pasa revista a las fiestas y a las costumbres populares, que forma lo más merecedor de recordarse de su libro.

El Jardín del Buen Retiro, donde hoy Correos, recreo de verano, le parece a Imbert «espléndido», «obra de un genio de las mil y una noches». Se ve que era contentadizo, pues no le

J. Taylor. Vista del Palacio Real.



causan tal impresión a Baroja años después en su novela *Las noches del Buen Retiro*. En el Salón del Prado le llaman la atención los pequeños puestos de agua fresca con azucarillos y aguardiente —hoy recordados por la zarzuela de este nombre—, pues Madrid padece de sed y bebe hasta en invierno. Y señala como otros viajeros y costumbristas los diversos paseos, para coches, lechuguinos, y a pie y para transeúntes, de diversos grupos; de niños con sus juegos y de personas de edad que hablan de políticos y dinero; madres cuyos rorros tienen nodrizas santanderinas, y el paseo destinado a las coquetas y sus admiradores, con sombrero, alguna con clavel en su hermoso pelo y las menos aún con mantilla; encantadoras criaturas que son el adorno y atractivo del Salón del Prado.

Por Recoletos y la Castellana, los «Campos Elíseos» de Madrid, se pasea de 4 a 6 en primavera y otoño y de 7 a 9 en verano. Pero el ambiente de lujo de la Castellana, los efluvios de los jardines, la elegancia de jinetes y paseantes en coche, la

exhibición de modas, lo que termina en el Obelisco, frente a un hermoso horizonte, ofrece al anochecer el contraste de madres descarnadas, espantosamente pálidas, acurrucadas con niños medio desnudos; obreros con blusa que vienen de su trabajo, mal vestidos, de manos callosas y fuertes que alimentan a las familias pobres, en contraste con unos desocupados que gastan sus rentas en locos derroches. España se parece a Inglaterra en esa miseria punzante en medio del lujo desenfrenado. En Madrid y Londres ha visto Imbert ese cuadro siniestro: los millones insultando a los harapos, las piedras preciosas exhibidas al lado de la piojería. Filósofos, sabios y estadistas deben trabajar para hacer desaparecer a esas desgraciadas criaturas, causa de terribles revoluciones. Añade que en Extremadura ha visto mucha miseria y a hombres alimentarse de bellotas y expirar al pie de las encinas, cuadro que se debería colocar ante la Corte.

El Parque del Retiro, «el Versalles de Madrid», le parece «inmenso» y describe sus numerosas atracciones y fuentes, elogiando además un rincón

cerca del Museo de Artillería que es todo un poema, donde los novios hallan soledad y bosquecillos perfumados, gorjean los niños bajo los emparrados y se puede «contemplar a los más bellos tipos de mujeres de la creación». Lo que describe con ironía —merecida— son los pabelloncitos cursis de la época de Fernando VII e Isabel II. En resumen, su descripción del Retiro es quizá una de las más pormenorizadas de la época y que mejor puede reflejar su ambiente.

Imbert pasa revista a los tipos populares: el aguador, con su monótono grito «agua, agua fresca» y a las mujeres que lo cantan como el canto de la cigarra. Los cerilleros, con su venta de fósforos, que queman al no venderlos para despertar lástima. Ve —o suponemos que aquí convencionalmente— a los tipos populares en un desfile de todas las regiones españolas, quizá vistos en otras partes, pintándose con breves rasgos sus trajes y aspectos: los catalanes que hablan sin cesar de independencia y reivindicaciones; murcianos, como cabileños; alicantinos, maragatos, mallorquines tonsurados co-

T. C. Capuz. *El mercado de ganados de la Puerta de Toledo.*



MADRID.—Mercado de ganados, en las afueras de la puerta de Toledo (pág. 432).

mo curas, cuyas mujeres son tan ardientes en amor como en religión; tunecinos vendedores de babuchas; clérigos con sombreros de teja como gárgolas; empleados que llevan a sus mujeres como duquesas, pero si se les abriera habría garbanzos para tres provincias; ciegos que cantan o venden lotería: serenos con su chuzo y papel de vigilantes; chicos que vocean las últimas noticias sensacionales en hojas volanderas llenas de bulos. Y soldados

tura, saltimbanquis en actitudes byronianas, chulas de ojos azules y blancos dientes que giran en los columpios y caballitos, grupos de bailadores al son de los ciegos, jamonas endomingadas que preparan comidas al aire libre y comen con apetito de kamchadales, quienes se juegan el último real, voces avinadas de cantos báquicos; en cuevas excavadas, viejas desgredadas que se rascan el pecho; vendedores de cacharros, de figuras de santos, de bueyes

Otra pintoresca y colorida descripción es la de la verbena de San Juan, aunque aquí los tonos son solanescos por la abundancia de mendigos, mutilados, lisiados de ambas piernas, borrachos, rateros superiores a los de Londres. Triunfo del populacho desde media noche, con el gas prudentemente apagado, aguardiente, orgía y la fiesta degenera en saturnal. Puestos de plantas de verbena y de figuras de San Juan y de churros... Baile constante, pues no hay fiesta en España sin baile ni mendigos; valencianas que parecen duendes de graciosas ondulaciones.

En el río se bañan los hombres desnudos protegidos por esteras y lo hacen en la arena, pues no hay agua en realidad.

El teatro de verano funciona, como se ha dicho, en el Buen Retiro, que describe como «Paraiso de Mahoma» y espléndido como el Jardín de Armida. Los miércoles y sábados se daban excelentes conciertos. Había toda clase de diversiones y puestos de naranjas y horchata. Muchas mujeres bellas y las más refinadas elegancias como si Madrid fuese una ciudad de millonarios y no en su mayoría de empleados que ganaban sesenta francos al mes. También elogia la representación para niños de *La Cenicienta* en Price y los magníficos ballets del Circo Rivas (en Recoletos).

Halla Imbert ruidosa y externa la fiesta de Navidad, a diferencia de la intimidad con que se celebra en Francia, y con su consabida viveza describe, quizá exagerando, la animación de la Plaza Mayor y de sus puestos y su barullo, sus tambores improvisados, un bufón que traga estopa encendida: de nuevo presente el aire goyesco de la alegría popular, prolongada en la fiesta de Reyes con sus desfiles de antorchas o la broma a algún gallego al que se le hace subir —y caer— de una escalera para ver llegar a los Reyes. El caballo de Felipe III le parece gordo en demasía. Nada de fin de año, pues las uvas estaban por llegar mucho más tarde. Parece que lo que le impresiona más al autor es la agitación, la algarabía y el discordante y espantoso ruido.

Pasamos a la fiesta de San Antón y bendición de los animales y al Carnaval, del que hace otra brillante descripción, tan pintoresco y alegre como los de Venecia y Roma. Libre carrera al ingenio espontáneo y vivaracho, brío humorístico y burlona comezón de discurrir sobre todo a propósito de nada, manía del ataque extremado y de la caricatura política, la imaginación



Ortego. *La romería de San Isidro.*

mutilados y reducidos a mendigos, condenando el autor sin paliativos el abandono en que se deja a hombres jóvenes que han luchado por una causa que desconocen y a quienes se echa a la calle con unas muletas, por lo que propone un asilo para ellos. Hay vendedores de diarios de todos los matices y aldeanos bajo enormes haces de verduras; manchegos, toreros —¿con su traje de luces por la calle?— charlando con chulas endiabladadas.

La descripción animada, viva, plástica, de la romería de San Isidro, con rasgos escogidos y buenas pinceladas, refleja el bullicio al punto de parecer pesadilla de la Corte de los Milagros, y quizá de las mejores y coloridas impresiones de este libro sobre la Villa. En forma de cine sonoro y de color nos parece ver a los chicos comiendo rosquillas, a la mujer exuberante que se exhibe por dinero tras su túnica como un ídolo indio, a gitanas diciendo la buenaven-

liliputienses, de flores de papel y de pitos y milicianos y guardias civiles que por la noche se llevan a los rateros y asesinos en rueda de presos. La iglesia llena. Algazara, alegría homérica, delirio ensordecedor, repique de castañuelas, capas agujereadas y ricos trajes, caritas graciosas a la deslumbrante luz del sol.

Las corridas de toros le merecen a Imbert un severo juicio, comenzando por el empeño de muebles y hambre por no perderlas. «Este espectáculo está lleno de atractivo, sin duda...», pero a la habilidad del torero prefiere la precisión de los vendedores de naranjas en la plaza. Lo que más le horroriza es la suerte de los caballos y la brutalidad con que se les trata. No obstante, describe con viveza y colorido la corrida y habla del bajo espectáculo de las mujeres toreras y de la lucha de un elefante con un toro, en el que vence aquél.

colorista del pueblo español. Las máscaras se esparcen por doquier, las de más éxito son las de Mefistófeles y los plantadores de Cuba, tan negros. Estudiantinas que no dejan de recorrer la ciudad, las de Medicina con su negro y su chistera, pagados de antemano para el hospicio y para cubrir gastos dicen gracias a las mujeres y finas bromas a los hombres, echan las gorras a los balcones, saltan a los coches y se les llena la escarcela. Un falso novillo

novias. Pasa un cartero de Citera con traje de sellos de correo; el Sol y la Luna del brazo con adornos deslumbrantes; en una carroza de seis caballos, treinta muchachas con magníficos disfraces, cuello y brazos desnudos, sentadas sobre una guirnalda de flores y a su paso el aire se impregna de un dulce perfume como el aliento de las rosas. A veces Imbert se pone cursi. A su lado caracolean con una pata en el estribo un conejo y un mirlo. Por con-

una orquesta de cobres y tambores toca una marcha funeral y siguen muchas máscaras; la flaca sardina pende del ataúd —sustituida a veces por una tripa de cerdo— y gira a cada tropezón. Tras largo paseo, se hace un hoyo a orillas del río para enterrarla y se colocan encima farolillos a la veneciana. Las máscaras danzan un baile de marionetas, resultando todo tan fantástico como un cuento de Poe. Los bailes de máscaras más elegantes son los de la



J. Swain. *Las calles de Alcalá y Sevilla.*

cornea a un maniquí. Y así siguen los tipos raros y estafalarios, pierrots y polichinelas gigantes. Hay dos filas de coches al borde de la acera: los que corren libremente y los jinetes han pagado por ello. La ola de la multitud lleva al Prado, a Recoletos y la Castellana, donde se ve a jóvenes nobles con trajes espléndidos que suben a las carrozas, intrigan a las mujeres y a las

traste, mientras Imbert contemplaba en 1872 este delicado cuadro pasaron cuatro contrabandistas hacia el Saladero, conducidos por dos guardias civiles, fieros y sombríos en medio de las cajadas de las máscaras.

Al Carnaval sigue el Entierro de la Sardina, en el que se redoblan las extravagancias desenfrenadas. Un coche fúnebre tirado por una vieja borrica,

Opera y la Zarzuela, donde los caballeros van descubiertos y las damas llevan sobre sí una señal de reconocimiento que es una letra de brillantes y estas comparsas rodean a los hombres, les dicen la buena ventura y, tras mordaces mentiras e intrigas, se alejan riendo. La orquesta toca toda la noche, pero no se baila: se patea sin moverse, se persigue a las mujeres por los corredores,

se cena en los palcos y al amanecer, cansado, golpeado, pisoteado, se pregunta uno si no hubiera sido mejor irse a dormir. Si las estatuas del Retiro contasen lo oído al día siguiente ¡qué picarescos temas darían a los poetas rabelaisianos! Los otros bailes, como los de Capellanes y los de los café-teatros no son más que intrigas —en lenguaje de hoy «ligues».

En cuanto a los teatros, el de la Opera (el Real) es de modesta apariencia, pero su sala es muy hermosa y sobre

y niños, indecencia representada a diario y ante la que cerraba los ojos la policía. Los autores españoles traducían obras francesas sin vergüenza y con servilismo, callando el origen o culpando incluso de plagio a los plagiados. Con ironía ofrece a París como modelo el teatro por horas, de tanto éxito aquí, a veinticinco céntimos cada obra y un franco las cuatro, comenzando a las diez de la noche, lo que permitía ir cuando se quisiera a esos

lid. Por la protección de un alto eclesiástico se prorrogó la ejecución hasta tres años de la sentencia. Describe minuciosamente y con horror Imbert la pública escena, convertida en espectáculo popular, la asistencia de los hermanos de la Paz y Caridad y la curiosidad de la masa. Si por casualidad hubiera pasado el Jefe de Seguridad, se la habría indultado. En enero de 1873, en otra ejecución, al apretar el tornillo quedó suelto el reo por ser la máquina nueva y el poste no muy delgado, por lo que hubo de cepillarlos, sin perdonar a aquél.

Las casas de juego, prohibidas oficialmente, estaban toleradas por soborno de las autoridades, haciéndose ricos los ministros en breve tiempo, según se murmuraba. La lotería, quincenal, daba, según el autor, el veinticinco por ciento del presupuesto. Había casinos elegantes, donde se jugaba a la ruleta, que describe con detalle —lo que nos parece raro, pues de Francia habría venido— e infames tugurios.

Por último alude Imbert al mercado de caballerías en las cercanías de la Puerta de Toledo, lleno de gitanos cargados de cuchillos y de embustes, recibiendo la sensación de estar entre bandidos. Le espantan a Imbert las exageradas penitencias de los flagelantes en las criptas de algunas iglesias.

Visitó Imbert la Quinta de Goya, que pertenecía entonces, en 1873, al barón de Saulnier, cambiando después de propietario; sería el nuevo el barón d'Erlanger que cedió al Museo las pinturas negras. Comió varias veces Imbert con el «dichoso poseedor», siendo el mantel un número de *La Correspondencia de España*, y quien vivía armado con sus criados, igualmente armados, y con sus perros. Elogia Imbert el colorido de las pinturas de aquellarre, aunque le disgustan algunos temas, pero exalta su fuerza y no dejan de admirarle hondamente, indicando que honrarían a cualquier museo europeo.

Por fin asiste Imbert con un diplomático, un marqués portugués y un general, a una tienda, padeciendo una pedrea por parte de la gente del pueblo, y a una cacería en Rascafría, en terrenos nevados, donde también le ocurrieron sucesos desagradables. Y aquí termina el relato de las aventuras y de las observaciones —¿exactas, exageradas, imaginadas?— de nuestro olvidado publicista en España, pero del que hemos recogido quizá lo mejor de su obra: su análisis de la vida popular madrileña en la época de la «Gloriosa».



J. Pellicer. *En la Casa de Fieras.*

todo magníficamente organizada. Allí, ante las cabezas más adornadas, las gargantas más asombrosas han cantado las cumbres del arte italiano. En el Teatro Español se representa a los clásicos Calderón y Lope. Encomia entre los actores a la célebre Matilde Díez y el encanto de Manuel Catalina.

Entre los demás teatros menciona la representación del *Nacimiento* y de la *Pasión* en el Martín —¡qué contraste con su género posterior!— en la que halla escenas logradas y exactitud en la vestimenta dentro de sus ingenuos anacronismos. Elogia también el autor las zarzuelas *El grumete* y *El molinero de Subiza*. Lo más raro que vio fue el *Cancán de los carlistas* en Capellanes: dos jóvenes, de curas, y dos mujeres, de monjas, se entregaron a un baile licencioso con los gestos y exhibiciones más repelentes ante un público de mujeres

«teatriculos». Eslava era la maravilla del género, con —su famoso— café, y describe el autor uno de esos cafés-teatro, en el que el público provinciano del mercado con sus atuendos, apenas prestaba atención; allí vio una obra cuyo nombre no da y que describe cómicamente y que me parece ser *Don Alvaro*; se representaba tan malamente que a veces causaba la risa del público.

