



VILLA de MADRID

Ayuntamiento de Madrid

VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Excmo. Sr. D. Agustín Rodríguez Sahagún, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Joaquín Álvarez de Toledo Saavedra, Concejal del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes
Sr. D. Benito de Diego González, Director de los Servicios de Cultura
Dña. Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

M A D R I D

AÑO XXVII

1989-I

Núm. 99

Sumario

El Museo Romántico. Por Rosa DONOSO GUERRERO.

Consideraciones sobre la reforma interior en Madrid entre 1940 y 1950.
Por Ángel Alfonso SANTAMARÍA BARNOLA.

Sebastián Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las obras de Madrid (1665-1671). Por María del Carmen CAYETANO MARTÍN, Pilar FLORES GUERRERO y Cristina GALLEGU RUBIO.

Cinco ejemplos de la temporada teatral madrileña 88/89. Por Fernanda ANDURA VARELA.

Las estampas de Josepe de Ribera en la Calcografía Nacional de Madrid.
Por Juan CARRETE PARRONDO.

PORTADA:

La plaza de la Provincia, óleo de Agustín REDONDELA.

COORDINACIÓN Y DISEÑO:

CARTELA DE EXPOSICIONES, S. L.

ADMINISTRACIÓN Y DOCUMENTACIÓN:

Araceli HERNÁNDEZ MORENO

FOTOGRAFÍAS:

ORNOZ, PALOMA ALONSO, VILLAR, SOROA, AULOCOLOR,
ROS RIBAS, ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DEL MUSEO ROMÁN-
TICO, MUSEO MUNICIPAL DE MADRID Y REVISTA «VILLA DE
MADRID».

IMPRIME: ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES
ÁREA DE RÉGIMEN INTERIOR Y PERSONAL
DEPÓSITO LEGAL: M. 4.194-1958

EL MUSEO ROMÁNTICO

Rosa DONOSO GUERRERO

El Museo Romántico, situado en el número 13 de la madrileña calle de San Mateo, tiene ese viejo sosiego de las construcciones académicas amplias y horizontales. Es un edificio de una línea tranquila, con su gran balcón y otros cuatro menores que le acompañan a cada lado, en el piso principal; cuatro ventanas enrejadas flanquean el ancho portalón en el piso bajo y remata con buhardillones, tan clásicos, en lo alto. Fue construido en 1799, bajo la dirección del arquitecto don Manuel Martín Rodríguez (sobrino del célebre Ventu-

ra Rodríguez), por encargo del teniente general marqués de Matallana. En la fachada, el escudo corresponde al propietario del palacio en 1850, don Francisco de Paula Fernández de Córdoba, conde de la Puebla de Maestre. La fachada principal da a la calle de San Mateo; la posterior, antigua de servicio, a la calle de la Beneficencia. En su interior, dos patios y un jardín le dan luz y ventilación.

El Museo Romántico nace gracias al tesón y generosidad de don Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, se-

Jardín del Museo Romántico.





Techo del Salón de Juego de Niños.

El Ayuntamiento de Madrid, en 1920, donó al Estado un conjunto de ochenta y seis pinturas del siglo XIX, libros y algunos muebles que sirviesen de núcleo para la creación de un museo popular, precisamente en Madrid, que debía denominarse Museo Romántico, para el que solicita a los Poderes Públicos la concesión de un local —el Hospicio—, pero no tuvo el marqués mucha suerte con esta petición, ya que en 1924 funda e instala el Museo Romántico en el palacio de la calle de San Mateo, y tres años después fue adquirido definitivamente por el Estado.

Sumario



González Velázquez. Techo del Salón de Baile.

gundo marqués de la Vega-Inclán, hombre polifacético que restauró barrios de una gracia exquisita (tal como el de Santa Cruz, de Sevilla), que supo salvar viejos inmuebles y darles una nueva vida (la Casa del Greco, en Toledo y la Casa de Cervantes, en Valladolid), que creó el Turismo en España e inició, con la construcción de los paradores de Gredos y Mérida, una serie brillante. Cuando, en 1920, el marqués de la Vega-Inclán alquila la casa de San Mateo, 13, para instalar la Comisaría Regia de Turismo por él fundada, ya no habitaban el palacio sus propietarios, servía para alojar las oficinas y depósitos de la Editorial Calpe, en cuyo tiempo sufrió reformas en la planta baja y un incendio, que destruyó la decoración de sus salones.

Aquel mismo año y el siguiente (1921), el marqués hizo donación al Estado de un conjunto de ochenta y seis pinturas del siglo XIX, libros y algunos muebles que sirviesen de núcleo para la creación de un museo popular, precisamente en Madrid, que debía denominarse Museo Romántico, para el que solicita a los Poderes Públicos la concesión de un local —el Hospicio—, pero no tuvo el marqués mucha suerte con esta petición, ya que en 1924 funda e instala el Museo Romántico en el palacio de la calle de San Mateo, y tres años después fue adquirido definitivamente por el Estado.

En la instalación de las salas se ha tenido como principio huir del museo-almacén para procurar la evocación de un siglo en sus distintos momentos. No se ha querido exhibir objetos más o menos valiosos sin otra finalidad que guardarlos y mostrarlos. Los objetos están elegidos y colocados para servir cada uno de ellos al logro de una ambientación sucesiva y total; esto es, se busca el museo-ambiente. Se ha concedido especial importancia al pequeño objeto, por su valor de evocación e intimidad. Se ha intentado dar la impresión al visitante de que recorre las salas de una casa cuyos moradores se han ausentado por un cierto tiempo, pero sin que la casa esté cerrada ni deshabitada.

Entre los muebles que iremos viendo predominan los de los estilos característicos del ochocientos: imperio, fernandino e isabelino. Por una parte, el mueble de inspiración clásica, sin curvas; por otra, los estilos románticos más aburguesados, pero quizá más sinceros, con su preferencia por la línea curva. Y junto a los muebles, las arañas de cristal, los relojes que continúan dando las horas; las porcelanas y floreros de flores artificiales, palidecidas por el tiempo bajo fanales de cristal; las cajas de música; los autómatas; los pistolones de duelo; los libros y las cartas...

La planta noble, única visitable por el momento, consta de veinte salas propiamente de museo más cuatro dedicadas al legado Vega-Inclán.

Al entrar en el vestíbulo, una cancela de cristales, copia de la primitiva, da paso al zaguán (dejando atrás el Madrid de hoy, con su circulación, sus humos y ruidos), en el que podemos ver el busto de bronce del marqués de la Vega-Inclán, cincelado por Benlliure en 1931, y tres retratos: el de la Reina Gobernadora María Cristina, pintado por Salvador Gutiérrez; el de un caballero desconocido, firmado por Francisco Gutiérrez de la



Salón principal.

Vega en 1877, y el de don Santiago Alonso Cordero, «El Maragato», firmado por Esquivel en 1842. Curioso personaje este Maragato, que al tocarle la lotería casi hace «saltar la banca» del Estado. Al fondo del zaguán una cancela de hierro da paso a los dos patios que posee el Museo.

A la izquierda, el paso a la Dirección, Secretaría, Biblioteca (con una importante colección de libros y revistas románticos) y el jardín, donde un magnolio ha crecido prodigiosamente buscando la luz, no conforme con la permanente sombra a la que le ha obligado el muro de la casa lindante. Entre las enredaderas y la hiedra algunos vaciados de estatuas; y en el centro un surtidor de piedra, un amorcillo sosteniendo una cala de la que surge del agua, obra del escultor Antonio Olives.

Volviendo al zaguán, la escalera de acceso a la planta noble del edificio está iluminada por una airosa linterna que recoge la luz natural. En ella se abre la tribuna para los músicos y está decorada con cuatro medallones, obras del escultor Alanguas, que representan a las dos reinas románticas españolas: doña María Cristina de Borbón y a su hija doña Isabel II; al pintor romántico Vicente López y a la primera figura de nuestra poesía romántica, don José Zorrilla. Dos lienzos, con los retratos de Isabel II niña, pintados por Carlos Luis



V. López. Marqués de Remisa.

de Ribera, y el del general don Diego de León. La intención del emplazamiento de estos dos cuadros es significativa y evocan el drama del general más romántico de todos los generales españoles, que tuvo lugar en otra escalera, la del Palacio Real, en 1841, cuando don Diego de León se jugó la vida por liberar a la Reina niña del poder de Espartero.

En las mesetas de la escalera figuran las reproducciones de dos estatuas de personajes bien diferentes: la una de un militar conservador, don Diego de León, y la otra de un ministro revolucionario, Mendizábal. La primera reproduce en hierro fundido la obra de Sabino Medina; la segunda, con variantes, la de José Gragera, firmada en 1854, que estuvo en la antigua plaza del Progreso, hoy Tirso de Molina.

La escalera da acceso a un vestíbulo en el que podemos ver la obra de Charles Porió, «Revista Militar pasada por Isabel II y Francisco de Asís, acompañados por los generales Castaños, Espartero y Narváez». Un retrato de don Pedro Martínez Godoy, obra de Rafael Tejeo. Antonio Gómez Cros firma en 1844 un bello retrato de doña Cecilia Rodríguez-Prieto con su hija Margarita de la Sotilla disfrazada de primavera con guirnalda de flores en el pelo y vestido, una cestilla con flores al brazo y una careta en la mano. De José Manuel Romero, el retrato de una dama vestida de negro, y de José Balaca el retrato de su mujer con sus hijos. Completan la sala litografías con monumentos para exequias reales, un gran reloj de péndulo, un velador neogótico, dos rinconeras con flores isabelinas y una caja de música cuyas melodías van acompañadas de castañuelas, campanillas y tambor.

La Sala de Isabel II, comienzo y fin de la visita, está estucada en verde con un techo pintado por Juan Gálvez en el que se finge el pabellón de un quiosco oriental, y procede, al igual que los siguientes techos pintados, del Casino de la Reina, palacete que la villa de Madrid regaló a la reina Isabel de Braganza, y que fue desmantelado en 1893.

Un retrato de Isabel II niña, obra del taller de Vicente López, la representa con atuendo regio; el retrato se resiente de su falta de ternura infantil, ya que desde los tres años hubo de ser representada con la más decidida majestad frente a quien quería hurtársela, su tío, el infante don Carlos. La pintura está suntuosamente enmarcada.

Flanquean la puerta de entrada otro retrato de Isabel II niña estudiando geografía, obra igualmente del taller de Vicente López, y el retrato grabado de la reina gobernadora, litografiado por Amérigo.

La consola es un buen ejemplar de la época fernandina; sobre ella un curioso barro popular representa a Isabel II en brazos de su madre, la Reina regente; procede de la almoneda de bienes de la infanta Isabel, hija de la reina doña Isabel. A los lados dos floreritos decorados con retratos de las dos reinas románticas.

En el centro de la sala, un bello ejemplar de mesa-velador cuyo tablero de alabastro lleva incrustaciones policromas. Una lámpara de bronce y cristal y seis cornucopias de madera dorada con espejos, completan la habitación.



Gutiérrez de la Vega. Isabel II. (Detalle)



Pérez Villamil. Interior de la catedral de Sevilla.



Pérez Villamil. Iglesia de San Pablo de Valladolid.

A continuación, accedemos a la Sala de Juegos de Niños, así llamada porque albergaba cuatro lienzos de José del Castillo pertenecientes a una serie de cartones con juegos infantiles (obras depositadas por el Prado, y que en la actualidad han sido devueltas al mismo); en su lugar se han reunido varios retratos de niños, algunos con juguetes y otros con disfraces; destacamos dos retratos de Antonio María Esquivel, el de Alfredo Romea con su caballo-triciclo y el de una niña vestida de azul con aro forrado de terciopelo con cascabeles, firmado y fechado en 1846. De Leonardo Alenza, dos retratos, niño y niña, disfrazados a la moda del siglo XVII. A ambos lados del balcón, cuatro retratos: dos representando a Pilar y Dolores Chávarri, obras de Vicente Palmaroli y José María Cortellini, y otros dos retratos de Paquito y Carmencita Minguella, obras de Luis Ferrant.

Junto a la puerta de acceso al Salón de Baile, el retrato del niño José María Eugenio de la Borbolla en traje de guardiamarina, obra de José María Romero, pintor sevillano.

En la chimenea de mármol, un reloj muy del gusto romántico, en alabastro, representando a Napoleón,



Alenza. Agustín Argüelles.

dándole escolta dos búcaros, también de alabastro. En el centro de la sala, mesa-velador con tablero de mármol. La alfombra es ejemplar de la Real Fábrica de Tapices, firmada por Stuyk en Madrid en 1913.

El techo, como el anterior, procede del Casino de la Reina; es obra de Zacarías González Velázquez, que representó en él una Alegoría de la Noche.

El salón principal del palacio es el Salón de Baile. Su techo, del mismo autor y procedencia que el de las salas anteriores, representa una Alegoría de la Aurora. La alfombra, de la Real Fábrica, fechada en 1830, es un ejemplar de estilo romántico, con sus angelotes y flores de delicados matices.

La sillería de caoba, tapizada en damasco azul, perteneció al ministro don Antonio María Fabié (cuyos hijos y nietos la regalaron al Museo), en cuyos salones se reunía una típica tertulia romántica, a la que acudían Gustavo Adolfo Bécquer, el duque de Sesto, la Avellaneda, Campoamor, Cánovas, Martínez Campos, Azcárraga...

El arpa, con sus dorados adornos gótico-románticos, de la prestigiosa marca «Erard», tiene sus cuerdas melancólicamente envejecidas. A su lado, el piano, con decoración de finas maderas y el escudo real en su tapa, fue construido por la casa Pleyel, de París, para la Reina Isabel II (es una donación del Infante don Alfonso de Orleans), evoca con su sonido viejas nostalgias. En cambio, el pianoforte permanece mudo, al igual que el arpa. Sobre la chimenea, espejo isabelino, y juego de reloj y jarrones de porcelana francesa; en las rinconeras, fanales con floreros. Entre los balcones, consolas sobre las que podemos admirar un busto de Isabel II niña y una estatua de plata de la Justicia, obra del madrileño platero Martínez, dedicada por la villa de Medina de Pomar a don Fernando Álvarez, ministro de Gracia y Justicia.

En el frente principal del salón, a ambos lados de la chimenea, podemos ver dos lienzos de Genaro Pérez Villaamil, ejemplares típicos de paisaje romántico, poético y tierno, firmados en 1843 y 1844. Otros dos cuadros de Pérez Villaamil evocan la concepción romántica de la Edad Media: el interior de la Catedral de Sevilla y la Puerta de Serranos, de Valencia. El mismo pintor acredita un sentido realista en la preciosa acuarela que representa la fachada de San Pablo, de Valladolid, hecha en 1846. Varias miniaturas de Ugalde, Delgado Meneses y Corro. Dos retratos de Esquivel, el de doña Josefa García Solís, firmado en 1851, dentro de su precioso traje verde, y el de don Nazario Carraquiri, retratado entre las pinturas de su famosa colección de la calle de Jacometrezo.

En el frente opuesto, entre los balcones, los retratos del duque y de la duquesa de Rivas, obras de Federico Madrazo. En el testero de la entrada, dos grandes lienzos nos representan a don Alejandro Aguado y a su mujer, doña Carmen Moré, firmado en París por Francisco Lacoma en 1832 y 1833; son retratos íntimos y familiares.

En el testero opuesto, un retrato de Isabel II a los quince años, obra maestra del pintor José Gutiérrez de



Alenza. Sátira del suicidio romántico por amor.

la Vega; es de gran belleza y colorido, de vaporosas rosas, azules y grises en contraste con el retrato vecino de don Gaspar de Remisa y Meriones, primer marqués de Remisa, banquero, hombre de negocios y coleccionista, que pudo permitirse el ser retratado por el pintor de Cámara de la Reina, Vicente López. El magnífico lienzo está firmado en 1844, cuando el retratado contaba unos sesenta años y, curiosamente, la mesa sobre la que se apoya podemos verla en la Sala del Estrado.

En la Sala Prim, Esquivel retrató al Prim joven, pero ya triunfador; precisamente el retrato está realizado en 1844, cuando le acababan de hacer vizconde del Bruch y conde de Reus. El romanticismo de Esquivel le ha presentado como un joven en pleno éxito, dichoso con sus deslumbradores premios y seguro en su elegante vanidoso caballo blanco.

Dos pequeños cuadros, en chapa, de Eugenio Lucas: «El Agarroto» y «Cueva de bandidos», firmados en 1855 e inspirados en aguafuertes de Goya. Entre estos dos cuadros y como contrapunto, surge la hermosa cabeza de «Un romántico»; mirada reflexiva y tierna, rasgos distinguidos y nobles; no conocemos su identidad



Cabral Bejarano. La copla.

ni la del pintor. A la derecha del balcón, cuadrito de Eduardo Cano, «El regreso de la guerra de África».

Al otro lado del retrato de Prim, vemos el de don Agustín Argüelles, tutor de la reina Isabel II, pintado por Leonardo Alenza, uno de los mejores retratos del Museo (por su técnica y la vida que lo anima). A sus lados, un retrato de señora, obra de Esquivel, y otro del pintor Alejandro Ferrant, por Luis Ferrant.

Junto a la puerta del salón, retrato de señora, obra de Rafael Tejeo entre dos retratos de los hermanos Mérida: el de Nicolás, obra de Bonnat, y el de Blas, de su sobrino Enrique Mérida.

Sobre un pequeño piano firmado por José Colmenarejo en 1827, vemos el retrato de la Señora de Vargas, obra de Vicente López, y la obra de Alenza, «Sátiras del Suicidio», entre dos caprichos satíricos contra la manía romántica del suicidio, del que se burla.

Flanquean la puerta de salida dos retratos de excelente técnica, representan al Dr. Benjumea, médico gaditano, y su mujer; están firmados por Manuel Fernández Cruzado. Decoran la sala un busto del escultor Eugenio de Ochoa, debido a Ponciano Ponzano, y el busto en mármol de la esposa del general Prim. Un reloj de porcelana; un candelabro de plata; un metróno-

mo de Metzel, junto con la araña de cristal y bronce; la alfombra y la sillería de caoba y damasco amarillo que perteneció al poeta Juan Ramón Jiménez.

Junto a los pintores románticos que se dedican al retrato y al gran cuadro de historia, trabajan otros artistas que cultivan el de costumbres en tamaño pequeño. El cuadro de costumbres tiene la vieja solera goyesca de fuerte acento popular y libre de convencionalismos. Dos grandes corrientes se destacan: la andaluza, más homogénea y nutrida, y la madrileña.

A este movimiento se dedican dos salas: las de los costumbristas andaluces y los madrileños.

Entre los primeros, obras de Cabral Bejarano, «La copla», «Antes de la corrida» y «Pareja serrana». De Joaquín Fernández Cruzado, «El pase de muleta» y «Salida del toro». Valeriano Domínguez Bécquer presenta «La fuente de la Ermita», «Nodriza pasiega», «Baile de campesinos en Soria» y una preciosa «Cabeza de gitana». De Fernández Rodríguez, «Una joven sevillana». Manuel Rodríguez, «El Panadero», firma «El baile del farol» y «De palique», y por último, dos cuadros anónimos, «Cueva de bandidos» y «Bandidos en la venta».

Una vitrina, con una importante colección de estatuillas de barro representando tipos populares, proce-



Sala de Literatos y Artistas.



Esquivel. Ventura de la Vega leyendo una comedia.

dentes de talleres de Granada, Málaga y Murcia. Completan la sala una cómoda sobre la que hay una pareja de porcelana de majos bailando, un sofá, cuatro sillas de nogal, respaldo con calados y asiento de anea y la lámpara de techo con quinqué.

Dos autores representan el costumbrismo madrileño, Leonardo Alenza y Eugenio Lucas, padre. No forman escuela, pero ambos poseen personalidad propia dentro de una común herencia goyesca.

De Alenza podemos ver dos cuadros, «El dios grande», representación de la procesión que lleva la Comunión a los enfermos, y «La salida de la Iglesia», en los que podemos apreciar su técnica espontánea y suelta.

Eugenio Lucas Velázquez, madrileño como Alenza, es el pintor español que con mayor pasión y desbordadas facultades atendió la lección de Goya. Lo abundante de su producción y el haber pasado por «goyas» muchas de sus obras, han hecho dar de lado sus auténticos valores pictóricos y su técnica, diferente de la de Goya. Obras suyas expuestas en esta sala son: «Bandidos en el monte», «La maja del clavel», «Escena de brujería» y «Las máscaras». Se exhibe también en ella «Mujeres en la cárcel», de Pablo Gonzalvo.

En la pared frontera al balcón, un gran lienzo firmado por Manuel Rodríguez de Guzmán, representa un «Baile en la Virgen del Puerto». Sobre la cómoda escritorio, lindo mueble romántico, una lamparita de noche de porcelana polícroma, el calendario y la nota de compras dan a la sala un sello de intimidad familiar. Y sobre la puerta que da entrada a la llamada Saleta de Madrid, un cuadro-reloj, con paisaje de ciudad, va desgranando las horas.

La Saleta de Madrid es una evocación del Madrid, tanto del Romanticismo como de los años anteriores y siguientes, a través de grabados, litografías y cerámicas. Es una colección de estampas con las que se pue-



Comedor.

den hacer ejercicios de urbanismo matritense.