Otro espectáculo. El de la ejecución en garrote vil de Vicenta Sobrino, dulce criada que dio muerte en la calle del Fúcar a su dura ama, casada con un Goya pariente del pintor; tras una riña, la mató con un cuchillo de cocina por la noche, presenciando friamente su agonía. Se limitó a coger un reloj y se fue al día siguiente a la Virgen del Puerto a divertirse y luego cogió la inconsciente el tren siendo detenida en Vallado-

EDIFICIO O'REILLY

CRONICA DE UNA RECUPERACION (1725-1983)

De casas de Convento a Edificio público

Joaquín ROLDAN PASCUAL,

Arquitecto Jefe de la Sección del Patrimonio Histórico-Artístico
del Ayuntamiento de Madrid

TRATA ésta de ser la historia sucinta de la recuperación del edificio O'Reilly como nueva sede de la Delegación de Hacienda del Ayuntamiento de Madrid, que lo adquirió con la intención expresa de centralizar en él definitivamente los distintos servicios de aquélla, que se encontraban divididos y deficientemente alojados en cuatro localizaciones distintas, dispersas y muy alejadas entre sí, con la consiguiente disfuncionalidad e incomodidad para público y funcionarios.

El proyecto y la dirección facultativa de las obras fueron encomendadas por la Delegación de Obras y Servicios Urbanos a la responsabilidad técnica de la Jefatura de Sección del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal.

Dadas las características del edificio y del nuevo uso a que decidió destinársele, las obras realizadas pueden catalogarse, genéricamente, dentro de la figura de reestructuración interior de entre las que contempla la normativa del Plan Especial de la Villa de Madrid.



Edificio O'Reilly: Fachada principal después de su restauración (desde el torreón de la Primera Casa Consistorial).

ANTECEDENTES

La manzana en que se inserta esta reestructuración tiene una superficie de 7.318 m², de los que 5.966 m² corresponden al primitivo complejo conventual de las Religiosas del Santísimo Sacramento, que estuvo formado por la iglesia (A), el convento (B), las casas del convento o edificio O'Reilly (C) y el huerto de las monjas (D). La actuación sobre las casas del convento y el huerto de las monjas —con una ocupación conjunta de 2.839 metros cuadrados— se ha producido, pues, sobre un fragmento importante de una figura urbanística con personalidad propia, cual es la manzana. La que nos ocupa aparece en el libro de 1770 de Juan Francisco González (1) con el número 186 dentro del Barrio «de el Sacramento», enclavado éste, a su vez, en el «Cuartel del Palacio». Referencia y numeración idénticas a las recogidas ya un año antes (1769) en el «Plano Topográfico de la Villa y Corte» de Antonio Espinosa de los Monteros, que ilustra estas líneas, con los elementos integrantes del referido complejo conventual impresos sobre él. Esta manzana puede considerarse morfológicamente consolidada desde el primer tercio del siglo XVIII en tan señero sector de la trama urbana de Madrid, pudiéndose verificar este dato a través de la copiosa documentación planimétrica posterior, y sobre la fiel y fiable «Maqueta de Madrid» de León Gil de Palacio, que igualmente nos sirve de inmejorable apoyatura gráfica.

Para perfilar una breve sinopsis de las vicisitudes de las casas del convento y del huerto de las monjas puede servirnos el texto de la lápida que preparé para su portal principal, al término de la rehabilitación:

«Desde los inicios del siglo XVII, la finca donde hoy se asienta esta Casa era propiedad de los Duques de Uceda. En 1725 el Arquitecto Pedro Hernández proyectó el cuerpo de edificio con fachada a la calle del Sacramento —entonces llamada de Santa María— como Casas del Convento de la Comunidad de Religiosas Recoletas Bernardas del Santísimo Sacramento, asentado desde 1615 en el Edificio contiguo.

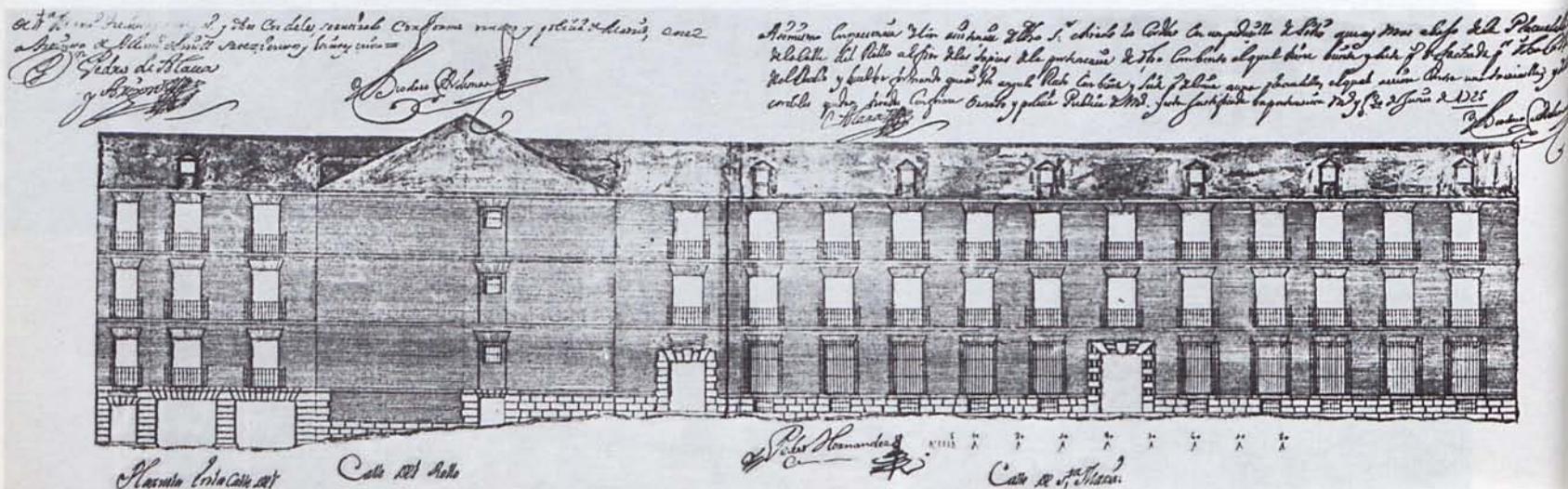
En 1730 fue otorgada al Convento la Callejuela de la Parra, entrambas fábricas, que salía a la Plaza de la Cruz Verde a través del Huerto que se dice de las Monjas.

En 1830 se asentó en esta Casa la familia Lezcano, que la convirtió en un importante foco social, con el rango cultural impreso en el espíritu de esta calle noble de la Ciudad. Por matrimonio de Aurora Lezcano con el Marqués de O'Reilly en 1939, el Edificio pasó a ser también conocido por este nombre.

En períodos posteriores fue sede de la Comisaria Regia de Turismo, del Periódico «La Libertad» y del Museo de Artes Industriales.

La Casa fue vendida en 1944 y sus viviendas desalojadas sucesivamente. En 1976 —ya en estado de ruina— fue adquirida por el Ayuntamiento de Madrid con destino a su Delegación de Hacienda.»

La iglesia se fundó en 1615, habiéndose construido la que ha llegado hasta nosotros entre los años 1671 a 1744. Adosado a ella, el primitivo convento presentaba —a la vista de sus trazas (2), recogidas en el «Plano Topográfico de Madrid» de don Carlos Ibáñez de Ibero (1873)— la tradicional complejidad de este tipo de fundaciones. Demolido en 1978, sobre el solar resultante (que incluía, por titularidad de dominio, el huerto de las monjas) se levantó un edificio de viviendas de nueva



Arquitecto Pedro Hernández, «Proyecto de viviendas para la calle del Rollo. 1725» (Archivo de Villa: Secretaría A.S.A. 1-66-180).

planta. Dos fueron las más importantes determinaciones de la Gerencia Municipal de Urbanismo en la gestión previa a su construcción. Por un lado, la preservación del espacio antaño ocupado por el huerto, que quedó calificado como «suelo privado de uso público». Y, por otro, la fijación de un pasaje peatonal que había de unir éste —en parte discurriendo bajo el nuevo edificio— con la calle del Sacramento.

(1) «Madrid dividido en ocho Cuarteles con otros tantos Barrios...»
 (2) Pedro Hernández: «Proyecto de viviendas para la calle del Rollo» (Archivo de Villa: Secretaría, 1-66-180).

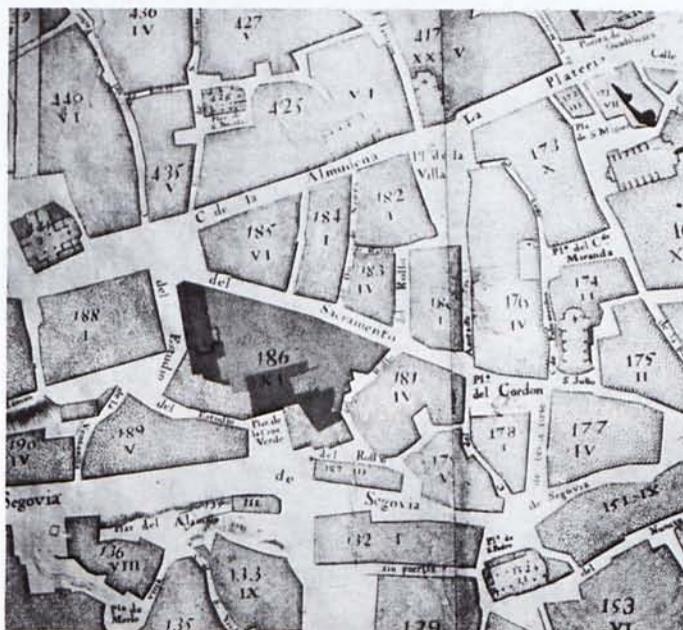
Y toca su turno a las casas del convento o edificio O'Reilly, cuya unidad es el resultado de la trabazón orgánica de dos construcciones, ambas de triple crujía y claramente distinguibles en sus diferencias. La primera en antigüedad (I) se asomaba al huerto, y a ella pertenece el imponente muro de ladrillo y mampostería de inicios del XVIII, cuya consoliación y restauración fueron objetivos prioritarios del proyecto. Hacia saliente, este primer cuerpo de edificio seguía desarrollándose en una interesante secuencia de fachadas y volúmenes de gran expresividad, en razón de lo quebrado de su envolvente y de sus escalonadas coronaciones. Así, la primera fachada meridional daba frente, según su esquema primitivo, a un pequeño jardín interior (asentado sobre un nivel 4,37 metros inferior al de la calle del Sacramento) que originariamente debió estar unido al huerto de las monjas. En esta fachada se abrían cuatro arcos, cuya esbeltez se correspondía con las dos plantas inferiores del edificio. La siguiente fachada, más retranqueada, se levantaba fuera ya del recinto del citado jardín interior, dando línea a la calle del Rollo. La degradación

progresiva de las casas del convento, así como la segregación de usos, produjeron, primero, la separación del huerto y del jardín, para acabar construyéndose sobre éste, después, una nave industrial adosada a los arcos, que, por tal causa, y desde entonces, quedaron inéditos.

El cuerpo del edificio (II), con ser posterior a aquél, resulta ser el más representativo y documentado del conjunto de las casas del convento. De su proyecto (1725) se conserva en el Archivo de Villa el desarrollo de las fachadas a las calles del Sacramento y del Rollo. La concepción compositiva y plástica de este edificio responde fielmente a la tipología convencional del recio caserón barroco madrileño. (Ya Mesonero Romanos, refiriéndose a las casas de esta calle nos habla del «grave continente de sus fachadas austeras y monótonas...»). Sobre el zócalo de sillería de granito que aloja los huecos del semisótano, se levantan una primera planta de ventanas enrejadas y luego dos más, de balcones. Remataba el edificio —en las condiciones resultantes del proyecto original— el rotundo tejado, del que emer-

El complejo conventual del Sacramento en el «Plano topográfico de la Villa y Corte» de Antonio Espinosa de los Monteros (1769).

A	Iglesia.
B	Convento.
C	Casas del convento.
D	Huerto de las Monjas.



El complejo conventual del Sacramento en la «Maqueta de Madrid» de León Gil del Palacio (1830).





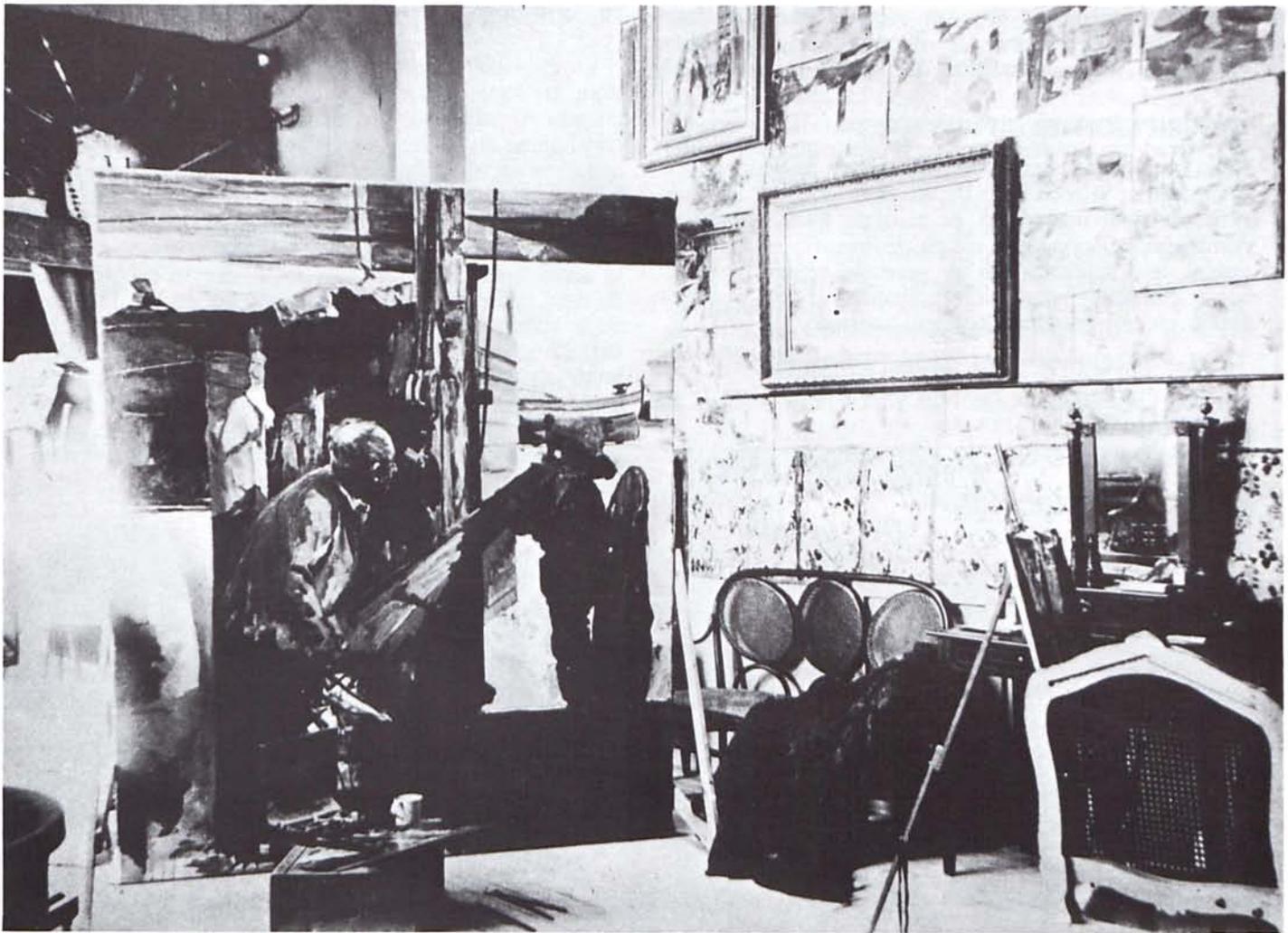
*Fachadas posteriores (I) de las casas del Convento (1980).
En primer término, la nave industrial adosada, construida sobre el primitivo jardín de las casas.*



gían las buhardillas, en correspondencia alternada con los huecos de fachada. Estos carecían de guarniciones, que sólo hacían selectivo acto de presencia en las portadas de granito de sus dos ingresos, de las que la correspondiente al principal constituye un bello y elegante ejemplo del gusto del momento.