El romanticismo representó en nuestras letras la Edad de Plata: dramaturgos, novelistas, poetas y filósofos firmaron páginas vibrantes; por ello, se ha dedicado esta sala a los literatos y artistas de la época. El cuadro principal de esta sala es obra de Esquivel, «Una lectura de don Ventura de la Vega». Se trata de un cuadro inacabado, pues algunos rostros están vacíos de sus rasgos. Probablemente no se refirió el pintor a una lectura determinada, sino que buscó un pretexto para retratar a los lectores de los teatros de Madrid. Esquivel pintó otro cuadro con este mismo fin de agrupar un sector social. «El poeta Zorrilla leyendo una composición en el estudio de Esquivel» (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), que reúne a los ingenios literarios de la época.

Obra también de Esquivel es el boceto sobre la puerta que representa «Una ceremonia en el Liceo», pretexto para un retrato colectivo, y el retrato de José Gutiérrez de la Vega.

A la derecha de la entrada, sobre una preciosa cómoda de caoba con incrustaciones de plata, vemos un retrato en óvalo del pintor valenciano Rafael Montesinos, firmado y dedicado por Bernardo López en 1855. Bajo él, un retratito del gran actor Julián Romea, pintado por Federico Madrazo y regalado por Isabel II a su ministro González Bravo con motivo de su matrimonio con Joaquina Romea.

Una pareja de cuadros flanquean el de Rafael Montesinos, los retratos de Teodora Lamadrid en el papel de «Adriana Lecouvreur» y el de Julián Romea representando el segundo acto de «Sullivan», ambos obra de Cabral Bejarano.

La puerta de la derecha da paso a un pasillo con sendas vitrinas a los lados y el comedor al frente.

En la vitrina derecha se muestra el Cuarto de Aseo de Fernando VII, que se instaló en el Museo del Prado. El mueble es de caoba y bronce dorado, jarro y jofaina de «vermeil» y estuche de tocador con vasos de cristal de Bohemia. A la izquierda, vitrina con loza romántica, platos, cántaros y piezas de vajilla de las manufacturas de Sargadelos, Cartagena, Sevilla, Valencia, Talavera, etc.

A ambos lados de la puerta del comedor, dos vitrinas con abanicos, estuches, joyas, carnés de baile, etc. Frente a ellas, dos pinturas con vistas de San Juan de los Reyes, de Toledo, firmadas por Pizarro en 1846.

El comedor es una de las piezas más importantes de la casa. La pintura del techo ofrece una graciosa decoración romántica, fingiendo en pequeños pabellones, a todo color, los escudos de las provincias españolas.

Méritos excepcionales de esta pieza son la soberbia araña de cristal de La Granja, admirable tanto por su nitidez como por su proporción. Y la gran mesa redonda de caoba, con el vástago que descansa sobre un trípode de solemne línea, en la que el general Primo de Rivera ofreció una cena al Consejo de la Sociedad de Naciones. En el mueble-vitrina y las rinconeras se exhiben piezas de cerámica de Alcora, Cartagena, porcelana de Pasajes, plata y cristalería, así como la mesa



Pasillo. Vitrina con cerámicas.



Sala de Larra.

cubierta con mantel de hilo adamascado y servicio de mesa de porcelana de París. Sobre dos mesitas auxiliares, piezas de porcelana y un juego de té y café de plata portuguesa. Entre los balcones, mesita sobre la que se exhibe un juego de café de porcelana de Pasajes. Sobre la chimenea, reloj de Londres y candelabros de plata. Se decora el comedor con cuadros de José Elbo, Romero Barrios y unos cuantos paisajitos y floreros, destacando el cuadro de las naranjas, firmado por Antonio Mensaque en 1862.

Volviendo a la Sala de Escritores y Artistas, se pasa a la Salita Goyesca, que nos pone en ambiente para contemplar el único y magnífico Goya que posee el Museo en su Oratorio. A ambos lados de la puerta, retratos de Carlos IV, réplica de Goya, y de Fernando VII, por Lacoma. En el testero, retrato de la Reina María Luisa, mujer de Carlos IV, parece obra de Maella. El retrato de Godoy está firmado y dedicado por Antonio Carnicero; lleva marco en talla dorada, obra del artesano Cotanda, al servicio de la Real Casa. Entre ambos retratos, una cabeza de estudio, atribuida a Esteve, y bajo éste, cuadro con miniaturas.

Junto a la entrada del Oratorio, retrato del llamado «Diamantista», quizá obra de Zacarías González Velázquez. Al otro lado, retrato del Príncipe de Asturias,



Dormitorio femenino.



Salón-Estrado.

futuro Carlos IV, obra del taller de Mengs. Junto al balcón, un cuadro de género, «La boda del Jorobado» y una curiosa alegría de la «Alianza de España e Inglaterra contra Napoleón». Completa la sala, lámpara, sofá y sillas de caoba, estilo imperio, dos rinconeras imperio y una preciosa mesa de marquetería.

El Oratorio es el del palacio; el gusto neoclásico de las molduras de escayola y la noble geometría del pavimento son de estilo de fines del siglo XVIII. La entonación obligada al magnífico lienzo de Goya «San Gregorio Magno», por su técnica de vigorosa pincelada y finísimos tonos grises y blancos, podría fecharse hacia 1798.

Las restantes pinturas del Oratorio son una serie de bocetos de Ramón Bayeu, Vicente López, Juan Ramírez de Arellano (Virgen con el Niño y Santa Ana) y una copia moderna del retrato del padre Antonio María Claret.

El arte íntimo y familiar de las pequeñas escenas religiosas está representado por los barros de la Oración del Huerto, el Descanso en la huida a Egipto, la Flagelación y dos cuadros con figuras de porcelana vestidas y adornadas. El reclinatorio de caoba perteneció a Isabel II.



Prosiguiendo el normal recorrido del Museo, accedemos a la Sala Real consagrada a los monarcas e infantes españoles del Romanticismo. En estos lienzos los artistas acusan más fuertemente el carácter de «pintores de Cámara». La cortesanía exalta las virtudes representativas de sus regios modelos, arrinconando la sinceridad y la intimidad. La preside el gran retrato ecuestre de Fernando VII, firmado por José de Madrazo en 1821; los pinceles de Madrazo logran un retrato de gran aparato, pero frío amanerado. Junto al cuadro, su reproducción en una excelente litografía de Florentino Decraene.

Entre los balcones se alinean los retratos de las cuatro mujeres de Fernando VII. La primera, María Antonia de Nápoles, dulzona y sufrida, casada con el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII; el retrato es copia moderna del de Vicente López en el Museo del Prado. Su segunda esposa es doña Isabel de Braganza, retrato firmado por Nicolás García; nos la muestra buena, inteligente y culta, aunque no agraciada. La tercera, la más bonita, María Amalia de Sajonia, delicada como una porcelana, como la muestra el retrato de Francisco Lacoma. Y la cuarta, la napolitana María Cristina de Borbón, bella, llena de alegría y vitalidad, tal como la representa Valentín Carderera, con su vestido de gala, ostentosa de encajes, seda y plumas. Un grabado de Amatller, de 1834, nos la muestra, ya viuda, junto a un busto de Fernando VII.

A la derecha del retrato ecuestre, un cuadrito conmemorativo de la «Toma de Tetuán en 1860», obra de Paulino de la Linde. Sobre él, un cuadrito alegórico representa a la Reina Gobernadora con la reina niña Isabel acogiendo a España; el lienzo está firmado con las iniciales J.R.H., José Ribelles y Helip.

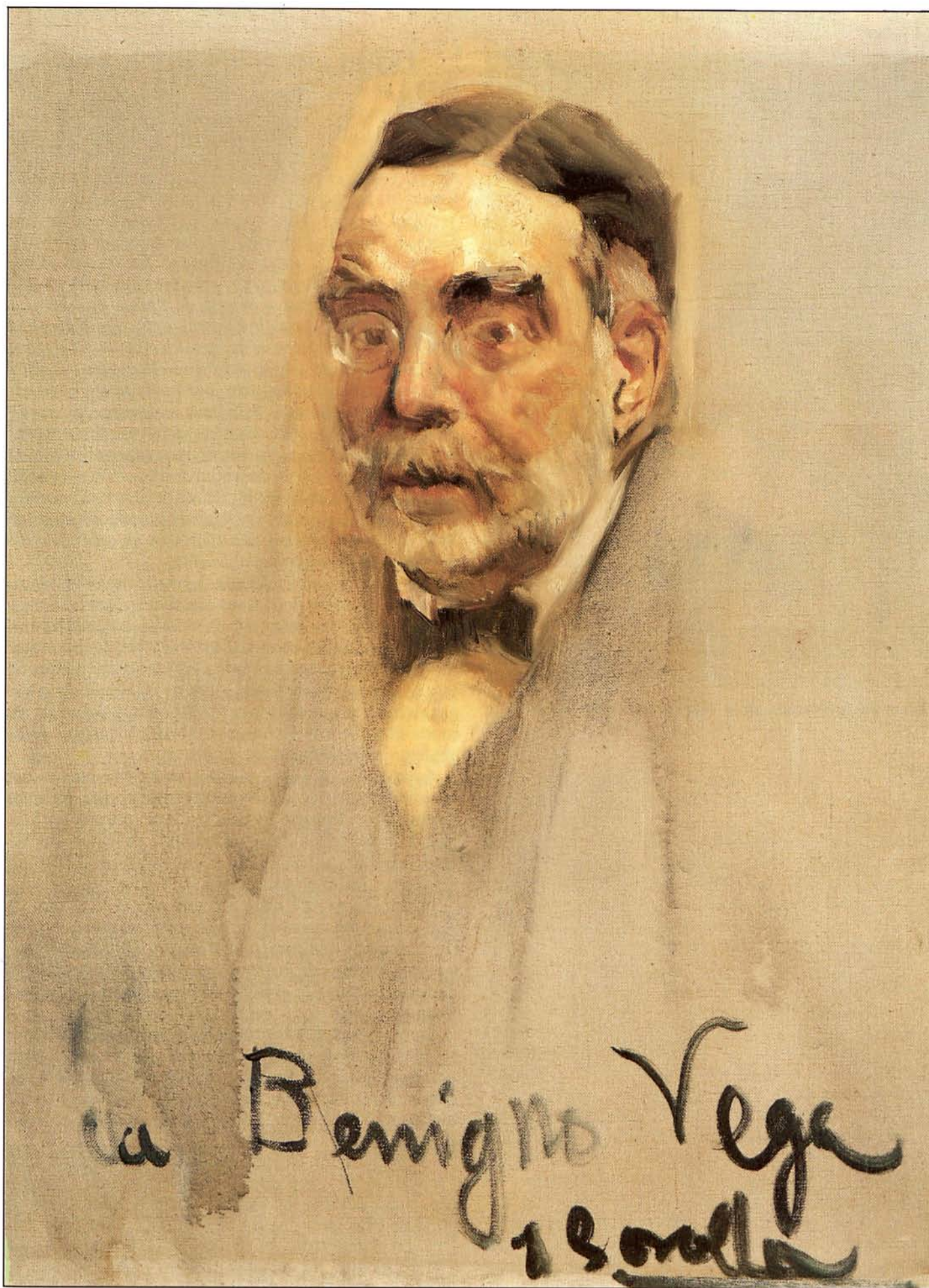
Frente al retrato ecuestre de Fernando VII, y sobre la chimenea, retrato de doña Isabel II, del taller de Vicente López, al ser declarada mayor de edad a los trece años. Sobre la puerta, una litografía de Palmaroli reproduce el retrato de don Francisco de Asís, pintado por Bernardo López.

La pared derecha está presidida por el lienzo de José Aparicio, «Desembarco del rey Fernando VII en el Puerto de Santa María el 1.º de octubre de 1823». Un grabado da la clave de las personas retratadas. En los dos cuadros-vitrinas se exhiben miniaturas y pequeños objetos recuerdos de esta época. Dos estupendas litografías realizadas en París en 1848 y 1845 por León Noel sobre cuadros de F. Winterhalter retratan a la infanta Luisa Fernanda y su esposo el duque de Montpensier.

Junto al balcón central, una preciosa escultura de mármol firmada por Piquer en 1855, representa a un infante dormido.

Espejos, araña, consola y elegante sillería laqueada forman el mobiliario completado por un interesante piano de seis pedales y varios registros. Sobre la consola, bustos en bizcocho de porcelana de Sèvres, de Napoleón III y Eugenia.

Siguiendo nuestro recorrido, llegamos a una sala de paso, en la que se exhibe una selección de grabados y litografías de la rica colección que el Museo posee. Des-



Sorolla. D. Benigno de la Vega-Inclán.



Dormitorio del Marqués de la Vega-Inclán. Cama imperio.

tacaremos la serie incompleta de litografías en color con escenas de toros, firmada por E. Blanchard. Los retratos de Fernando VII y María Cristina litografiados con trazos caligráficos. Dos magníficos grabados reproducen los retratos de Napoleón III y Eugenia por Winterhalter, y otro el retrato ecuestre del general Prim, por Regnault. Numerosas litografías con retratos de los generales Castaños, Diego de León, Prim, Zurbano, Cabrera, los duques de Osuna y San Carlos; de políticos, Bravo Murillo, el Conde de Toreno, Pérez de Castro, etcétera. Esta sala da paso, a la derecha, a la alcoba femenina, y al frente a la sala de Larra.

En la Alcoba Femenina vemos una cama de caoba tipo imperio; la colcha es de bordado filipino. Lavabo, comodín, tocador con juego de opalina verde, un paje o espejo de pie, reclinatorio, mesita de noche con juego de agua y quinqué. A su lado, cuna con cortina de encaje. En las paredes, distintas pinturas: de José María Romero, «Jesús y la samaritana»; y dos retratos, uno de caballero y otro de señora desconocidos. De Juan Rodríguez, «El panadero», un «Ángel de la Guarda». Dos cuadritos con paisajes bordados, uno fechado en 1855. Al fondo, puerta que da paso a un cuartito donde se ve un costurero con su silla.

El cuarto de Larra evoca la figura de aquel malogrado talento del Romanticismo, inquieto y acerado crítico de la vida y las letras españolas que se llamó Mariano José de Larra, conocido también por los seudónimos de «Fígaro» y «El Pobrecito Hablador». Preside esta sala el retrato de Larra, obra de Gutiérrez de la Vega; debajo, un cuadro con miniaturas, y sobre la cómoda-escritorio la vitrina con libros, cuentas y autógrafos y unas pistolas de duelo.

Acompañan a Larra algunos escritores coetáneos: Manuel Bretón de los Herreros, retratado por Antonio Gómez Cros; Eulogio Florentino Sanz, por Suárez Llanos; Martínez de la Rosa, en acuarela de Rafael Benjumea. Dos litografías en color con vistas de París nos recuerdan los años parisienses de Larra.

El estrado es sala clásica donde se reúne la familia y se reciben las visitas de confianza. Una cómoda sillaría de caoba y damasco rojo, brasero, vitrinas con chucherías, retratos de familia, dan a esta sala una intimidad que acentúan la tupida alfombra, la araña y las cortinas de encaje.

La colección de pinturas aquí reunida es importante. Hay obras de Federico Madrazo, que en 1849 hace un retrato a don Fernando Álvarez Martínez. De Esquivel, el retrato de Manuela Romea; de José Elbo, firmado en 1837, el retrato de la familia de don Cayetano Fuentes, sastre de Palacio.

Preside el salón un hermoso lienzo firmado por Luis Ferrant en 1851, retrato de sus sobrinos Luis y Alejandro. A Gutiérrez de la Vega se le atribuye el lienzo «Boda en 1830». Un buen cuadro de Francisco Lameyer «Viajeros en el desierto»; los retratos del señor de la Sotilla y el de su hija, de Antonio Gómez Cross, del que ya vimos en el vestíbulo el retrato de la señora de la Sotilla y su hija disfrazada de primavera; Carlos Luis Ri-

bera firma en 1866 un precioso retrato de la duquesa de Osuna, María Leonor de Salm-Salm; otros muchos retratos adornan esta sala familiar.

Siguiendo el recorrido normal, entramos en la llamada Saleta de Militares. En lugar preferente, el elegante retrato de un joven apuesto. Está ataviado con el uniforme de Guardia de Corps; es obra de Valentín Carderera.

El apunte de Casado del Alisal del General Espartero ofrece la versión del soldado aventajado en la brega y en el cansancio de tanto avatar. Contrasta con el «Espartero» de la porcelana que se halla encima de la consola. En la frágil figurilla, el general, más espigado y joven, presenta en sus manos un libro en el que se lee la palabra talismán de la política del siglo XIX: «Constitución».

Un cuadro de José Rodríguez, «el Panadero» conmemora un suceso militar: «El reembarco de las tropas del marqués de la Romana», heroico hecho de nuestra guerra de la Independencia que mereció que Teófilo Gautier escribiera su recuerdo en «Los españoles en Dinamarca».

En una pintura rápida de ligera pincelada, el retrato del marqués de la Romana, por don Vicente López, ofrece admirable cordialidad.

Completan las paredes de esta sala los posibles retratos de Espoz y Mina, Rafael de Riego, José Robles y Juan Palarea: de Valeriano Bécquer, «El conspirador carlista»: tres retratos de Esquivel: un capitán de ingenieros, un artillero y un joven militar.

En una vitrina, una colección de miniaturas con retratos de militares. A los lados del balcón, los bustos de los generales Ros de Olano, en bronce, y Serrano, en porcelana.

Antes de dejar esta sala, podemos ver una mesa, precioso mueble francés de estilo imperio con marquetería y algunos otros objetos.

Se interrumpe la visita al Museo para dar paso al Legado Vega-Inclán. Por el testamento otorgado en 29 de noviembre de 1940, el Marqués de la Vega-Inclán legaba a España cuanto poseía, sin manda ni carga alguna, y ordenaba a sus albaceas que con sus muebles, obras de arte y recuerdos familiares alhajasen algunas de las habitaciones de la parte que todavía no se había utilizado en el edificio del Museo Romántico. Con todas estas obras y muebles se ha instalado lo que podría ser un estudio, el dormitorio del Marqués, su despacho, y como recuerdo a su gran afición al Greco, una salita de ambiente toledano, con las pinturas que quedaban en la casa del Marqués después de la fundación de la Casa-Museo del Greco, en Toledo.

El estudio es un lugar lleno de objetos sugerentes, armas, cerámicas, bronce, telas, etc., junto con lienzos inacabados y bocetos. El Marqués, que fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y vivió en París años de bohemia artística, cultivó la pintura, no como profesión ni siquiera como afición dominante, sí como medio para estudiar la técnica de los grandes maestros españoles, en particular del Greco, Velázquez y Goya, de los que hizo copias como las que aquí ve-



Lacoma. Marquesa de las Marismas.



Despacho del Marqués de la Vega-Inclán.

mos: el retrato del Cardenal Niño de Guevara, la cabeza del Paravicino, el San Sebastián, copias de Velázquez, etc.

También hay dos retratos excelentes hechos por el Marqués de don Luis Maldonado y del escultor Joaquín Bilbao. Junto a estos cuadros y bocetos, la mayoría realizados sobre cartón, podemos ver cuadros de su colección: dos bocetos de Valdés Leal, dos cuadritos posiblemente muy cercanos a Murillo, una estatuilla gótica de San Andrés, una tabla de San Miguel (siglo XVI); San Cristóbal y una hermosa tabla valenciana representando la Virgen de la Esperanza.

Para terminar, cuatro cuadros de autores contemporáneos: una niña en la fuente, de Ramón Martí Alsina; Gitana, de López Mezquita; Un paisaje, de Beruete; y la Niña, de Gonzalo Bilbao.

Se adorna esta sala con una alfombra, tipo Alpujarrá, mesas, arquimesas, arquetas, bancos, sillas, cerámicas, etc.

El dormitorio, aunque no podemos decir que sea exactamente como el del Marqués, al menos, los muebles pertenecieron todos a su casa. La cama imperio, con copete de bronce y marquetería. La colcha de bordado filipino, el paje, el confidente, el tocador, la gran cómoda y sobre ella un niño desnudo, de loza vidriada. El espejo y el tocador con servicio de lavabo de loza



Sala filipina. Tresillo.

de Sargadelos. Retratos de familia y amigos, dibujos y pinturas adornan las paredes, y entre ellos una Virgen con Niño, de Gutiérrez de la Vega; unas figuras de la Vista de Zaragoza, de Pérez Rubio.

El despacho presenta un aspecto más intencionadamente sereno. Hay una serie de contrapuntos elocuentes: arte de mitad y de fin del siglo XIX los armarios con sus arabescos son de procedencia mallorquina y en ellos se guarda su archivo personal. La mesa escritorio era su mueble de trabajo. En el centro de la sala, otra mesa luce las armas del Marqués, en cuero repujado. En el escritorio inglés se exhiben las publicaciones de la Comisaría Regia de Turismo. Sobre la chimenea, un precioso cuadro familiar, obra de Espalter, que representa la familia materna reunida en una sala de su casa en la madrileña calle de Carretas; figuran en él don Jorge Flaquer y su esposa doña Josefa Ceniobe, su hijo don Mariano, y sus hijas Sofía, sentada al piano, y Elisa.