Este segundo edificio (II) consolidó, con su fachada principal, la traza de la calle del Sacramento por su lado —hoy de sus números impares—, hilvanando su alineación con las producidas por las fachadas del primitivo Convento (B) y del Palacio de Revillagigedo (manzana 181). Hasta bien entrado el siglo XIX, el eje formado por la calle del Sacramento, en continuidad con la de San Justo —desde el Palacio de Uceda o de los Consejos hasta la plaza de Puerta Cerrada— constituyó la arteria de mayor abolengo y carácter de la ciudad, como asentamiento de las principales familias nobles y de las más altas magistraturas civiles y religiosas de la Villa, en complementación con la vecina Calle Mayor, de marcada tradición gremial y comercial.

La macla de ambos cuerpos de edificio (I) y (II) se organizó arquitectónicamente en torno a un patio de luces



El estudio del pintor Carlos Lezcano en el ático del n.º 3 de la calle del Sacramento, donde tuvo también su vivienda.



El portal principal (n.º 5 de la calle del Sacramento) cuando las casas aún estaban habitadas (1974).

trapezoidal que quedó de este modo convertido en el centro natural de gravedad de la organización física del nuevo conjunto.

Las casas del convento así resultantes respondían a un planteamiento conceptual —y, por ende, formal— menos ambicioso que el del Convento propiamente dicho. Efectivamente, del cotejo de los esquemas de ambos se desprende que a las casas correspondía una función subalterna respecto del convento, en su calidad de escueta ampliación residencial de éste, razón por la que en las casas no fue posible detectar ningún elemento o referencia que apuntaran a un rango arquitectónico superior. En consecuencia, el citado Plano de Ibáñez de Ibero no recogía su planta principal, en tanto que sí lo hacía con las de la iglesia y el convento. La organización arquitectónica de aquéllas respondía, efectivamente, a un concepto en extremo sobrio, del que estaban ausentes los espacios representativos o singulares, como pudieran ser la capilla u oratorio, el refectorio, las salas y escalera nobles, los patios y galerías interiores..., que, evidentemente, tenían su asiento en el Convento. Fue precisamente esta elemental disposición la que per-

mitió más adelante, y con bien escasa fortuna, su fragmentación interior como casa de pisos, una vez perdida (1830 o antes) su condición de residencia conventual.

DESCRIPCION DEL PROYECTO

En las breves líneas que siguen trataré de poner orden y síntesis en el repertorio de las características más significativas del proyecto y de la obra. Para facilitar su comprensión —y aún a riesgo de incurrir en notables grados de simplificación— me permitiré reunir los diversos y múltiples factores determinantes de esta rehabilitación en tres grandes bloques o apartados:

- EL SOPORTE Y EL MEDIO FISICOS.
- EL PROGRAMA DE NECESIDADES Y SU ADECUACION.
- LA INTERVENCION URBANISTICA.

EL SOPORTE Y EL MEDIO FISICOS

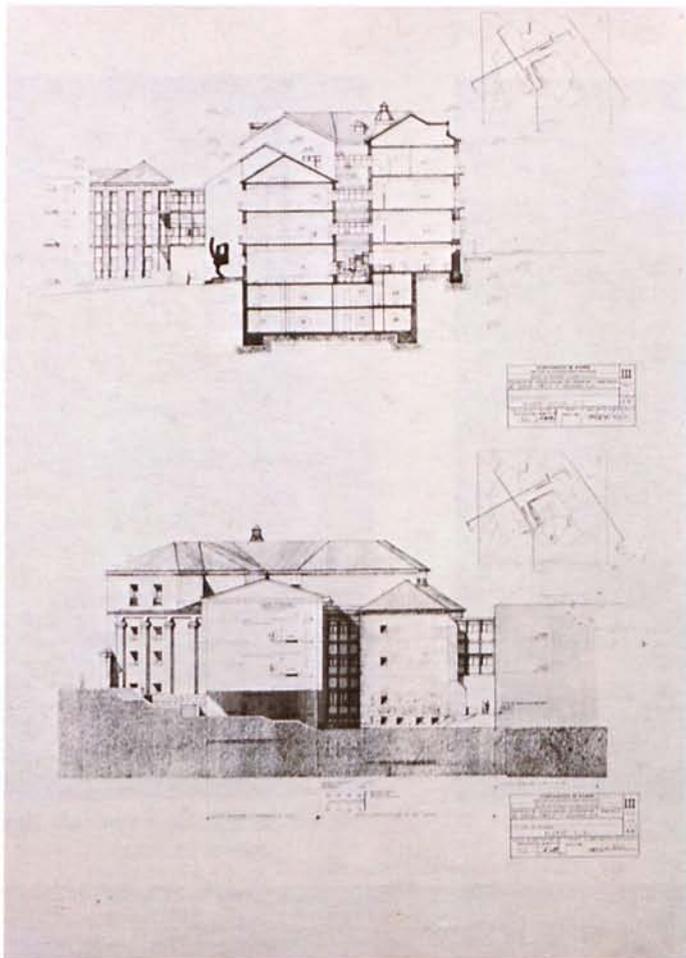
En el primer apartado agrupo problemas de muy distinta etiología, referidos al subsuelo y al edificio. En cuando al subsuelo, su estado real demostró rebasar con mucho las alertas deducidas de los resultados de la campaña previa de sondeos de tipo geotécnico, destinada a fijar las determinaciones de los sistemas de cimentación y recalces. Efectivamente, la seguridad del edificio O'Reilly, la de las casas con él medianeras y las de la acera opuesta de la calle del Rollo, se encontraban en muy grave tesitura, por la presencia de tres factores, cuya acción convergente estaba en trance de colapsar definitivamente la capacidad mecánica del subsuelo, al haberle privado de las mínimas condiciones de compacidad y cohesión. Estos factores eran los arrastres de tierras producidos por las roturas de las redes de agua y saneamiento, las bolsas de agua colgadas y las cavida-



*Las casas del Convento después de su restauración.
Foto tomada desde lo alto de la iglesia del Sacramento.*

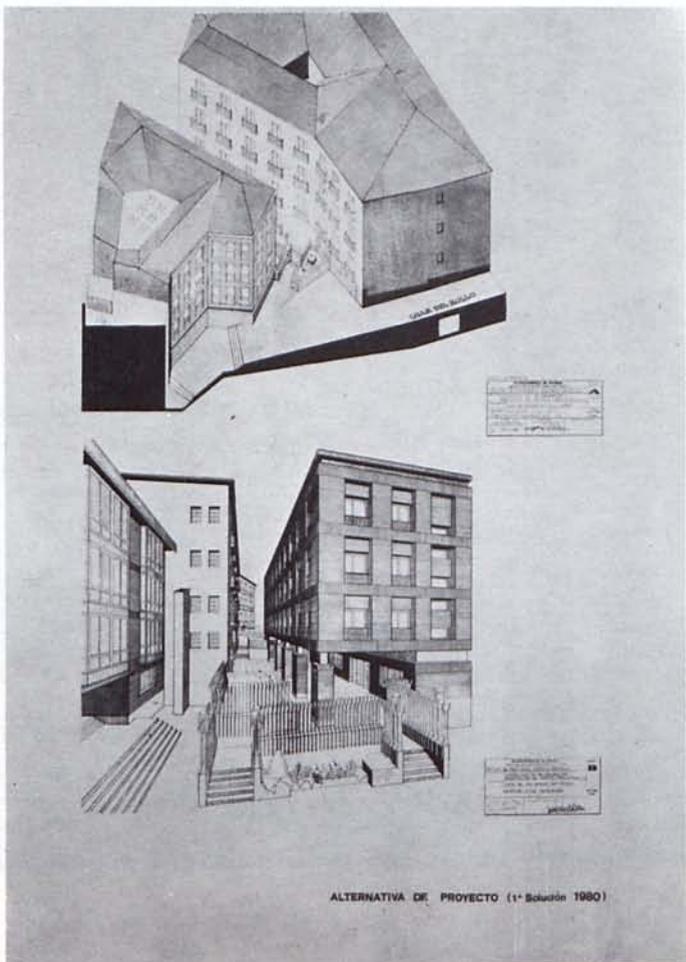
des y galerías aparecidas por debajo del nivel de cimentación proyectado. Y operando todos ellos sobre las bases de los edificios citados, que en líneas generales adolecían de unas cimentaciones muy someras, por implantación directa de los muros de carga sobre firmes de arena de miga.

En consecuencia, hubo de procederse a una campaña de inyección de mortero de cemento para la fijación de cavidades y galerías. Mientras que la prevista ejecución, en sótanos, de las pantallas estructurales y de contención perimetrales al edificio debió dar paso —en



Proyecto definitivo de restauración (1982).
Secciones por la calle del Rollo y por el Huerto de las Monjas.

Primera solución de Proyecto (1981).
Perspectivas desde la calle del Rollo y desde el Huerto de las Monjas.



las zonas de mayor riesgo de corrimientos— a pantallas discontinuas mediante pilotes, y a la ejecución de pantallas a mano en aquellas otras donde se hizo inviable la excavación mecánica. El estado del muro de fachada principal del cuerpo (II) superó negativamente, asimismo, las conclusiones resultantes de los ensayos. Galerías más profundas no detectadas y la descompresión natural del terreno produjeron en él unos asientos que, a su vez, originaron la progresión de su desplome. Su estabilización fue confiada a una red de micropilotes que desde ambos lados del muro «suturaron» la cimentación y el terreno de asiento, haciéndolos solidarios. Para el muro de ladrillo de fachada al huerto correspondiente al cuerpo (I) se organizó un sofisticado sistema de apeo y arriostramiento, en fase



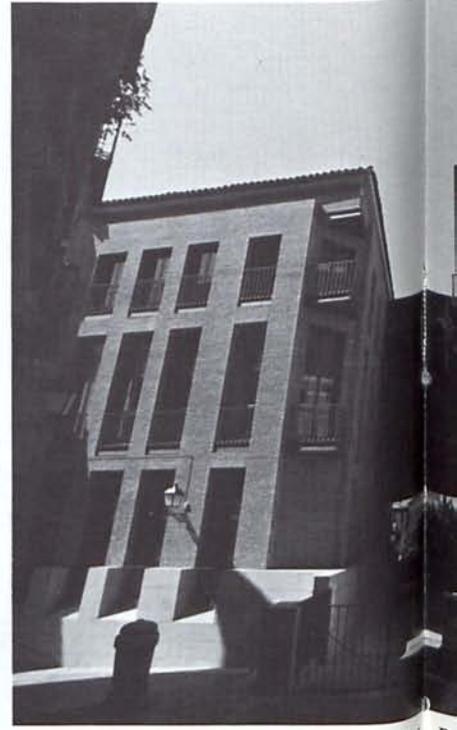
Vista de las casas del Convento subiendo por la calle del Rollo (1978).

previa al inicio de los trabajos de recalce y de implantación de la estructura auxiliar interior.

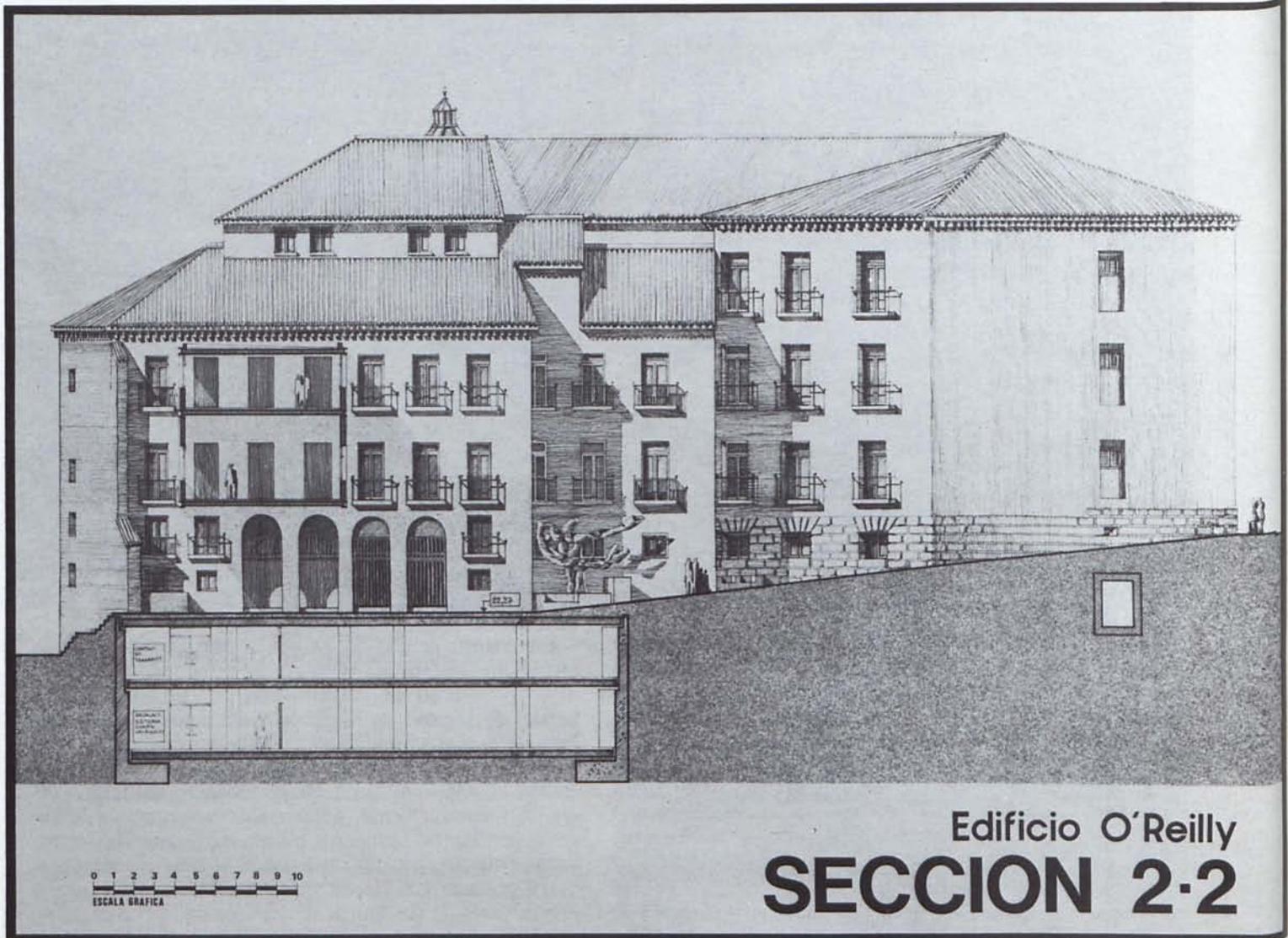
En cuanto al edificio en sí, la campaña de ensayos arrojó un diagnóstico igualmente preocupante respecto de la posibilidad de conservación de elementos estructurales de interés. Su regresión física había llegado más lejos de lo mucho que su inspección *de visu* hacía temer. Sus características constructivas originales, conceptuadas en los ensayos como de «baja calidad», se habían degradado sensiblemente, a manos de reformas absurdas, de la pérdida de elementos esenciales —cubiertas, canchales, bajantes, cerramientos—, de la nula conservación y del impacto del estado del subsuelo. La ruina de la mayor parte de sus muros se manifestaba a través de un escalofriante inventario de toda la gama imaginable de



Vista del núcleo central de uno de los vestíbulos y mostradores para el público.