Don Jorge Flaquer y su esposa aparecen retratados en busto por Esquivel; doña Elisa, marquesa de la Vega-Inclán, pintada por Tomás Muñoz Lucena. Completan la serie de retratos, el del primer Marqués en uniforme militar, y el inacabado del Marqués, obra de Sorolla: tras las gruesas lentes de miope, los ojillos de don Benigno miran con tal fuerza que llena con su presencia la habitación.

Fotografías, libros, cerámica, reloj, esculturas, tintero de cristal con pomo de plata, completan la habitación.

En la última sala del Legado, y en un ambiente toledano muy del siglo XVII, con suelo de baldosa y olambrilla, y muebles de la época, pueden admirarse algunos buenos cuadros conservados en la casa del Marqués después de la fundación del Museo de Toledo. «San Francisco Javier», de Zurbarán; a ambos lados, cuadros con floreros, uno de ellos firmado por Arellano. Dos retratos de Mariana de Austria, de Carreño; Santa Catalina, atribuida a Valdés Leal; un bodegón con sandías partidas; la Primavera, de Lucas Jordán, etc. Entre los muebles que la adornan descuella un contador o papelera del siglo XVI, con bellas tallas.

Las dos salas restantes del Museo ya no son propiamente románticas, pero enlazan con la época de juventud del Marqués. Es la época del «pelouche», de los tarjeteros y los cromos, que corresponde a los burgueses años de la Restauración.

Da carácter a esta sala de Restauración o del «pelouche», el tresillo y «puf de pelouche» y seda bordado al estilo filipino, que procede del palacio de la infanta Isabel, la popular «Chata». Sobre el tresillo, el retrato de la niña María Bosch de la Presilla, obra de Federico Madrazo, notable por su vestido de tonos rosas y blancos y por el aire de seriedad de la niña. A los lados, una pintura juvenil de Alejandro Ferrant y un retrato de niña, de José Garnelo. En el frente principal, dos retratos del matrimonio Chávarri, obra de Cortellini; entre ellos, el retrato del Duque de Sesto, obra de Federico Madrazo, y bajo él, un cuadrito de Lucas Villaamil representando la pradera de San Isidro. En el centro de la sala, otro mueble típico es el «confidente». Junto a la puerta del comedor, un extraño sofá tan incómodo como pintoresco; enfrente un gran piano rectangular, regalo del poeta Juan Ramón Jiménez. Sobre el piano, un mantón de Manila negro y un abanico con la llegada del rey Amadeo a la estación de Atocha el 2 de mayo de 1871.

Para terminar, grandes cromos, grafidia, cajita de música, caracolas, mesitas con tablero bordado en punto de cruz, un reloj de talla de la Selva Negra y un biombo francés con escenas de movimiento, pintadas sobre cristal.

Una cortina de abalorios da paso a la última sala del Museo, evocadora de aquellas islas Filipinas, que representaron una corriente exótica en la vida española. Muebles de laca y nácar, costurero filipino, cómoda japonesa de laca y oro, una colcha de Manila, y dos retratos de dos personajes: el último gobernador español de las Filipinas, don Antonio Díaz de Cendrera, pintado por Valeriano Bécquer en 1854, y el retrato del primer Marqués de la Vega-Inclán, padre de don Benigno, que pidió ir a Filipinas y lo mandaron a Puerto Rico, donde murió. En la vitrina, varios abanicos y pequeñas piezas de porcelana.

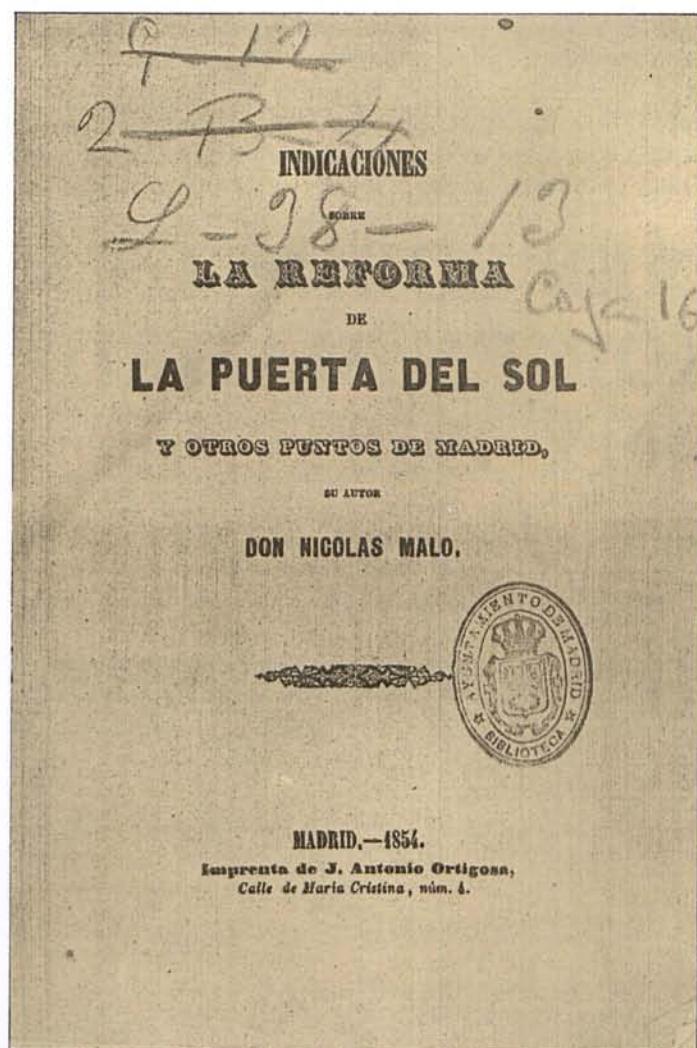
Al terminar estas notas sobre el Museo Romántico, queremos dar las gracias a cuantas personas nos han favorecido con sus donaciones.

CONSIDERACIONES SOBRE LA REFORMA INTERIOR EN MADRID ENTRE 1940 Y 1950

Ángel Alfonso SANTAMARÍA BARNOLA



La Puerta del Sol en 1950 (fot. Soroa).



«El Madrid histórico ha de reproducir la sensación de lo que pudo ser, de lo que debió ser el Madrid Imperial, la cabecera del Estado en cuyos dominios no se ponía el sol» (1).

«Todas las modificaciones que afectan a la vida de la ciudad hay que meditarlas mucho. No es lo mismo decidir sobre unas ruinas y con una legislación al servicio de una iniciativa, que injertar proyectos y planes ambiciosos o reformas pueriles en una capital como Madrid, con su ritmo, su fisonomía y sus costumbres. Lo que debe hacerse, puede hacerse, pero a tiempo y con medida y tacto.

Está bien soñar con un gran Madrid; pero no es lo principal emitir un empréstito» (2).

Superados los primeros momentos de indecisión sobre la conveniencia o no de mantener la capitalidad en Madrid, habida cuenta de su pertinaz resistencia en las filas republicanas hasta el final de la guerra civil (3), el nuevo Madrid se articula basándose en planteamientos libres de toda sospecha. Arquitectos y técnicos del nuevo Estado desarrollarán diversas ideas urbanísticas. Actuaciones globales o parciales. Propuestas técnicas o llenas de una altisonante retórica triunfalista. En cualquier caso, el tema de la reforma interior merece a todos el máximo interés y en algunos se convierte en el centro de sus proyectos.

Cuando habitualmente planteamos la idea del «centro de la ciudad» tendemos a identificarlo inmediatamente con su centro geográfico. A menudo ocurre así, porque en la mayor parte de las ciudades se da una superposición de ambos aspectos en función del crecimiento urbano en torno al asentamiento primitivo. Sin embargo, es necesario distinguir estos términos porque, del mismo modo, pueden no coincidir. El centro de la ciudad es una zona que reúne una serie de características profundamente enraizadas con su propia evolución histórica que ha desarrollado unos usos propios (4). Puede ocurrir, pese a ello, que la especial dinámica de crecimiento de esa zona central le haya permitido conformarse como tal en breve espacio de tiempo, por lo que su componente histórico puede ser muy limitado o incluso no existir por esa centralidad reciente. Del mismo modo, este fenómeno se ha podido producir simultáneamente en diversos espacios de la ciudad, lo que

(1) MARIANO GARCÍA CORTÉS: «El Madrid histórico debe evocar el genio y el poder de nuestro pueblo», en *Reconstrucción*, núm. 7, 1940.

(2) «La fisonomía de Madrid bajo la mano de los técnicos», en *Semana*, núm. 348, 22 de octubre de 1946.

(3) Sobre el cambio de capitalidad: SAMBRICIO, CARLOS: «Madrid, 1941: tercer año de la Victoria», en *Arquitectura en regiones devastadas*. Catálogo de la Exposición. MOPU, 1987; DÍAZ NOSTY, BERNARDO: «Madrid Imperial», capítulo 24 de la *Historia del franquismo*, 1977.

(4) ÁLVAREZ MORA, ALFONSO: *La remodelación del centro de Madrid*. Madrid, 1978.

ha podido originar varias zonas centrales, por lo que el término no siempre hará referencia a un único lugar.

Todo ello configura la idea de centro (o centros) de la ciudad como zona(s) de fuerte control ideológico o centros de poder, sea económico, político, etc. Definición que puede coincidir en buena medida con el concepto de «centros direccionales» que plantea Manuel Castells (5). No debemos, por tanto, limitarnos a planteamientos excesivamente simplistas al considerar el centro de la ciudad únicamente en función de su evolución histórica y menos aún por su situación geográfica (6). En el período que nos ocupa, la noción de centro de Madrid alterna, en líneas generales, la función de núcleo direccional con la de recinto histórico y geográfico. Por lo tanto, a la hora de abordar el tema de la reforma interior de la capital en la década de los cuarenta, vamos a encontrarnos con que el centro de la ciudad sufre mínimas transformaciones desde ambos ángulos de enfoque, pese a los intentos de limitar su sentido direccional, proceso que, por otro lado, se desarrolla en las siguientes décadas (7). Los proyectos y planes parciales se orientan hacia esa descentralización.

Durante los años veinte, se realizan algunas propuestas que abordan el tema de la reforma interior, desde puntos de vista diferentes, pero que, en el fondo, responden a intereses concretos (8) con un claro trasfondo ideológico. En esos años, la planificación urbana se entiende casi exclusivamente en el sentido de actuación en el interior sin tener en cuenta el crecimiento del ensanche y formación de zonas suburbanas.

Arquitectos como José Luis Oriol y Antonio Palacios desarrollan sus propuestas dentro de una línea esteticista e historicista que pretende definir la ciudad en términos clásicos.

(5) CASTELLS, MANUEL: *Jornadas: Ciudad y crisis económica*. Madrid. Ayuntamiento. Oficina Municipal del Plan.

(6) En este sentido, la revista *Gran Madrid*, núm. 13, 1951, en un pequeño prólogo a un artículo del arquitecto Manuel Herrero Palacios, señala: «En esta organización [en torno al eje Norte-Sur: Avenida del Generalísimo del Paseo del Prado], que es un hecho que hay que aceptar ineludiblemente, porque ha venido impuesto por las realidades urbanas a despecho de lo que hubieran pretendido la voluntad de los hombres, la Puerta del Sol no cuenta ya como centro de Madrid. Es llegado, pues, el momento de hacerla, como tal corazón urbano que fue, unas notables exequias». Evidentemente, tales afirmaciones resultaban un tanto pretenciosas en esas fechas, y aún hoy lo son. Las remodelaciones que la Puerta del Sol ha sufrido desde entonces y el proceso de terciarización de la zona hacen que, en la actualidad, conserve todavía, como veremos, cierto carácter de centralidad.

(7) La tendencia a trasladar el centro director de la capital hacia la zona Este ha sido, por otra parte, algo sistemático desde el asentamiento árabe de Magerit, por la propia realidad topográfica. Ver BLEIN ZARAZAGA, GASPAR: «La urbanización de los barrios históricos», en *Gran Madrid*, núm. 12, 1950.

(8) SAMBRICIO, CARLOS: *Urbanismo y gestión municipal 1920-1940*. Madrid, 1984, e «Ideologías y reformas urbanas: Madrid, 1920-1940», en *Arquitectura*, núm. 198. Madrid, 1976.

OBSERVACIONES

SOBRE

MEJORAS DE MADRID,

PROYECTO DE ENSANCHE

DE LA PUERTA DEL SOL,

por Don Mariano de Albo,

coronel de Infantería retirado, antiguo ingeniero militar,
y arquitecto de la real academia de San Fernando.



MADRID:—1857.

Imprenta á cargo de M. Gonzalez, calle de Tudescos, 18, bajo.

Para algunos proyectos, la Puerta del Sol parece ser fundamental en función de la idea del eje este-oeste, Retiro-Casa de Campo, si bien el Plan de Oriol pretendía también la comunicación norte-sur en torno a Sol, intentando evitar la circulación por esta plaza. En cualquier caso, parece ser que lo más llamó la atención en su momento fue el carácter especulativo de las reformas, como señaló Torres Balbás: «Todas las soluciones propuestas por empresas y particulares para mejorar las condiciones viarias del centro de Madrid, parten de considerar esta reforma como un negocio para el que lo proyecta» (9).

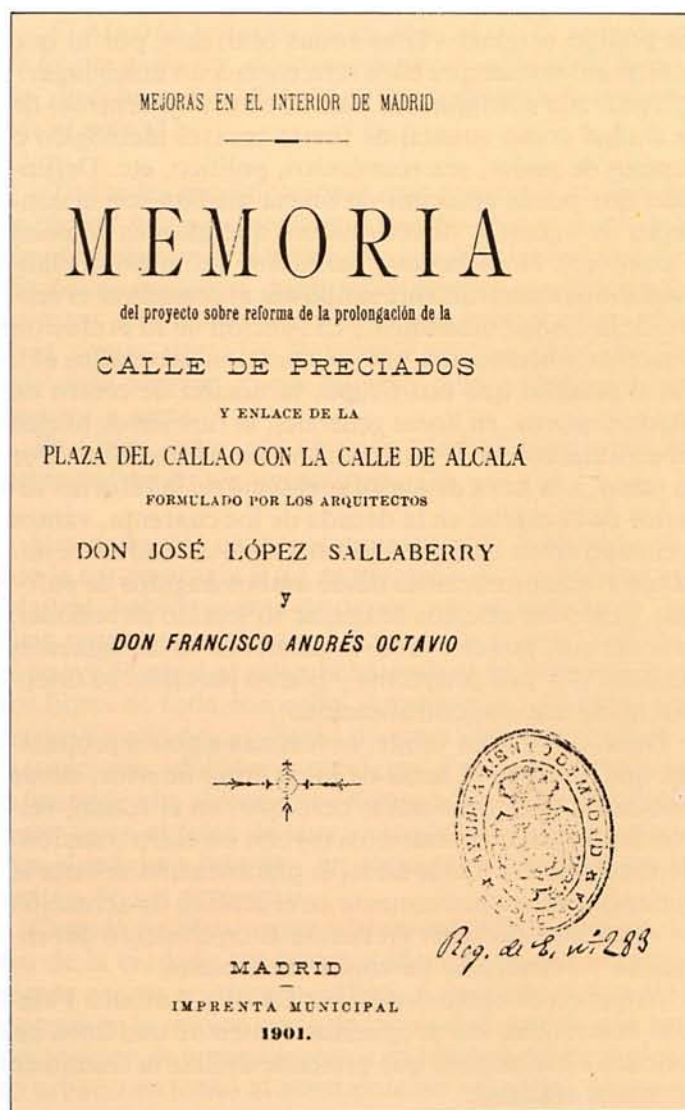
La reforma propuesta por Zuazo en 1929 y revisada en 1932 por la Oficina Técnica Municipal, plantea una mínima intervención en el centro urbano y busca su descongestión, como es sabido, a partir de la formación de un nuevo eje direccional en la Castellana. Además, define un nuevo eje norte-sur en la zona comprendida desde la glorieta de Quevedo hasta el puente de Toledo, pasando por San Bernardo, plaza de España, Bailén y Puerta de Toledo. Eje que también va a ser básico para posteriores intervenciones en la ciudad de carácter marcadamente ideológico. Junto a estas vías longitudinales está la configuración de un primer anillo circular cuyos extremos vendrían delimitados por los siguientes puntos: Santo Domingo-Gran Vía-Sevilla-Antón Martín-calle de Toledo-Ópera. Esta intervención de Zuazo recoge ideas contemporáneas e incluso anteriores (10) tendentes a facilitar el tráfico en el casco antiguo y que son, según Fernando de Terán, «muy radicales, concebidas con desenfado nada conservador, muy dentro del ahistoricismo racionalista, y con un operativismo bastante simplificador» (11). El Plan de Extensión de 1931 recoge el esquema general de Zuazo. En la misma línea, se sitúa el Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradio que, creado en 1932 por el entonces Ministro de Obras Públicas, Indalecio Prieto, desde el primer momento cuenta con el propio Zuazo como figura inspiradora. Ya durante la guerra se proyecta el Plan Regional de Madrid de 1939 que «nace de preocupaciones expresadas con anterioridad y responde a los deseos de contemplar el futuro de la ciudad dentro de un mayor ámbito territorial» (12), por lo que su interés a la hora de tratar el tema de la reforma interior es limitado, ya que los puntos prioritarios que aborda se orientan hacia el problema de la expansión de Madrid, la formación de núcleos satélites, la red de comunicaciones entre éstos y la ciudad existente y las medidas de pro-

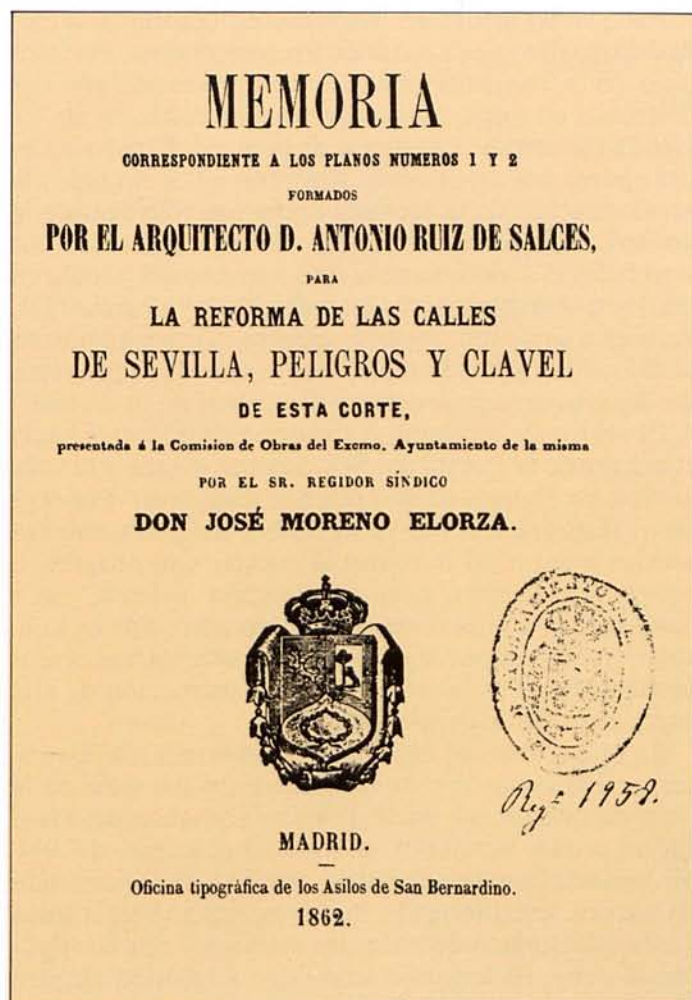
(9) Citado por Sambricio en «Ideologías...». *Ob. cit.*, pág. 66.

(10) El arquitecto Antonio Palacios elabora un primer proyecto de remodelación de la Puerta del Sol en 1919, en la que ya aparece un anillo elíptico. Contemporáneo de Zuazo es el proyecto de Díaz Tolosana y Sainz de los Terreros.

(11) TERÁN, FERNANDO DE: «Notas para la historia del planeamiento de Madrid», en *Ciudad y territorio*, 2 de marzo de 1976, p. 14.

(12) *Ibid.*, pág. 26.





tección de las sierras de Gredos y Guadarrama y los valles del Jarama y del Tiétar (13).