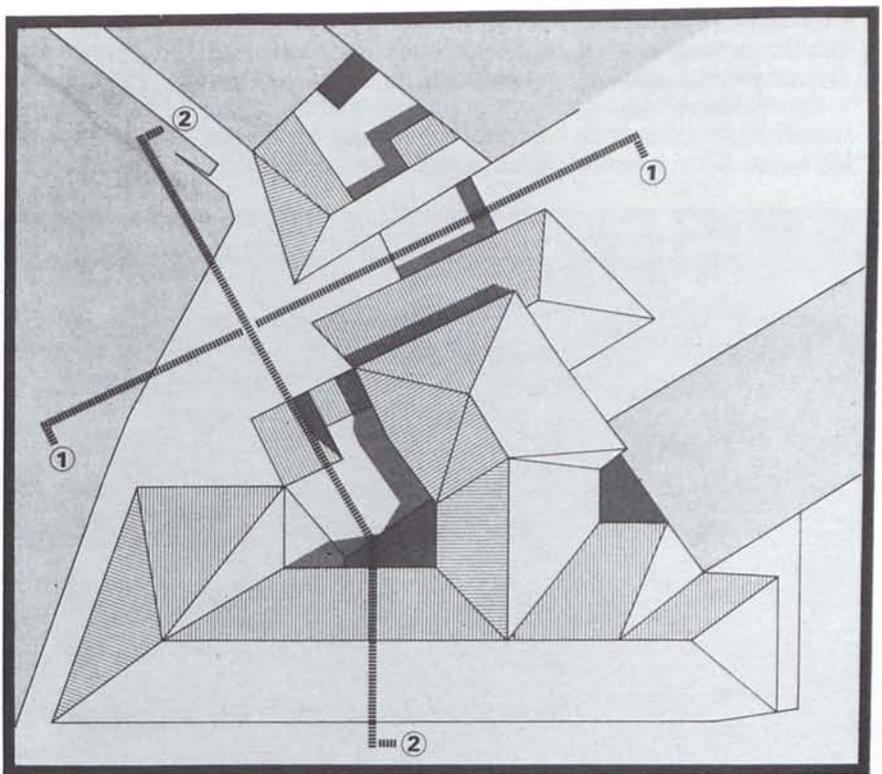
El Edificio restaurado desde la calle del Rey (nueva planta).



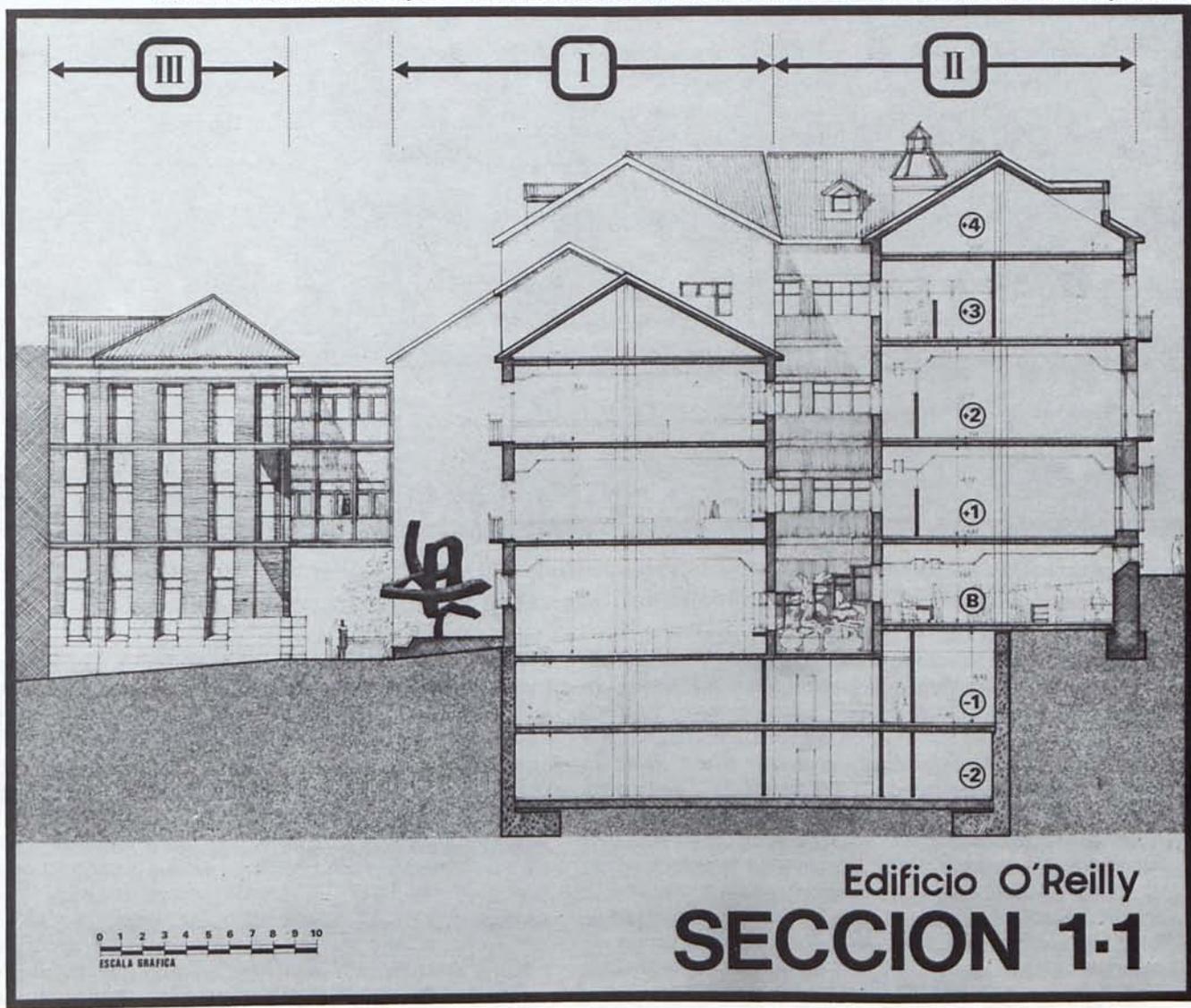
Edificio O'Reilly
SECCION 2-2



Rollo (a la izquierda, cuerpo del Edificio III, de



Plano de cubiertas del Proyecto de restauración, con indicadores de las secciones (1-1) (2-2) (dibujos inferiores).



patologías constructivas: desintegración de entramados, ladrillos y morteros; derrumbamientos, aplastamientos, agrietamientos, desplomes y asentamientos de muros; roturas y hundimientos de forjados y cubiertas, etc. A mayor abundamiento, hay que tener en cuenta que la adecuación del edificio a usos de oficinas públicas y de archivos

el trasdós de cada muro hubo de ser consolidado mediante gunitado de hormigón sobre mallazo.

Por último, en los casos en que se confirmó plenamente la irreversibilidad de su ruina, los muros fueron objeto de escrupulosa reintegración. En el plan integral de reestructuración que supuso el conjunto de las accio-



Vista aérea del conjunto de las edificaciones después de la restauración tomada desde el mediodía (abajo la calle de Segovia).

comportaba la transmisión a sus muros y cimentaciones de unas sobrecargas para las que estructuralmente no eran aptos, en la mayor parte de los casos, ni siquiera bajo la hipótesis de su estado genuino no degradado.

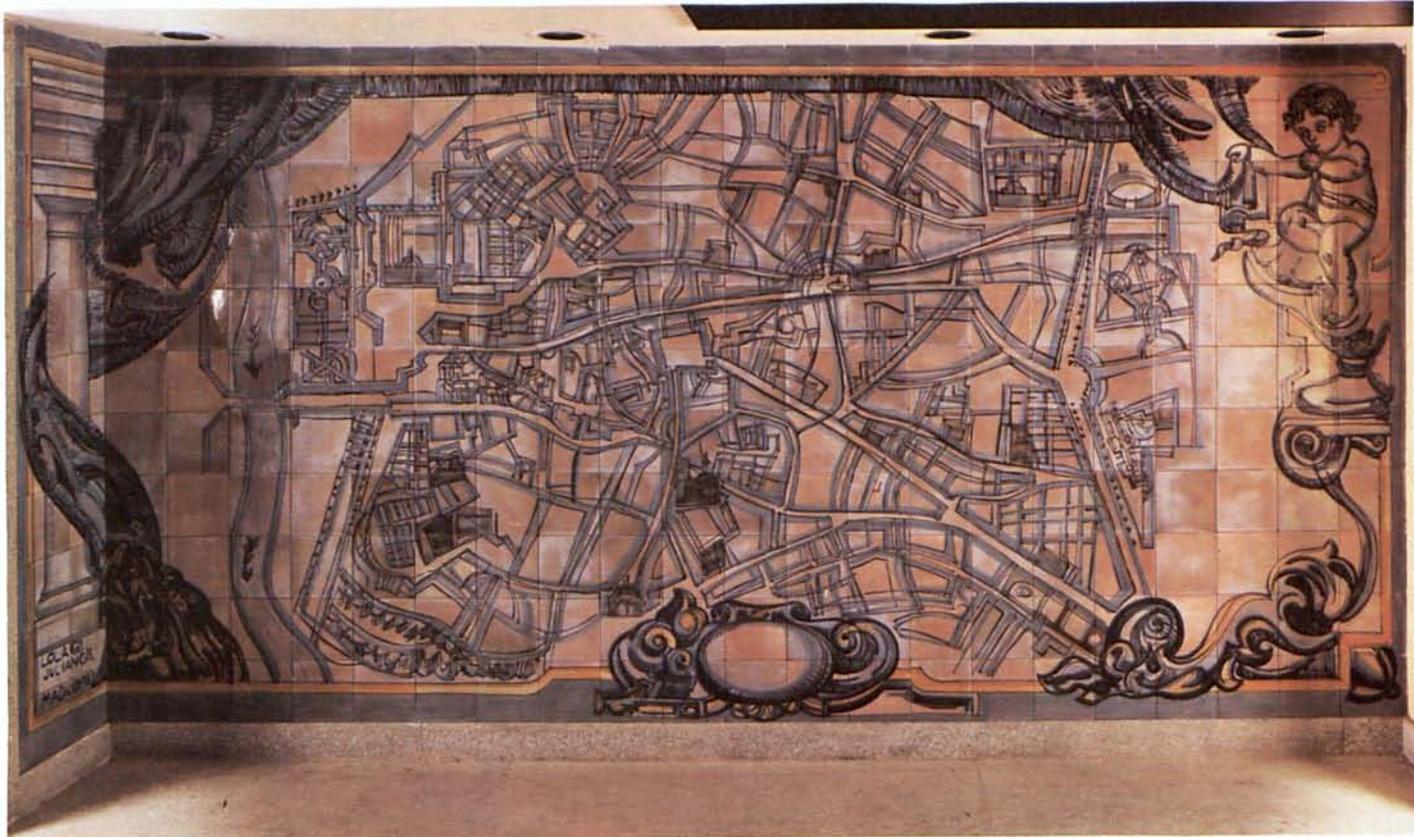
El cuadro clínico elaborado en torno a tan diversificada casuística constituyó la pauta de la escrupulosa selección de los elementos estructurales originales susceptibles de conservación, así como de la determinación de las específicas terapias a aplicar: para un primer paquete de muros debió ser el recalce por pantallas a mano y el refuerzo en sus zonas de entrega y apoyo de los forjados; mientras que para un segundo lo fue la implantación de estructuras auxiliares para alivio de los efectos derivados de las nuevas y mayores sobrecargas. En ambos casos,

nes apuntadas, mi criterio natural fue el de establecer el compromiso arquitectónico con los valores inmanentes y esenciales del edificio, que no podían ser otros que sus genuinos invariantes compositivos, espaciales y plásticos. La fotogrametría y las trazas originales del cuerpo del edificio (II) fueron auxiliares importantes para abordar la tarea de su devolución al estado anterior a los sucesivos procesos de descomposición y alteración, sintetizando previamente el catálogo de los elementos constitutivos de su identidad arquitectónica: alturas, proporciones, huecos, coronaciones, cumbreas, alineaciones, patios, escaleras..., así como las referencias decorativas más características y castizas: impostas y molduras, lucernarios, rejería, alumbrado, zócalos, esculturas, pavi-

mentos..., todas ellas perdidas, diluidas o muy deformadas.

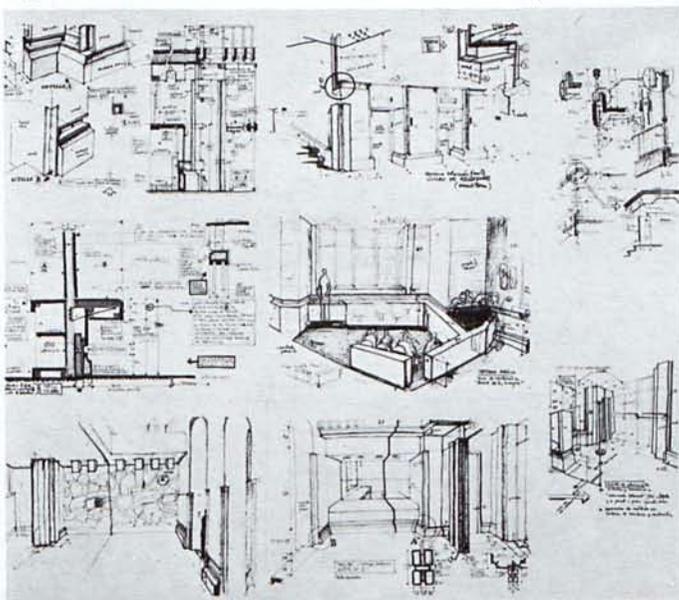
La estructura auxiliar, en cada caso, se diseñó en base a la configuración de las crujiás y forjados originales del edificio, poniendo especial empeño en dejar muy subrayada la diferenciación entre los elementos estructurales

genuinos o reintegrados respecto de las nuevas incorporaciones físicas debidas a los requerimientos funcionales y a los sistemas de instalaciones. La estructura de las dos plantas de sótano se proyectó íntegramente en hormigón, para dotar desde su base al edificio de las máximas garantías de estabilidad, así como de las de seguridad



Mural cerámico inspirado en un plano de Madrid del siglo XVIII, obra de Lola Gil y Julián Gil, colocado en el zaguán de acceso (I), por el callejón de nuevo trazado.