ACTUACIONES DEL NUEVO ESTADO

Los primeros intentos del nuevo Estado para elaborar un Plan de Urbanismo de Madrid se realizan poco antes de finalizar la guerra. Alberto Alcocer y Ribacoa, el que será futuro Alcalde de la Villa, propone su realización al ingeniero José Paz Maroto, que residía entonces en Valladolid (14). Dentro de los temas que Paz Maroto plantea en su proyecto se encuentra el de la reforma interior. Tres son las actuaciones que propone y todas ellas inspiradas en proyectos de los años treinta. La primera consistía en una gran vía anular, según el modelo diseñado por Sainz de los Terreros y Díaz Tolosana. La segunda, basada en una idea de Muguruza, pretende unir el centro con Vallehermoso mediante la unión de Santo Domingo con la calle de Amanuel. Por último, recoge la idea de unir la calle de Bailén con la Puerta de Toledo, tomada del proyecto de Zuazo, para posibilitar el acceso norte-sur por la franja occidental en la ciudad (15). El nuevo Estado no se muestra, en última instancia, interesado por el proyecto del ingeniero, de modo que el 7 de octubre de 1939 se dicta la Orden definitiva que encomienda a la Junta de Reconstrucción de Madrid formular el proyecto de urbanización de la capital y de su extrarradio con los límites que viene determinados en el plano que al efecto se publica. En la mente de los promotores está la idea de elaborar un plan definitivo, ya que hasta esa fecha nada se había diseñado, según sus promotores, con una auténtica idea de conjunto. Los planes anteriores han sido un «continuo tejer y destejer en este problema». De lo que ahora se trata es de «ordenar todos los estudios realizados, aprovechar lo que convenga de cada uno y redactar, bajo una sola dirección, un plan definitivo, que sirva para resolver durante un plazo de muchos años todo lo que a urbanización, ensanche y accesos a la capital de España se refiera» (16). Esa dirección le fue encomendada a Pedro Bidagor y el plan que más se «aprovechó» fue el de Secundino Zuazo.

LA REFORMA INTERIOR EN EL PLAN BIDAGOR

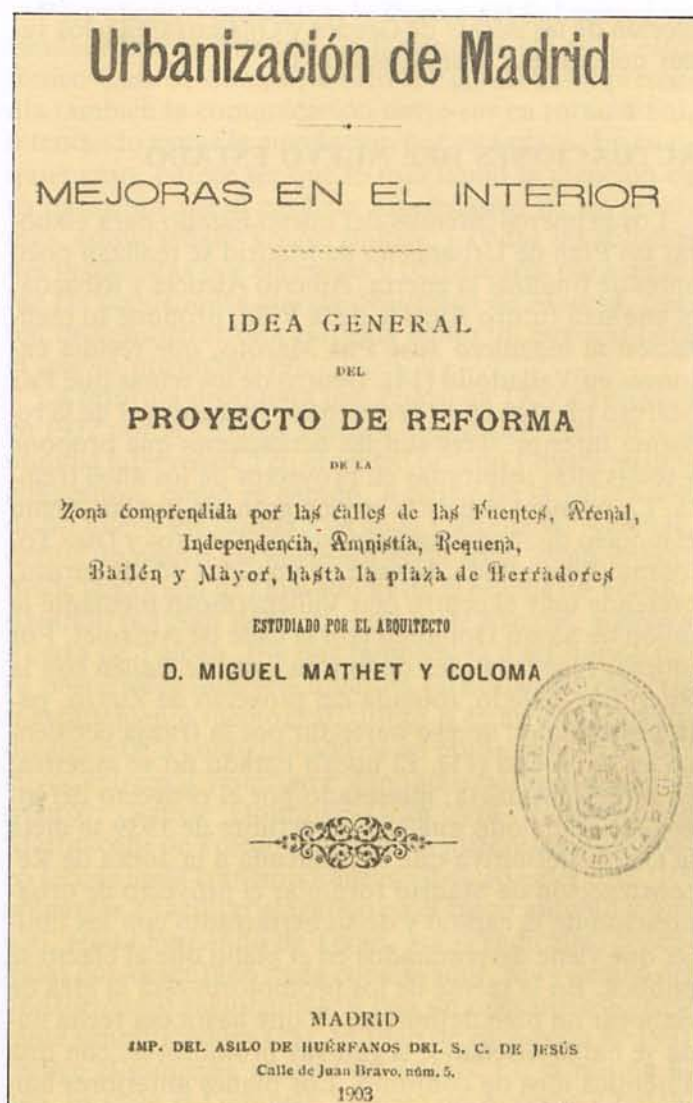
El análisis de la situación real de Madrid tras la guerra civil ofrece a Bidagor un panorama desolador. Además de los destrozos generales ocasionados en toda la ciudad, la línea del frente señala un amplio sector dete-

(13) Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid: Esquema y bases para el desarrollo del Plan Regional de Madrid, Madrid, 1939.

(14) SAMBRICIO, CARLOS: «Madrid, 1941: tercer año...». *Ob. cit.*, pág. 82.

(15) SAMBRICIO, CARLOS: «Ideologías...». *Ob. cit.*, pág. 69.

(16) Junta de Reconstrucción de Madrid, en *Reconstrucción*, núm. 7, 1940.



riorado en las orillas del Manzanares, la zona de la ciudad de máximo valor histórico y representativo. Por otro lado, en la franja oriental se habían producido grandes destrozos en «una cadena de núcleos confusos de vivienda modesta». La capital de la nueva España necesita, pues, dos actuaciones urgentes: «Por un lado, la revalorización de la fachada como símbolo real de la unidad, de la jerarquía y de la misión del Estado; por otro lado, el acondicionamiento humano del pueblo en barrios que dispongan de viviendas sanas y alegres» (17). Ante esta situación, Bigador plantea la intervención en la ciudad antigua como un aspecto más de su proyecto de organización jerárquica y funcional de la ciudad.

El centro de la ciudad comienza a desplazarse hacia el oriente de la Puerta del Sol, aunque el caos y la congestión circulatoria en esta plaza se mantienen. Por otro lado, el uso residencial en la ciudad antigua comienza a experimentar, al terminar la guerra, una progresiva congestión debido a la inmigración —lenta, pero continuada—, pues la escasez de «construcción de nuevas viviendas imponía como únicas alternativas el alojamiento en el casco antiguo o la construcción de una barraca en las afueras» (18).

En estos primeros años de la posguerra podemos observar una evolución en el tratamiento del tema de la reforma interior por parte de los responsables del Plan. En un primer momento, se trata básicamente de dividir la ciudad en diez distritos, que a su vez se ordenan en barrios, estableciendo una organización jerárquica e interrelacionada de todos los elementos que configuran la urbe. El lenguaje ampuloso y retórico alcanza las cotas más altas del período: «La ciudad nuestra, la ciudad del Movimiento será una creación total, máximo de perfección al servicio de una misión superior: la misión universal y eterna de España» (19). El componente ideológico oculta las aportaciones técnicas, y la organización teórica del urbanismo en el nuevo Estado se convierte en el centro de todas las propuestas (20). En 1941, año en el que Bigador elabora su Plan, el arquitecto afirma ya en una conferencia en el Instituto Técnico de la Construcción y Edificación (21), que la

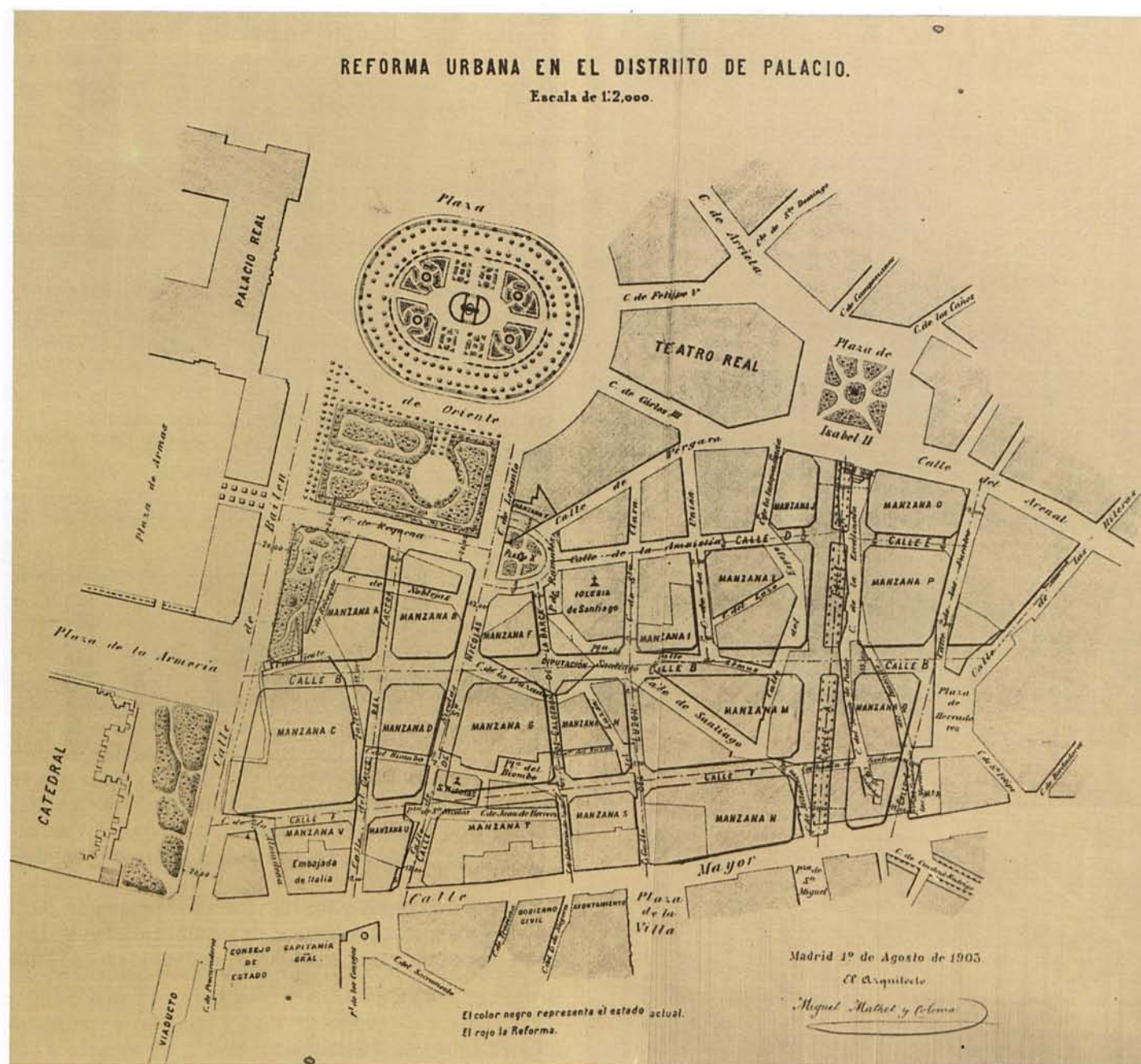
(17) BIDAGOR, PEDRO: «Primeros problemas de la reconstrucción de Madrid», en *Reconstrucción*, núm. 1, abril 1940.

(18) CAPEL HORACIO: *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona, 1983 4.ª ed., pág. 29.

(19) BIDAGOR, PEDRO: «Plan de ciudades», conferencia pronunciada en la Asamblea Nacional de Arquitectos en junio de 1939. Servicios técnicos de FET y de la JONS, Sección Arquitectura, 1939. Año de la Victoria.