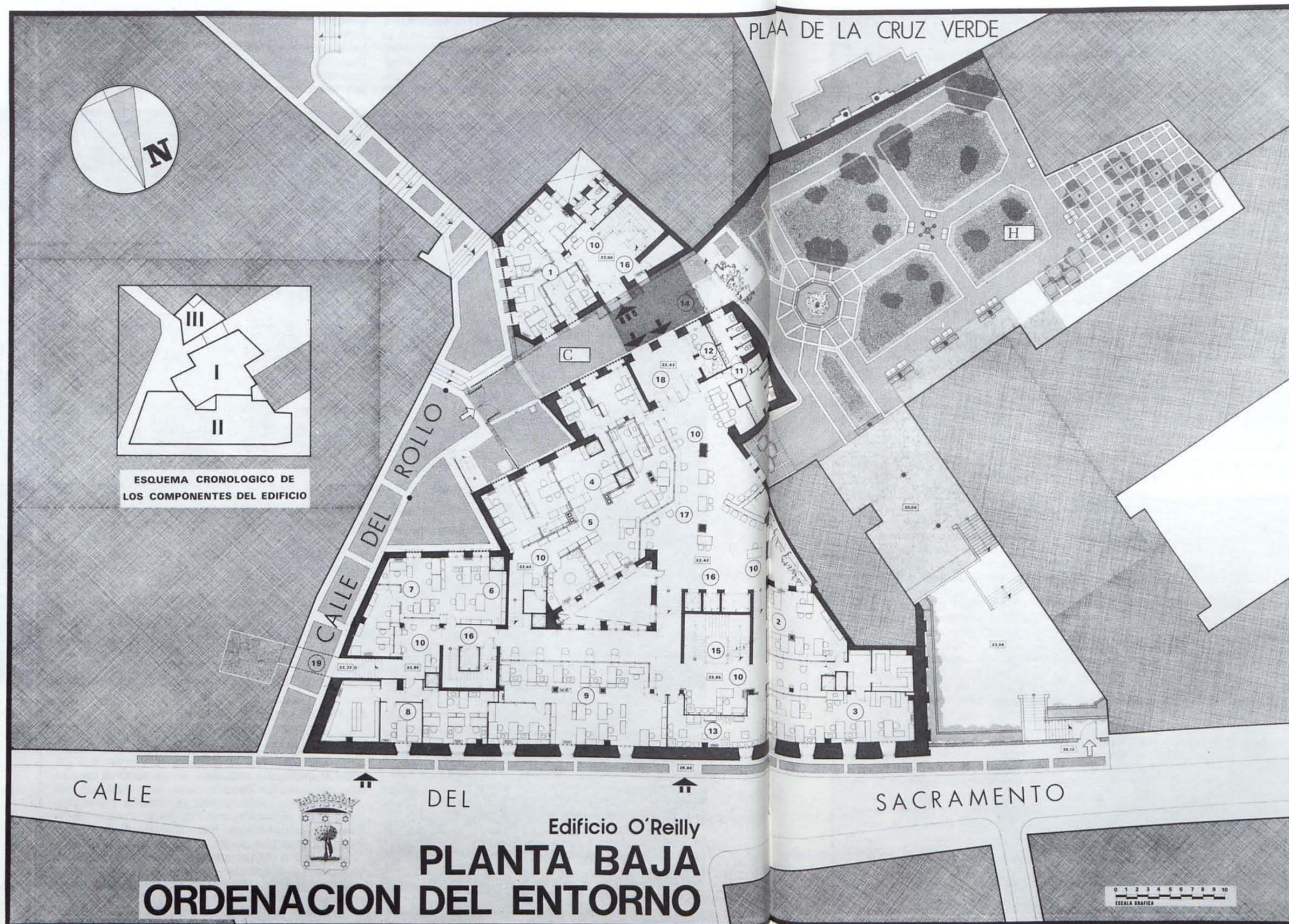
Algunos detalles del diseño de los interiores del Edificio.



a los locales en ellas alojados (Centrales de Instalaciones y Archivos); mientras que en las restantes plantas se proyectó en acero laminado, con protección contra fuegos. La extensión y estructuración del edificio aconsejó la formación de dos juntas de dilatación, confiándose el arriostramiento a un complejo sistema de pantallas, resueltas en hormigón en todo su desarrollo vertical.

EL PROGRAMA DE NECESIDADES

El programa de necesidades a adecuar y encajar en el edificio fue el resultado de un meticuloso proceso de análisis en que se estudiaron desde las peculiaridades y condiciones sectoriales de las zonas de trabajo colectivo, hasta las de cada puesto individualizado, así como la red de sus interrelaciones, formada por el conjunto de los distintos sistemas de gestión fiscal y modalidades de trabajo interior. Una vez sistematizado y cuantificado el programa de usos, el proyecto abordó la tarea de asignarles el alojamiento físico idóneo, dentro de las condiciones envolventes y estructurales del edificio receptor. En esencia, tal proceso de traslación del esquema funcional al arquitectónico se desarrolló en base a dos objetivos previos: la transparencia de los espacios y la flexibilidad de su sistema de compartimentación.



- H** EL HUERTO DE LAS MONJAS
- C** CALLEJON PEATONAL de nueva creación
- ACCESOS O'REILLY - I nivel planta baja
- ACCESOS O'REILLY - II nivel planta primera
- ACCESO EDIFICIO - III nivel planta baja
- PUERTAS EXTERIORES cancelas

IMPUESTO DE PLUS-VALIA

- ① RECURSOS
- ② REGISTRO
- ③ CERTIFICACIONES

IMPUESTO DE CIRCULACION

- ④ ASUNTOS GENERALES
- ⑤ JEFATURA SECCION
- ⑥ GESTION
- ⑦ CAJA
- ⑧ EXPEDIENTES
- ⑨ MATRICULA EJECUTIVA
- ⑩ INFORMACION ORDENANZAS
- ⑪ SERVICIOS
- ⑫ POLICIA MUNICIPAL
- ⑬ ZONA DE RELAX
- ⑭ PLATAFORMA CARGA SOTANOS
- ⑮ ESCALERA PRINCIPAL
- ⑯ NUCLEOS CIRCULACION VERTICAL
- ⑰ VESTIBULO PRINCIPAL
- ⑱ ZAGUAN DE ACCESO - I
- ⑲ ENLACE SUBTERRANEO con Edificio de Intervención c/ Sacramento, n.º 1



El conjunto restaurado visto desde la parte inferior de la calle del Rollo.

El primero venía impuesto, de un lado, por la necesidad de incrementar al máximo la aportación bilateral de luz y ventilación naturales sobre los espacios de crujías interiores. Y de otro, por la de alcanzar la ósmosis que una sede administrativa actual requiere establecer entre las zonas de público y las de trabajo, bien que sin menguar la necesaria privacidad acústica de éstas. En línea con ambos requerimientos, proyecté los espacios de trabajo en contacto con los de público con toda la amplitud que el programa de usos y su división zonal me permitían, y segregué, con sólo esta misma limitación, el menor número posible de despachos individuales. Esta amplitud fue tratada con criterios de «oficina-paisaje», apoyándome para ello en la quebrada geometría interior del edificio. Los ambientes así concebidos alcanzaron un elevado nivel de diferenciación, en razón a las peculiaridades de su forma y límites, así como de su orientación hacia luces y paisajes urbanos exteriores muy distintos.

La condición de flexibilidad para la compartimentación de espacios era una exigencia directamente ligada a la movilidad del organigrama administrativo de la Delegación, sometido a los permanentes reajustes legales del sistema tributario de las Haciendas Locales. Ambos objetivos pudieron cubrirse mediante el sistema mixto de mamparas y mostradores diseñado, en el que juega un papel determinante la alta proporción de elementos doblemente acristalados. En el desarrollo de los mostradores continuos alternan los puestos de ventanillas con los de escritorio y espera, todos ellos dotados de asien-

tos. Los restantes espacios destinados al público se organizaron asimismo bajo imperativos de comodidad y claridad. Los vestíbulos de operaciones se proyectaron en contacto con la escalera principal, frente al desembarco de los ascensores del núcleo central, y con fácil localización y accesibilidad, en su inmediato radio de acción, al conjunto de servicios complementarios imprescindibles (zonas de espera, aseos, puestos de información, escritorios, teléfonos públicos, paneles orientativos y directorios). En virtud de la permeabilidad visual obtenida, se permitió abarcar desde ellos el ámbito general de cada planta, mientras que las zonas de espera se situaron de tal suerte que desde sus ventanales fuera visible el huerto de las monjas.

Para cerrar el ciclo de la deseable congruencia perceptiva, que hiciera legible la doble complejidad, espacial y funcional, del edificio, proyecté un sistema integral de señalización, en el que cada planta quedó representada con un color sustantivo, del que derivaba una serie de tonos de su gama, que se asignaron a los sectores parciales en todos los escalones del sistema. El color representativo de cada planta se incorporó a muy concretos elementos bien visibles y utilizables por el público: embocaduras de ascensores y asientos de las zonas a él reservadas. Estos «flashes» de color cobraron su debida valoración al quedar contrastados con el sobrio esquema cromático proyectado para los elementos que modelan la arquitectura interior del edificio: una primera banda de tonos de la gama «marfil» se aplicó a la pintura de paramentos, laminados de mamparas y puertas, así como a tableros de mobiliario; y la segunda —tonos del marrón «tabaco»—, a mostradores, bases del mobiliario, laca de carpintería de fachada y terrazo. La ordenación del esquema de circulaciones generales y de la serie de elementos arquitectónicos de carácter permanente se confió al granito, como material congruente con esta significación. Con tal criterio se diseñaron y ejecutaron jambas, mesetas, zócalos, escaleras, rellanos y encintados del pavimento.

Los diferentes niveles de los techos, tratados en blancos, responden, dentro de cada planta, a la intención de diferenciar claramente las zonas de público de las de trabajo. En aquéllas se proyectaron los techos bajos, acomodando el esquema de luz artificial a lógicos criterios direccionales, mientras que en las zonas de trabajo los techos se diseñaron con la máxima altura posible, resolviéndose la iluminación con fluorescencia de gama cálida, muy adecuada para un edificio de carácter.

El enlace de los Archivos con las Zonas de Oficinas se resolvió mediante un sistema de montadocumentos, dotados de conexiones por interfono y por circuito cerrado de televisión. En los sótanos, asimismo, se proyectó la ubicación de las centrales de los distintos sistemas de instalaciones del edificio, relacionados en la ficha técnica que se adjunta (pág. 58), y cuyo análisis excedería sus límites, como también los rebasaría el desarrollo de los criterios y técnicas manejados en la restauración y reintegración de los principales detalles ornamentales, de entre los que habría que destacar, por su alto valor como depositarios significativos de su identidad, los componentes del portal y zaguán centrales, de la escalera principal y del lucenario cenital repuesto sobre ésta.

Los elementos y materiales que forman la «piel» o «cáscara» del edificio fueron objeto de un tratamiento en que se ponderaron previamente sus intrínsecas condiciones de calidad y diseño, con las referencias propor-



El Alcalde de Madrid, profesor D. Enrique Tierno Galván, durante su alocución en el acto de inauguración del Edificio restaurado.

El Concejal D. José M.^a Álvarez del Manzano (Delegado de Hacienda que gestionó la adquisición del Edificio por la Corporación) corta la cinta con la bandera nacional, simbolizando la apertura de la nueva calle peatonal. A su lado los Tenientes de Alcalde, señores Plá y Angelina.



cionadas por sus vestigios o por la investigación documental. En las cubiertas fue repuesta una teja árabe de cerámica con más de un siglo de antigüedad. Se implantó el primitivo alero —que sólo en mínima parte remataba originariamente sus fachadas— en la totalidad de las coronaciones del edificio. Y el revoco de aquéllas se trató, en color y textura de pintura, con criterios de analogía con las casas coetáneas más próximas.

decir que los distintos elementos que conforman la solución urbanística proyectada emergieron a su concreto diseño con gran fluidez, al ser muy nítido y preciso el papel de cada factor urbanístico en juego. La obligada desaparición de la nave industrial habría de producir, por otra parte, la aparición y el descubrimiento, en toda su crudeza, de las medianerías de la casa con la que la finca limita en su extremo meridional. Por convencimiento



Portal principal después de la restauración. Los perros en piedra arenisca, reproducción exacta de los antiguos desaparecidos de escayola (v. pág. 45), son obra del escultor Miguel Angel López Calleja.

LA INTERVENCION URBANISTICA

La finca matriz del edificio presentaba unas muy acusadas características de opacidad con respecto a su entorno, sin duda mantenida por el carácter vegetativo —cuando no regresivo— de su supervivencia a lo largo del último medio siglo, con la salvedad obligada de sus dos antiguos accesos desde la calle del Sacramento. Junto a esta circunstancia, se nos ofrecía el contraste de la existencia de dos espacios —la calle del Rollo y el huerto de las monjas—, cuyas condiciones comunes de uso público y circulación exclusivamente peatonal generaban de modo espontáneo una tensión favorable a su conexión, que habría de posibilitar la plena permeabilidad y circunvalación del edificio y, con ellas, la creación de necesarios nuevos accesos a éste desde el espacio que ocupara el primitivo jardín.

El proyecto incluyó la consiguiente propuesta, que se materializó en la apertura de un nuevo callejón. A partir de la fijación de este fuerte determinante, debo

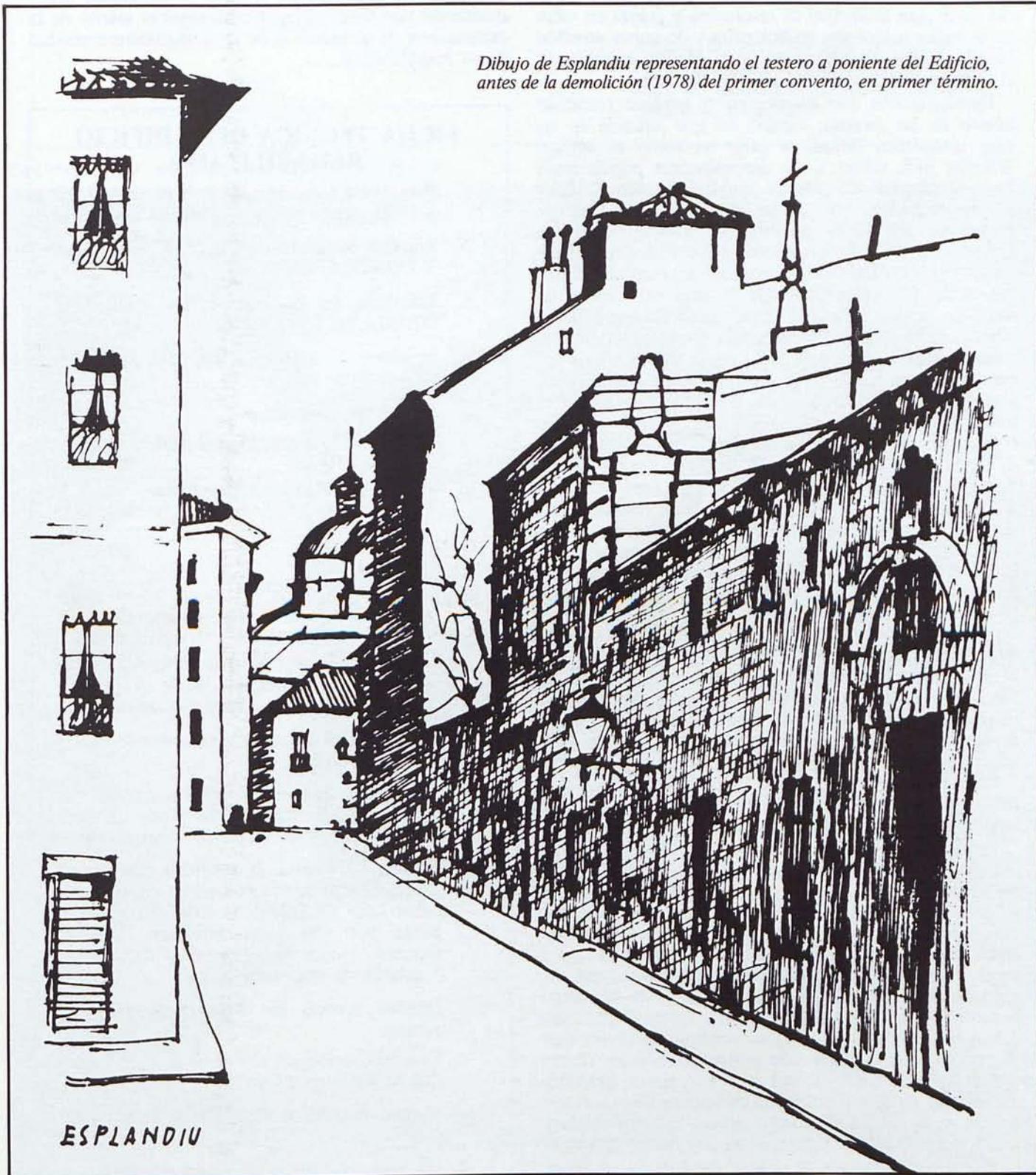
de que toda medianería en vías de consolidarse hacia un espacio público es un ostensible «agujero negro» de la trama urbana, que exige soluciones arquitectónicas y no precisamente pictóricas, planteé en el proyecto levantar un cuerpo de edificio (III) de nueva planta que, adosado a la medianería, creara fachadas a la calle del Rollo y al nuevo callejón. Este cuerpo (III) se entendía como una ampliación exenta al edificio principal, por lo que procedía establecer una clara diferenciación arquitectónica entre ambos. En consecuencia, proyecté para aquél un volumen contenedor muy simple, en fábrica de ladrillo visto, material que habría de servir para su entronque textural con las restantes fachadas —también de ladrillo— de la calle del Rollo. De sus tres plantas, las dos superiores enlazan a nivel con sus equivalentes del edificio principal, a través de un pasaje elevado, cuyo tratamiento debía corresponderse con su estricto papel de elemento-puente, con lo que de «arquitectura neutra» comportaba tal condición. Si a ésta se añade la de descartar para sus fachadas el uso de materiales que sugi-

rieran pesantez, se entenderá como la solución más congruente la que me llevó a la elección de muro cortina. Su perfilera se proyectó en lacado marrón, al igual que se hizo con la de carpintería exterior de toda la obra; y para el cierre de sus paneles ciegos o no practicables se utilizó un vidrio traslúcido de tono marrón rojizo, intermedio entre el del ladrillo y el de la carpintería, vidrio también aplicado a los montantes de los esbeltos balcones del cuerpo del edificio (III). La terraza plana, finalmente, remató el volumen del pasaje, con lo que quedó eliminada toda confusión en la interpretación del con-

traste de los aleros del edificio principal y del cuerpo de ampliación, cuyas cubiertas acabaron formando un conjunto de complejo escalonamiento en sentido descendente hacia el mediodía (calle de Segovia), en concordancia con el perfil natural del terreno y las vecinas edificaciones.

En relación con el nivel del nuevo callejón (planta baja), este pasaje hace las veces de porche o soportal protector de los nuevos accesos nacidos del proyecto: el de ingreso al propio edificio (III) y el de entrada al edificio principal, a través de sus arcos originarios. Al im-

Dibujo de Esplandiu representando el testero a poniente del Edificio, antes de la demolición (1978) del primer convento, en primer término.



plicar la creación del callejón la supresión de la tapia que hasta entonces cerraba la finca por el lado de la calle del Rollo, el proyecto consolidó la huella de la vieja y quebrada alineación de esta tapia, dando su mismo trazado a un muro de granito de igual espesor que el que ésta tenía. Este muro fue diseñado, además, de modo que constituyera un elemento de continuidad y nexa entre los zócalos del edificio principal y del de ampliación. Los pavimentos, tanto del callejón como de la restaurada calle del Rollo, se proyectaron con encintados de granito y paños de pastilla de hormigón gris tipo *pannot* antideslizante, con criterios análogos a los seguidos en el plan municipal de restitución y puesta en valor de las calles peatonales tradicionales y de nueva creación llevado a cabo recientemente en el Madrid antiguo por el Departamento municipal de Vías Públicas.

Detengámonos, por último, en el también rescatado huerto de las monjas, espacio en que culmina la acción urbanística llevada a cabo en torno al edificio O'Reilly (por volver a su denominación popularizada hoy, al término de nuestra breve incursión histórica y arquitectónica, en la que hemos debido denominarlo por sus viejos nombres de guerra). Conviene apuntar que en las fechas previas a la formación del Proyecto (1981) el Huerto era irreconocible como tal, puesto que había sido despojado, con el paso del tiempo, de todas las huellas originales de su identidad e identificabilidad, salvo media docena escasa de árboles, milagrosamente supervivientes. A partir de las únicas trazas documentales conocidas (1873), se rehicieron sus caminos con un pavimento de idéntica calidad y diseño que el utilizado en las calles peatonales, en variante de color rojo cerámica, tratando los encintados en sardiel de ladrillo. Se reintegraron los setos, dibujando con ellos las trazas de los parterres, en los que se plantaron de nuevo árboles frutales, al tiempo que se saneaban y podaban los antiguos. Se colocaron cómodos bancos de exterior para el público, de ligero diseño, y una clásica fuente de beber. En su pequeña glorieta central se instaló una bella farola restaurada, que ya en el siglo pasado había iluminado con luz de gas las noches de la Puerta del Sol. Y para la semiglorieta lateral próxima al edificio O'Reilly, diseñé un brocal de ladrillo, en homenaje a la imaginable humildad de la fuente o del pozo desaparecidos. Su fondo e interior se revistieron en azulejo sevillano, y en su centro, rodeado de plantas acuáticas, tomó asiento un delicado grupo escultórico compuesto por cuatro ángeles barrocos en torno a un alegre surtidor, provinientes —vía almacén— de una fuente que los Duques de Montellano tuvieron en los jardines de su Palacio, hoy desaparecido, del paseo de la Castellana.

En la reintegración del huerto, y en el remate de sus mínimos detalles, pusimos una especial dosis suplementaria de ilusión. Para el personal de la obra, después de ocho largos meses de muy alta e ininterrumpida tensión, fue en cierto modo su mascota última, algo así como el oasis relajante que pone fin a una dura —y a veces incierta— travesía. Por eso, a las puertas del verano de 1983, todos nos congratulábamos de ver cómo la gente en general, y el contribuyente en particular, buscaban en el huerto el sol o la sombra, según los gustos, para descansar, paseando o leyendo, con los únicos rumores de fondo del surtidor y de los pájaros, descubridores ya de un nuevo y mínimo ecosistema en el corazón mismo de la ciudad. Y comentábamos que los viejos y recios frutales habían vuelto a dar sus frutos de hueso, bien que recolectados con la fértil astucia del anonima-

to. Y a pesar de que el madrileño «fetén» es un auténtico experto en su ciudad —y no digamos en asuntos e historias de su propio barrio—, pude constatar entonces, como antes lo había hecho durante el transcurso de las obras (a las que tanto curioso se llegó), que no quedaba en la gente ni en la erudición local memoria histórica en torno a la existencia del huerto de las monjas, acaso por las notas de total inaccesibilidad y privacidad que le caracterizaron mientras existió como tal. Ante la ausencia de advertencias que nos previnieran sobre el carácter histórico de este espacio, permítaseme que asigne a los trabajos previos de cuidadosa documentación que sobre el lugar realizamos el mérito de la exhumación de su interés y de la consiguiente necesidad de su rehabilitación.

FICHA TECNICA DEL EDIFICIO REHABILITADO

1. **Período de actuación:** De 1 de junio de 1982 a 15 de marzo de 1983 (288 días naturales).
2. **Empresa constructora:** CONSTRUCCIONES Y CONTRATAS, S. A.
3. Superficie de la finca matriz (EDIFICIO O'REILLY): 1.745 m².
4. Superficie del HUERTO DE LAS MONJAS (anejo): 1.094 m².
5. **Superficies construidas:**
 - Archivos e instalaciones (2 plantas de sótanos) 2.730 m²
 - Oficinas, Público y Despachos (plantas B, 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a) 7.020 m²

TOTAL 9.750 m²
6. **Circulaciones verticales:**
 - Tres núcleos o módulo (totalizando 3 escaleras, 4 ascensores y 1 montacargas).
 - Plataforma montacargas de servicio a Instalaciones y Archivos (desde callejón de nueva creación a plantas de sótano).
7. 22 terminales de pantalla, en conexión con el Centro de Datos.
8. Atención y despacho al público a través de: 77 plazas de ventanilla, 196 plazas de escritorio o espera y 66 plazas en zonas de visita.
9. **Central electrónica de telefonía general del Ayuntamiento de Madrid**, con dotación específica para el EDIFICIO O'REILLY, compuesta por: 164 líneas exteriores, 15 líneas directas, 4 circuitos de proceso de datos y 7 cabinas de teléfono público.
10. **Sistema general de climatización invierno-verano:**

Con renovación de aire y control de humedad en Archivos y Centrales de Instalaciones.
11. **Sistema general de detección de humos e incendios:**

(Térmica, termovelocimétrica e iónica.)

12. **Sistema general de extinción de incendios:**
- Por *sprinklers* automáticos, dotados de alarma.
 - Por mangueras.
 - Por extintores hídricos, de polvo seco y de CO₂.
 - Por gas halón (automático) en zonas de Archivos.

13. **Centro de transformación:**

De 1.000 KVA, con capacidad de ampliación a 2.000 KVA.

14. **Grupo electrógeno:**

De conexión automática.

15. **División centralizada de los servicios de:**

- Laboratorio fotográfico y de procesado de microfilms.
- Reprografía, fotocopiadoras, copadoras y ampliadoras de planos.
- Encuadernación.

16. **Sistema integral de Archivos con usos de:**

- Almacenamiento y clasificación de impresos.
- Archivo de microfilms y de cintas de ordenador.
- Archivo General tributario (dotado de armarios compactos sobre raíles) con un sistema de montadocumentos de enlace y transporte a oficinas.

Escalera principal. Arriba: lucernario barroco, reintegrado.



CONCLUSION

Si es labor ardua extractar en unas líneas las vicisitudes de la aventura cuasi biológica que representa una obra de esta naturaleza, no lo es menos esbozar, a su término, algún comentario crítico —que aquí sería autocrítico— y algunas notas de filosofía propia que pudieran contener alguna validez genérica en este campo, lejos de la banal anécdota próxima o puntual. Pero como no es justo involucrar al lector en tales cuitas, muy propias de arquitecto, vayan estas breves reflexiones, cuyo posible interés radicará en lo que tengan de extracto de una experiencia plural, con haber sido la de esta obra de gran importancia en mi experiencia personal. Aclarando, en primer término, que lo trabajoso de tal autocrítica no arranca precisamente de la inexistencia de conceptos y detalles del proyecto y de la ejecución que puedan considerarse mejorables, máxime «a obra pasada», y precisamente a los ojos especialmente exigentes e hipersensibilizados del autor. Su complejidad intrínseca, bien al contrario, nace de la dificultad de discernir si los márgenes de mejoramiento —a nivel de criterios personales, incluso muy profesionales— son tan amplios como una visión instantánea pueda sugerir, o si la imbricación de todos los factores operantes los limita, y en qué grado. En consecuencia, parece que la crítica deba hacerse después de recorrer conjuntamente con el arquitecto, y desde su principio, el itinerario conceptual por él seguido, deteniéndose en aquellas etapas que supusieron disyuntivas cruciales del enfoque y del desarrollo de la rehabilitación, analizando la entidad de las muchas alternativas que en ellas debió barajar, y de los criterios en virtud de los cuales las más no pudieron prosperar. Y estudiando las pautas de evaluación que en cada momento del largo proceso hubo de utilizar respecto del peso de cada determinante o del valor de cada circunstancia.

Entiendo, en definitiva, que sólo conociendo el curso todo del «historial médico» es posible valorar el diagnóstico y tratamiento seguidos para poder después, en consecuencia, concluir con honestidad científica el fallo que proceda. Y ello, claro es, en base a la hipótesis elemental —que, por evidente, supongo compartida— de que hacer crítica sería en arquitectura de rehabilitación es algo más que especular divertidamente sobre el hallazgo de supuestas «heterodoxias» o «anacronismos» puntuales. Y mucho más que plantearla desde el sofisma de abstracciones elaboradas en base a una realidad inexistente. Piénsese que su valoración de conjunto o de detalle puede oscilar como de la noche al día, según sea el supuesto del que se arranque.

Un primer supuesto —concretamente, el de partida de este proyecto— sería la asunción plena del desgarrado estado que a 1981, por ejemplo, presentaba la situación de base: un convento sustituido por un edificio de viviendas y locales, unas casas del convento en ruinas, y un huerto de las monjas convertido en un vacío expectante, con su intimidad perdida por el acceso y uso públicos incorporados por el planeamiento urbanístico. En suma, dos células urbanas (las últimas citadas), radicalmente desvitalizadas, y a las que se les ofrecía la posibilidad de sobrevivir mediante el trasplante de una nueva actividad, bien que inédita para ellas, por pública e intensiva. Por contra, un segundo supuesto de partida alternativo consistiría, también como ejemplo, en considerar tales obras como elementales reformas y arreglos a realizar por encargo de una Comunidad Religiosa en próspera actividad y desarrollo en su complejo conven-

tual, en óptimo estado físico. Lo que equivaldría a un planteamiento impecable para una actuación del año 1790, pongamos por caso.

Disimule el lector —como en Madrid solía aconsejar el castizo— esta última hipérbole, en aras de poder servirme de ella para subrayar gráficamente lo que viene a representar una extrema postura dialéctica al uso, de tono confusamente ecologista. Postura que, en primer lugar, se nutre del rechazo —sin más— de la magnitud y crudeza de las objetivas lacras físicas y del irreversible desarraigo social de determinados asentamientos de nuestros cascos históricos. Como si la tremenda realidad presente de muchos de ellos pudiera retrotraerse a la idealidad de su estado genuino ya volatilizado, por la sola virtud de la nostalgia y de la amargura no resignada ante su degradación. Sentimientos a los que, por otra parte —y en razón de un maniqueísmo cuyas raíces se me ocultan—, parecen no tener derecho a acceder ni compartir casi nunca los profesionales autores materiales de las rehabilitaciones, al decretarse por muchos de los no intervinientes, y en exclusiva, el secuestro de toda sensibilidad cultural sobre la materia y sobre el tema.

El segundo rasgo que caracteriza esta postura es que suele acompañarse de la apreciación apriorística de que el nuevo uso ostenta un mero papel adjetivo, y ello en el supuesto de que le sea reconocido —en aplicación del beneficio de la duda— el valor de hipótesis de trabajo válida. Cuando precisamente el «contenido» es un vector sustantivo, en paridad con el representado por el «contenedor», en la dinámica de una auténtica rehabilitación.

En definitiva, entiendo que en este tipo de obras lo que debe juzgarse ponderadamente es si los objetos arquitectónicos y urbanísticos han cobrado, a su término, una nueva razón de ser, sin soluciones funcionales vergonzantes alojadas en su seno y desde una regeneración respetuosa con su identidad física. En tal sentido, mi juicio es que el resultado de esta obra concreta ha sido, cuando menos, muy decoroso y que el uso se ha acoplado a la arquitectura sin traumas excesivos ni concesiones mutuas de envergadura, por lo que no se han presentado síntomas de rechazo entre órgano y función. En general, creo que el diseño de los nuevos elementos incorporados es respetuoso con el espíritu del Edificio contenedor, sin confusión entre ambos planos conceptuales, dado que la percepción de aquéllos es clara en razón de su identificación con la función y el uso a los que dan soporte. Por último, estimo que el conjunto de la intervención interior dista de haber sido pretenciosa y que su versatilidad garantiza que no se ha enajenado la capacidad del edificio para poder encajar reajustes profundos en el futuro. Y finalmente —como creo que nos sucede no pocas veces en parecidos casos a los arquitectos— tengo la postrera sensación de que hoy no hubiera podido o sabido dar otro enfoque a la solución que se me pedía, salvo modificaciones sectoriales, de haberse mantenido las hipótesis de ayer. Debiendo leerse esta confesión a la luz no de un entendimiento de suficiencia por haber dado con la «solución única», sino a la de que tal impresión nace, en buena medida, de sentir como si mi oficio hubiera sido tan sólo el instrumento ordenador de las tensiones que configuraban y delimitaban el problema planteado.

Supongo que estas líneas prueban que soy de los que creen que cada obra de rehabilitación escapa a los rígidos compartimentos que, por prototípicas, caracterizan a las «figuras puras», de obligada catalogación en la norma-

tiva urbanística. Unase a esta primera indeterminación la sutileza y complejidad de las interdependencias e interacciones que ligan a los múltiples factores en conflicto, y tendremos que el punto de partida no difiere mucho del conjunto inconexo de piezas heterogéneas y divergentes propias de un abstruso *puzzle*. Toda humildad, paciencia y amor son pocos para abordar la tarea de desbrozar la categoría de la anécdota, hasta trocar el inicial laberinto en una combinación equilibrada y jerarquizada. Tarea que, precisamente por estar requerida de tales exigencias, es una de las más apasionantes de nuestra profesión y de nuestro tiempo.

Recuerdo de Carlos Lezcano

Hasta aquí, el somero relato divulgativo de las obras propiamente dichas. Mas para que su crónica en VILLA DE MADRID sea completa, resulta obligado referirse a la vertiente personal e incluso afectiva de su historia, y al modo como fue estudiada y valorada desde los primeros pasos del proyecto, como pieza imprescindible en la tarea de recuperación cultural del edificio. En el entendimiento de que la cultura histórica de un edificio emana tanto de los testimonios físicos que su devenir haya ido decantando —y hasta destruyendo— cuanto de la memoria que guarde y transmita sobre las vivencias espirituales y creativas de sus ocupantes.

En esta línea, en su portal principal —además de la lápida cuyo texto ha quedado transcrito al principio de este trabajo— colocamos, labrados en cuatro escudos de piedra, los símbolos heráldicos correspondientes a sus momentos más significativos: Ducado de Uceda, Comunidad de Religiosas del Santísimo Sacramento, familia Lezcano y Marquesado de O'Reilly. Escudos que asimismo sirvieron de orla al de Madrid en el reverso de la medalla que, por iniciativa de la Empresa constructora, diseñé para conmemorar la recuperación del edificio.

Dentro de su más larga etapa —la civil— destaca, sin embargo, una familia de entre las de sus sucesivos moradores. Esta no es otra que la familia Lezcano, cuya presencia en la casa se prolongó desde 1830 hasta 1944, dilatado período que estuvo marcado por los inequívocos rasgos de una vida social y culturalmente señera, de la que aún queda en muchas personas vívido recuerdo. Nuestros pasos, llenos de respeto aunque también de la natural curiosidad, se dirigieron hacia Aurora Lezcano, Marquesa viuda de O'Reilly, cronista enamorada de la historia del solar familiar y genuina albacea, por derecho y méritos propios, de la herencia del más ilustre miembro de la familia, el pintor Carlos Lezcano (4-XI-1870 = 21-IV-1929).

Desde 1975, en que se trasladó a la casa número 80 de la vecina calle Mayor, Aurora Lezcano asistía «desde lejos» —sin querer siquiera pasar por delante de su fachada— a lo que le constaba era el irrefrenable camino hacia la autoextinción de la que fuera la casa de sus mayores. Fina cronista del viejo Madrid —en el tiempo y en el espacio— pintora ella también, fue nuestra más preciada cicerone en el viaje por las vicisitudes humanas, sociales y artísticas de la saga familiar, y más concretamente de Carlos Lezcano, en un devoto recorrido sen-

Acaso al lector no haya llegado, a través de esta descripción, el exacto tono de los matices que se dan en este tipo de trabajo. Sin descargar de culpa, en tal caso, a la posible inexpresividad de la narración, es lo cierto también que en él se dan aromas de imposible definición, por alcanzar sólo —y eso imprecisamente— a quienes están inmersos durante meses en el desentrañamiento de sus claves. Como diría Lope de Vega, rematando un hermoso soneto dedicado al estéril empeño de inventariar y definir las contradicciones del más aleatorio de los fenómenos humanos: «... Esto es amor. Quien lo probó, lo sabe.»



Cartel anunciador de la Exposición conmemorativa.

timental por un pasado que tan presente y virtual sigue siendo para ella.

El Alcalde y el Concejal de Cultura consideraron que la puesta en uso del rescatado edificio era la ocasión justa y propicia para rendir el homenaje debido al que fuera culto y sensible pintor de la España desgarrada de su tiempo y vecino ilustre de un Madrid imperecedero. La lápida que desde el día 11 de abril de 1983 —fecha de inauguración de las obras de rehabilitación— perpetúa este homenaje, lleva un medallón en bronce con su busto en altorrelieve, que preside la siguiente dedicatoria:

«Esta casa fue
hogar y estudio
del pintor madrileño
CARLOS LEZCANO
(1870-1929).

En su peregrinar
por los caminos olvidados de España
llevó al lienzo el hondo silencio
de sus ruinas,
desvelando la emoción dormida
de sus pueblos y paisajes.»

El Ayuntamiento de Madrid en el LIV aniversario
de su muerte.



La fuente del reintegrado Huerto de las Monjas el día de la inauguración. Junto al Sr. Alcalde, el tercer Teniente de Alcalde y Concejal de Cultura D. Enrique Moral y los familiares de Carlos Lezcano.

Ese mismo día fue inaugurada en el vestíbulo principal del edificio una Exposición conmemorativa del artista, montada con la colaboración del Servicio de Exposiciones del Museo Municipal, en la que reunimos una serie de lienzos representativos de sus fases creativas más señaladas. Junto a dos óleos propiedad del Ayuntamiento de Madrid, se colgaron veintidós más, pertenecientes a las colecciones privadas de la Marquesa de O'Reilly y de su hija, Aurora Valcárcel, que nos franqueó —en la búsqueda de la iconografía más ilustrativa de su abuelo— las puertas de su inapreciable álbum familiar.

No por solemne, la inauguración perdió un ápice del carácter y del tono íntimos deseables en la exhumación de toda memoria cultural. En torno a las primeras autoridades locales se reunieron los miembros de la familia Lezcano, especialmente invitados, así como un selecto grupo de personalidades del arte y de la cultura. Después de unas palabras de presentación sobre el sentido y alcance de las obras, a cargo del segundo Teniente de Alcalde y Concejal de Obras y Servicios Urbanos, Javier Angelica; el Alcalde, Enrique Tierno Galván, habló sobre la labor de recuperación del espíritu de la ciudad, y más concretamente del significado de la delicada tarea de rehabilitar su casco histórico-artístico como la más sensible referencia de su identidad.

Descubierta la lápida dedicada a Carlos Lezcano, se giró una detenida visita al huerto de las monjas y a las distintas plantas y dependencias del edificio, así como a las dos Exposiciones organizadas con esta ocasión. La ya citada en conmemoración del pintor, y una segunda, preparada por la Sección del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal, que recogía una síntesis gráfica de la historia del edificio y de los pasos y criterios seguidos en su reestructuración.

La música barroca de Bocherini sirvió de fondo a un acto lleno de calor, que terminó con la despedida en el portal «de los perros», cuidadosamente reintegrado. Perros que —si hemos de creer en los tiernos relatos de Aurora Lezcano— ya no servirán para que el General Polavieja, aupándose sobre ellos, pueda montar en su caballo, demasiado alto para su estatura. Y que, por contra, verán pasar por entre ellos el intenso trasiego de los madrileños camino del pago o de la reclamación de la exacción de turno.

Pienso, sin embargo, que en la medida en que las nobles casas custodien y atesoren el recuerdo de sus gentes y de sus hechos, otras gentes valorarán mejor después la memoria histórica común así acumulada y transmitida. De tal suerte que ya nunca podrá ser motejada de im-puesta.

Fotografías: Villar, Altair, Roldán, Imagen Fotógrafos y Copiafilm Industrial
(Prohibida su reproducción)

EL LICEO FRANCÉS ESTUDIA MADRID

Texto: Alicia de la RIVA DE ARAUZ

Fotos: Miguel Angel GIL

Una exposición no es una mera exhibición de objetos, sino la expresión de una idea. «Una exposición —escribía recientemente Vargas Llosa— vale, más que por la riqueza de sus materiales, por su punto de vista: es decir, por la manera con que aquello que exhibe ha sido seleccionado y expuesto.»

Detrás de la exposición «Ven a Madrid», que se ha colgado en las salas del Liceo Francés de Madrid (Parque

La idea de la exposición surge en 1982. Dos circunstancias la hacen especialmente oportuna, y, por así decir, la motivan. Nos hallamos en el Año Europeo para el Renacimiento de la Ciudad, en que España tiene una participación notable, con 32 «proyectos de demostración» (recuperación funcional de ciudades antiguas que suscitan admiración cuando se muestran en Berlín). Y, además, estamos a las puertas de estrenar la autonomía



Maqueta en cartulina del Alcázar de Madrid.

Conde de Orgaz) durante el pasado mes de junio, al tiempo en que Mauroy, el Primer Ministro de Francia, visitaba España, está el trabajo de los alumnos de ese Instituto, desde 6.º de Básica a 2.º de BUP, durante todo el curso escolar. Dada la facundia, por una parte, y la inmadurez, por otra, de sus autores, la exposición podía haber resultado una babel, sino estuviese apoyada por una clara idea rectora.

de Madrid, que es, dentro de la dimensión administrativa de España, lo más parecido al Estado-Ciudad. Esos dos motivos coinciden con la necesidad permanente de derribar los Pirineos, y de aproximar tanto España a Europa, como Europa a España. Pensamos, pues, que era una ocasión excepcional para que en el Liceo Francés, se estudiara Madrid: el pasado de Madrid, con intención de tomar posturas ante su presente y su futuro.



Los monumentos de Madrid en silueta.

El resultado ha sido esta muestra, que reúne más de 200 trabajos con un nivel sin precedentes, creo poder afirmar, dada la edad de sus autores. Consistirían los trabajos en pequeños ensayos sobre unos temas a los que en seguida me referiré, pero con una peculiaridad común: su grafismo, su expresividad. Las distintas materias iban profusamente ilustradas: desde por maquetas construidas por los alumnos —«la caza del mamut» en las terrazas del Manzanares, o una acertadísima reproducción del antiguo Alcázar—, a cerámicas, obra de sus manos —tal como la reproducción del vaso campaniforme— o fotografías tomadas por los propios autores, desde sus personales ángulos de vista, de las estatuas o de las fuentes de Madrid.

Varios principios rectores estuvieron presentes desde el comienzo de nuestro trabajo.

Por ejemplo, la idea de que, a través de un monumento, una obra literaria, un edificio o una institu-



Personajes madrileños: escritores.

ción de determinada época, pueden rastrearse los valores sociales que prevalecen en ese momento. Así, cuando se estudiaba la Casa Consistorial de Madrid, no se acababa sólo con su arquitectura, sino que se analizaba, además, algo más importante como las «leyes de Ayuntamiento»: las de entonces, y las que habían regido desde que la ciudad, con la reconquista, consiguió su Fuero peculiar.

O también, la idea de que en Madrid —y no por ser Madrid, puesto que ocurre igual en cualquier otra ciudad— se refleja la historia total de España.

O la noción, muy clara y muy vívida, de que cada momento de la ciudad, y de su historia y de la historia de España, es un puente entre el pasado y el futuro, sin el que difícilmente se explica el presente.

O, desde el punto de vista formal, la convicción de que el aprendizaje de cualquier materia, y por supuesto también el de la historia, debe reunir varios requisitos:

- Empezar por lo más próximo, por lo que más interesa y más compromete; en este caso, empezar por la propia ciudad.
- Hacer participativo ese aprendizaje. Como profesora del Liceo y directora de la idea, debo reconocer, al fin de la experiencia, que mi visión de Madrid se ha enriquecido enormemente: en perspectivas inéditas, en detalles concretos y en formas de expresión.

- Que, en una etapa de civilización de la imagen, la historia no puede constituir excepción. Los alumnos del Liceo no sólo patearon Madrid para mejor captarlo, sino que se han convertido en asiduos contempladores de los mapas, planos y modelos de Teixeira, de Gil de Palacio y de Castro, en visitantes cuasi permanentes del Museo Municipal de Madrid, y en lectores de publicaciones como su *Gaceta* o esta revista VILLA DE MADRID.



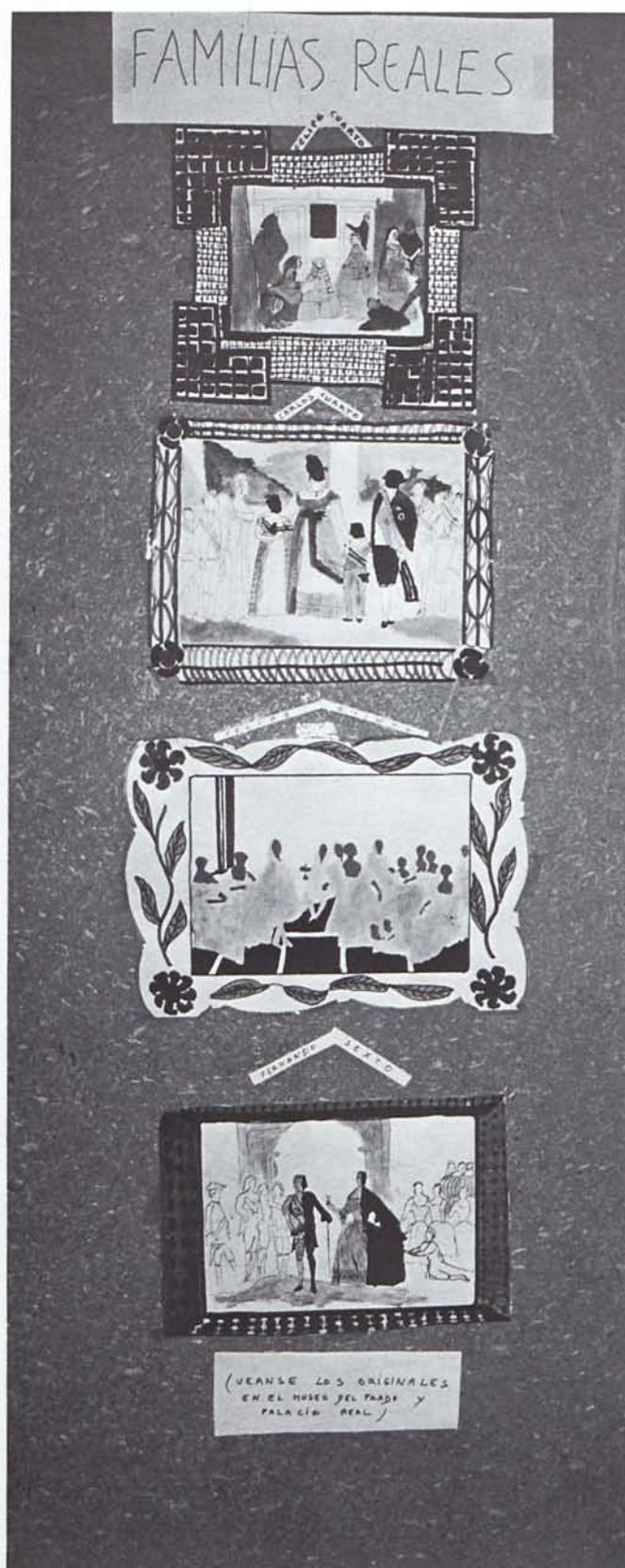
La Plaza de la Villa y sus edificios.



El comercio madrileño en sus portadas.

La exposición y el trabajo previo se han ordenado con arreglo al siguiente sistema:

- I. El medio físico, abarcando una pluralidad de aspectos que incluye desde su situación, altura y clima a los orígenes de su nombre o la gestación de su escudo (rastreado, por ejemplo, dónde éste se muestra por primera vez, en una especie de indagación que ha tenido bastante de policial).
- II. La prehistoria, que comienza a reivindicar para Madrid un lugar de honor. Pocos madrileños tienen conciencia de que ese Manzanares que cantaba Lope de Vega o pintaba Aureliano de Beruete, es lugar importante por su fama (mamut, elefante...), y centro de origen y promoción de una cultura que llega en derechura al corazón de Europa: la del vaso campaniforme.



Las grandes pinturas de Cortes.

- III. La época romana y la visigótica. Los alumnos han tenido ocasión de disputar sobre el origen remoto de Madrid: ¿era o no Mantua? Y han podido situar el fenómeno de las actuales conurbaciones de Madrid sobre las antiguas «villas romanas», de segunda residencia: ese valle feraz que es el Jarama era, ayer también, lugar de esparcimiento del madrileño, quien accedía a él a través de las calzadas y de ese soberbio puente romano que aún se conserva en Talamanca.
- IV. El Madrid árabe, el Madrid del Alcázar. Es sugestivo recordar que aquí también —y no sólo en Levante: con su red de acequias, caces, aceñas y sifones— los árabes pusieron a prueba su ingeniería hidráulica. Madrid —cuya capitalidad pudo ser un despropósito: no hay capital en el mundo que no esté bien abastecida de aguas, e incluso situada a los márgenes de un río caudaloso— era servido por los «viajes de agua» de origen musulmán, prácticamente hasta la fundación del Canal de Isabel II.
- V. La España cristiana, cuya primera representación gráfica es el álbum de Wingaerde. Madrid adquiere identidad solidaria, a través de su Fuero. Se abre a la Edad Media y se abre a la cultura. Empieza a ser corte y cortijo, casi, ciudad y población manchego a un tiempo. Un símbolo puede ser el Marqués de Santillana, cortesano que escribe serranillas. La Villa se puebla de la toponimia gremial, que aún hoy subsiste: calles de Bordadores, o de Curtidores; y de la que jalona los caminos, como Puerta Cerrada o Puerta de Toledo.
- VI. Hasta llegar al Madrid de los Austrias, en que el urbanismo, de manos de ese gran arquitecto urbanista que fue Gómez de Mora, parangonable a los Le Vau, Haussman, etc., empieza a hacerse consecuente y racional. Era la época en que Felipe II reglamenta rigurosamente la edificación y los servicios públicos, al tiempo que dictaba para América las ordenanzas de Nueva Población. Todavía, recuerda algún expositor, se podían sacar a pasear los cerdos por las vías públicas de Madrid.
- VII. Serán los Borbones quienes «racionalicen y europeicen» definitivamente a la ciudad. Madrid encuentra, a un tiempo, la Administración y los jardines: ¡Váyase lo uno por lo otro! Es esa etapa conflictiva, agónica, de búsqueda de una nueva identidad.
- VIII. Siglo XIX, en que Madrid se plantea, entre grandes conmociones, cuál es su verdadera función. Oscila desde el costumbrismo (de Mesonero Romanos) al magnicidio que tiñe de sangre una de cada dos calles del casco antiguo. La exposición se detiene en el análisis minucioso de cronistas, cafés, estatuas, cementerios...; algo en que ya empieza a reconocerse el madrileño de hoy.

¿Se trata de una exposición magistral y completa? Dios nos libre de semejante presunción. Pero cualquier madrileño adulto empezaría a reconciliarse con su ciudad y a ser exigente consigo mismo en relación con ella, si conociera de Madrid cuanto hemos aprendido en común los alumnos de bachillerato del Liceo Francés.

TEATRO ESPAÑOL
PROGRAMACION
DEL 1.^{er} TRIMESTRE
(TEMPORADA 83-84)

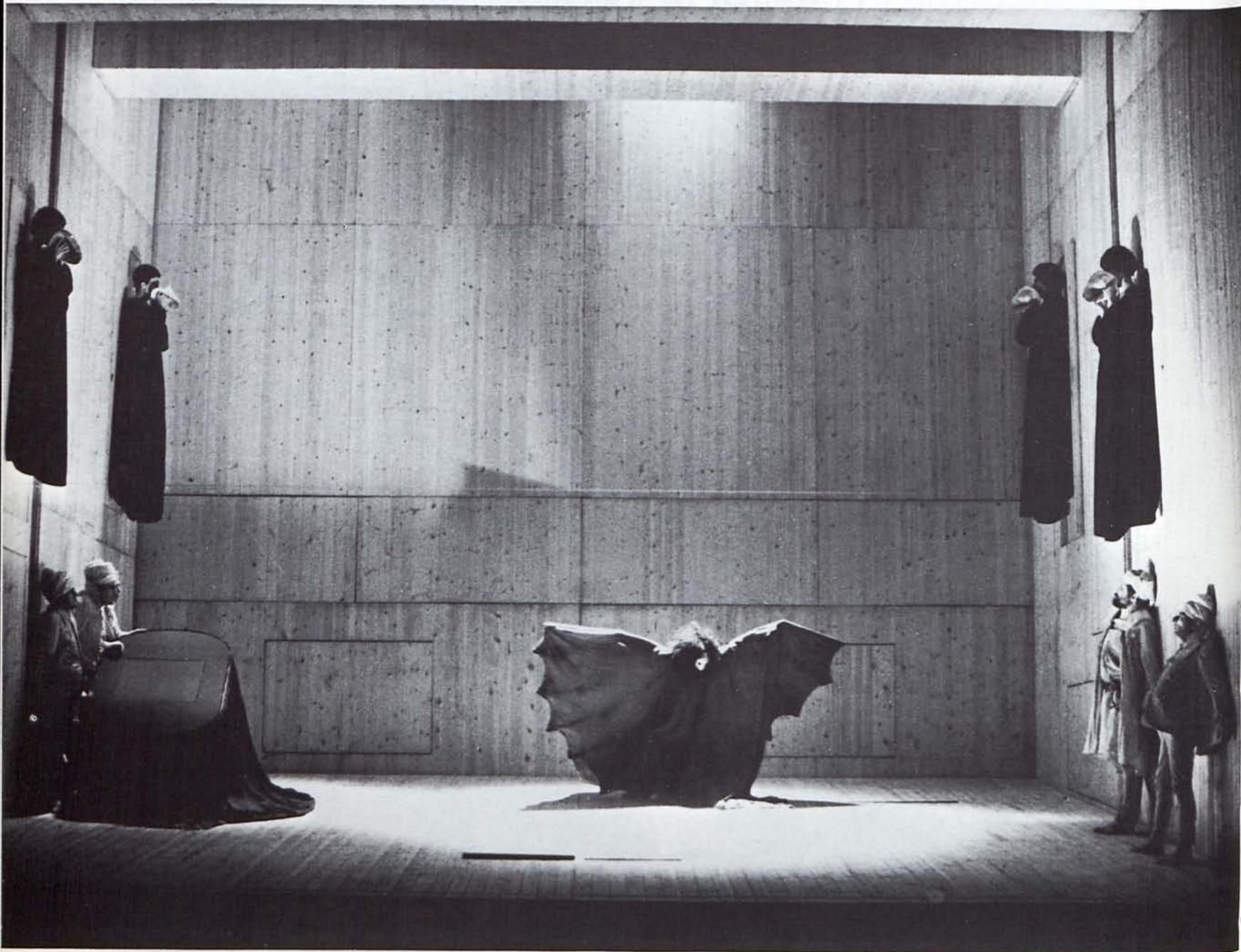


«La tempestad», de Shakespeare.

Con motivo del IV Centenario se realizó, a lo largo de cuatro días (17, 18, 20 y 21 de septiembre), «EN EL CORAZON DEL TEATRO, un trayecto para espectadores», consistente en unas acciones teatrales, con entrada gratuita, que se desarrollaron por todo el interior del edificio del teatro. Es un intento de colaboración entre el mundo de los plásticos y el teatral, en la búsqueda de nuevas aportaciones en el área del espectáculo. El día 21, fecha de la celebración, y finalizada la activi-

los *Sonetos*, de W. Shakespeare, a cargo de Agustín García Calvo y Denis Raefter.

A principios del mes de noviembre está prevista la inauguración de la «Exposición Conmemorativa del VI Centenario del Teatro Español (antes Corral del Príncipe)». En la semana del 7 al 13, el Grupo de Acción Instrumental pondrá en escena el espectáculo musical «Hysterie». A continuación, el día 23, se efectuará el



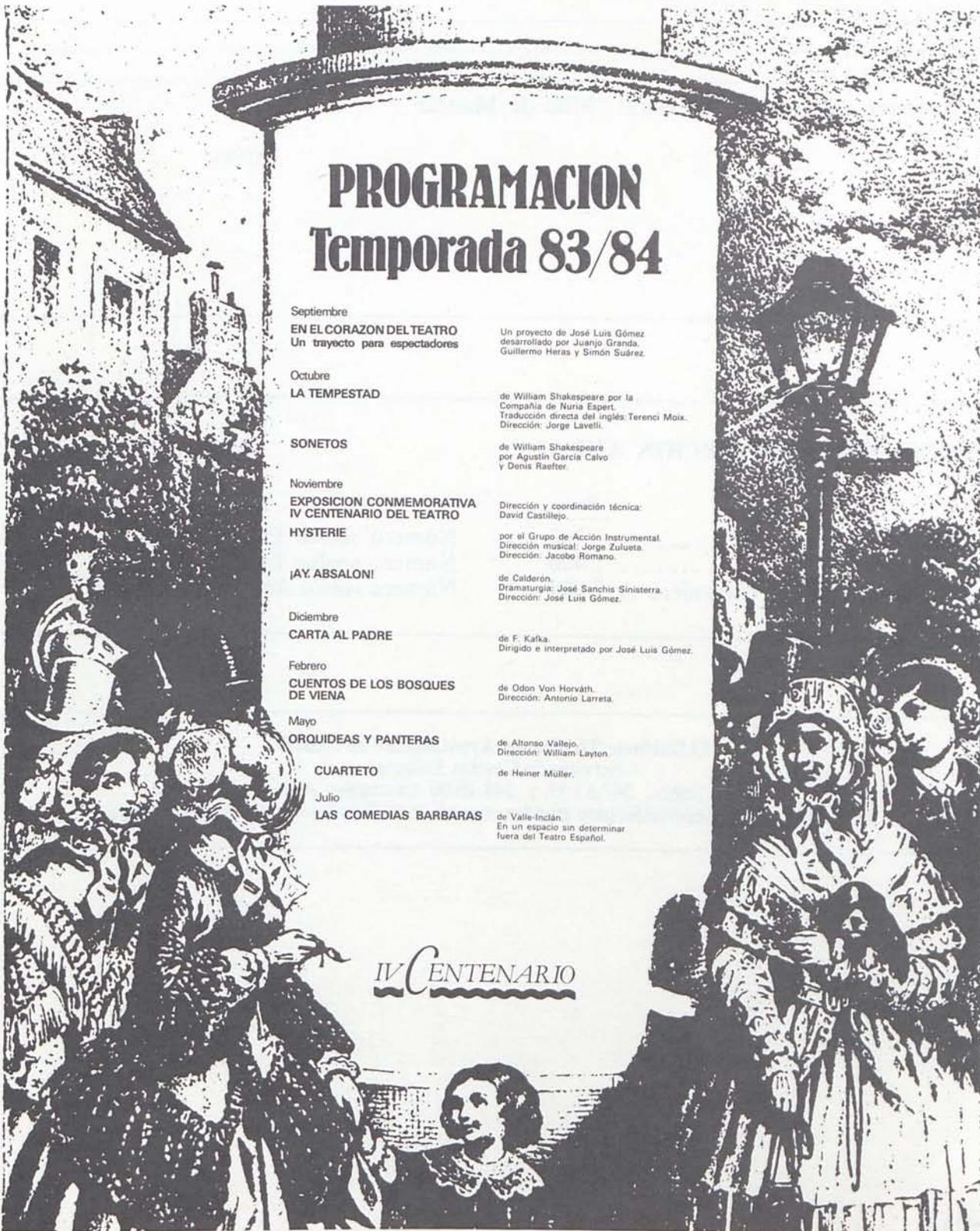
«La tempestad», de Shakespeare.

dad en el teatro, tuvo lugar en la plaza de Santa Ana una fiesta amenizada por grupos musicales.

El día 5 de octubre se inauguró la temporada teatral propiamente dicha con el estreno de *La tempestad*, de W. Shakespeare, por la Compañía Nuria Espert, bajo la dirección de Jorge Lavelli. Este espectáculo permanecerá en cartel durante un mes. Paralelamente, y en dos fines de semana, se presentará un trabajo dramático sobre

estreno de la primera producción del Teatro de la temporada, ¡Ay, *Absalón*, de Calderón, en versión de José Sanchis Sinisterra, bajo la dirección escénica de José Luis Gómez. Espectáculo previsto hasta finales de enero.

Y en el mes de diciembre, sin determinar fecha, se estrenará la dramatización del texto de F. Kafka de *Carta al padre*, dirigida e interpretada por José Luis Gómez.



PROGRAMACION Temporada 83/84

Septiembre

EN EL CORAZON DEL TEATRO
Un trayecto para espectadores

Un proyecto de José Luis Gómez desarrollado por Juanjo Granda, Guillermo Heras y Simón Suárez.

Octubre

LA TEMPESTAD

de William Shakespeare por la Compañía de Nuria Espert. Traducción directa del inglés Terenci Moix. Dirección: Jorge Lavelli.

SONETOS

de William Shakespeare por Agustín García Calvo y Denis Raefter.

Noviembre

**EXPOSICION CONMEMORATIVA
IV CENTENARIO DEL TEATRO
HYSTERIE**

Dirección y coordinación técnica: David Castillejo.

por el Grupo de Acción Instrumental. Dirección musical: Jorge Zulueta. Dirección: Jacobo Romano.

¡AY, ABSALON!

de Calderón. Dramaturgia: José Sanchis Sinisterra. Dirección: José Luis Gómez.

Diciembre

CARTA AL PADRE

de F. Kafka. Dirigido e interpretado por José Luis Gómez.

Febrero

**CUENTOS DE LOS BOSQUES
DE VIENA**

de Odon Von Horváth. Dirección: Antonio Larreta.

Mayo

ORQUIDEAS Y PANTERAS

de Alonso Vallejo. Dirección: William Layton.

CUARTETO

de Heiner Müller.

Julio

LAS COMEDIAS BARBARAS

de Valle-Inclán. En un espacio sin determinar fuera del Teatro Español.

IV CENTENARIO

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Sección de Gestión Editorial. Secretaría de Despacho de la Alcaldía-Presidencia

NOMBRE

DIRECCION

LOCALIDAD

PROVINCIA

Se suscribe a la revista trimestral "Villa de Madrid".

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL

	<u>Ptas.</u>		<u>Ptas.</u>
España	700	Número suelto España	175
Europa	1.400	Número suelto Europa	350
América y resto del extranjero ..	2.000	Número suelto América-extranjero	500

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—,

Teléf.: 247.63.35 y 248.10.00 (extensión 200),

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

NOTA:

Por error, algunas de las fotografías correspondientes al artículo de Javier Pérez Rojas «Sobre tres singulares edificios madrileños (1911-1919)», aparecido en el n.º 75 de esta revista, son del edificio contiguo de la Plaza de Canalejas.



AYUNTAMIENTO
DE MADRID