(20) Sobre este aspecto pueden consultarse: DÍAZ BERNARDO, *ob. cit.*; DIÉGUEZ, SOFÍA: «Arquitectura y urbanismo durante la autarquía», en *Arte del franquismo*, Madrid, 1981; en la misma obra, BONET CORREA, ANTONIO: «Espacios arquitectónicos para un nuevo orden»; PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR: «Arte de Estado frente a cultura conservadora», en *Arquitectura*, núm. 198, 1976; CIRICI, ALEXANDRE: *La estética del franquismo*. Barcelona, 1977.

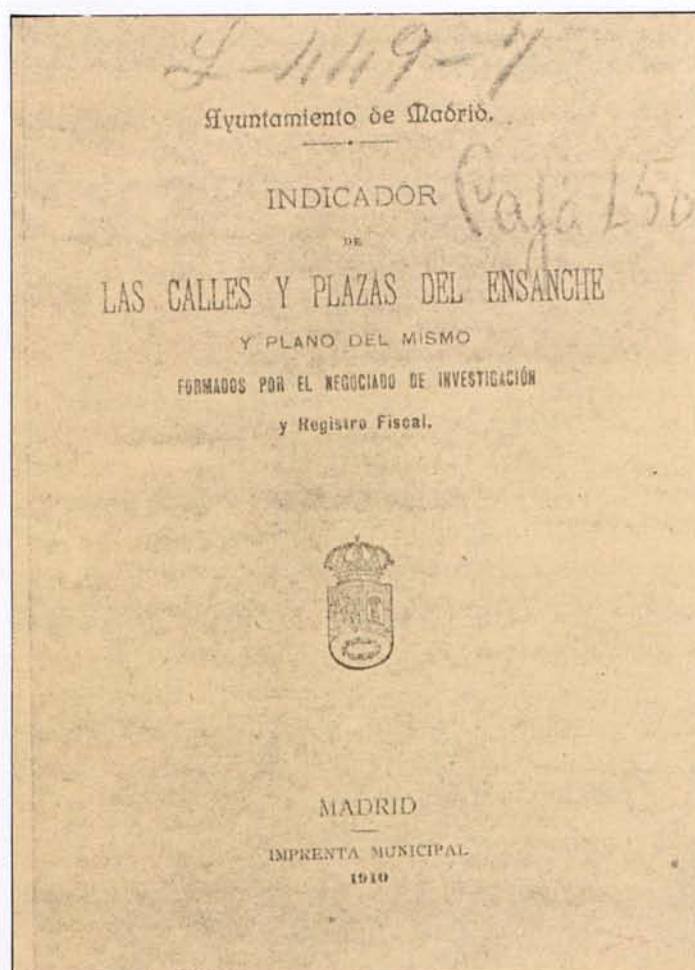
(21) BIGADOR, PEDRO: «Orientaciones sobre la reconstrucción de Madrid», conferencia pronunciada en el Instituto Técnico de la Construcción y Edificación, en Madrid, el 19 de febrero de 1941.



organización de la ciudad «es tanto un problema de cultura y humanismo como de técnica». Tras analizar «la ciudad como un organismo que forma parte del Estado y está subordinado a él, de quien recibe su misión y su programa» (22), pasa a estudiar los aspectos técnicos urbanos de la capital de España. Desarrolla vagamente la idea de los diversos núcleos, así como sus usos diferenciados y aborda, por fin, el tema de la ciudad antigua. La subdivide en cuatro sectores: la ciudad histórica, los barrios bajos, el centro comercial y los barrios altos. Resume las actuaciones en los dos primeros y en el último brevemente, para referirse de forma más detenida al tema del centro comercial, «una de las preocupaciones de todos los madrileños» (23). Sin embargo, vamos a detenernos un momento en cada uno de los sectores que contempla. El casco histórico, que comprendería fundamentalmente el recinto árabe y una pequeña zona de influencia, requiere una labor de con-

(22) *Ibid.*

(23) *Ibid.*



servación para conseguir un ambiente apropiado de aspecto y de uso. Generalmente, el contenido histórico-artístico no ha sido más que una justificación interesada, con ánimo de crear una buena imagen, proyectos que, de todas formas, no se podían realizar por su escaso interés, económico (24). Bidagor no hace ninguna otra consideración sobre el barrio histórico, y tampoco lo hace en un texto que se publicó un año después con el título de Ordenación General de Madrid, que es en sí mismo el texto del Plan (25), en el que prácticamente se limita a reiterar que esa zona debe ser protegida y acentuada mediante estudios y ordenanzas meticolosas. Ordenanzas que no llegarán hasta 1950, aunque se promulgan provisionalmente en 1946 (26). Por otra parte, la existencia de una normativa legal no ha garantizado, desgraciadamente, su cumplimiento. Además, el hecho de que la ordenanza número 3 definiera el recinto muy determinado y reducido de la ciudad histórica árabe, supuso, en la práctica, que otras zonas de indudable valor artístico no se vieran afectadas por ella en cuanto a conservación de conjunto se refiere, aunque sí fueran considerados edificios o puntos aislados. En cualquier caso, las Ordenanzas municipales ampliaban la zona histórico-artística respecto al proyecto de 1946, que consideraba únicamente «como zona excluida de toda reforma urbana las calles y edificaciones comprendidas entre la plaza de Ramales, calles de Carlos III y Escalinata, saliendo por la de Santiago a la calle Mayor y continuando por la de Ciudad Rodrigo, a comprender toda la Plaza Mayor, bajando la línea por la calle de Toledo, parte lateral de la plaza de la Cebada, calle de don Pedro, a la de Bailén, para con el Viaducto y calle de Noblejas, enlazar con el punto de partida» (27).

Los barrios bajos y los barrios altos presentan para Bidagor excesivos problemas de insalubridad y de densidad de población que deben ser resueltos en cada zo-

(24) OLMO IBÁÑEZ, VICENTE: «Tercera conferencia técnica del ciclo organizado con motivo de la Exposición de Obras Públicas», en *Gaceta de la Construcción*, núm. 32, 1943.

(25) Junta de Reconstrucción de Madrid: *Ordenación General de Madrid*, 1942.

(26) *Ordenanzas Municipales de la Edificación*. Ordenanza núm. 3. «Zonas de conservación histórico-artística, monumental y estética». Madrid, 1950.

(27) Son interesantes los comentarios de la prensa de la época a este respecto: GARCÍA CORTÉS, MARIANO: *Ob. cit.*; MARTOS OLIVARES, MIGUEL: «Ordenanzas especiales para la conservación del Madrid histórico», en *Semana*, núm. 306, 1 de enero de 1946, y el «Barrio isabelino. Ha sido aprobado el proyecto para reconstruir el Palacio Real», en *Semana*, núm. 308, 15 de enero de 1946; BLEIN GASPAR: «La urbanización de los barrios históricos», comunicación presentada por el arquitecto director de Urbanismo del Ayuntamiento en el Congreso de Urbanismo celebrado en Madrid en 1950, en *Gran Madrid*, núm. 12, 1950. Sobre las nuevas construcciones en los barrios históricos desde un enfoque estético puede verse PULÍN, FERNANDO: «La nueva edificación en los barrios históricos», en *Arquitectura*, núm. 201, 1976.



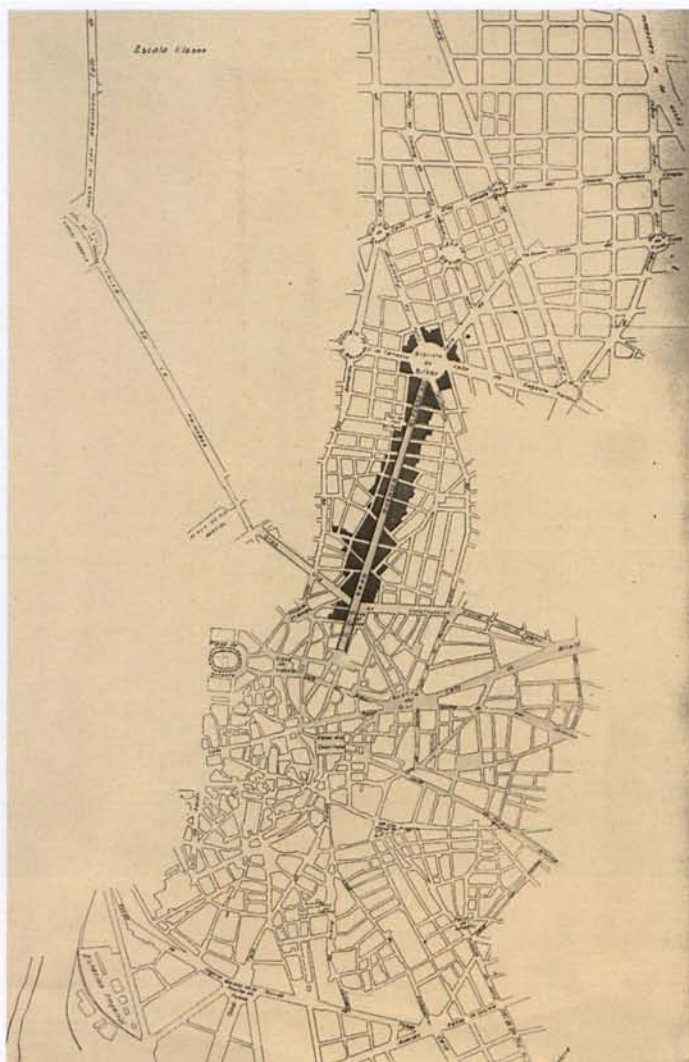
Plaza de España. Torre de Madrid y Edificio España (fot. Soroa).

na, en principio, de forma diferente. Así, los primeros requieren una profunda labor de descongestión, abriendo plazas y jardines y previendo nuevas viviendas sanas y alegres, pero desgraciadamente se trataba de un «problema tan necesario de abordar, como difícil de realizar, sobre todo en breves plazos, como sería de desear» (28). Los barrios altos, comprendidos entre la Gran Vía y los Bulevares, presentan mayores posibilidades de remodelación «por su baja condición y su magnífico emplazamiento» (29), siempre que no se potencie en ellos el uso comercial, que provocaría una nueva zona congestionada. Parece desprenderse de estas consideraciones y en función de la audiencia de esta conferencia (30), una llamada de atención a la iniciativa privada, reticente aún en estos primeros años de la posguerra. En la Ordenación General de Madrid no se hace ya esta división sectorial del centro de la ciudad, se-

(28) BIDAGOR, PEDRO: *Orientaciones...*, ob. cit., pág. 16.

(29) *Ibíd.*

(30) Recordemos que se celebró en el Instituto Técnico para la Construcción y Edificación.



Oriol. Proyecto Gran Vía-Callao-Glorieta de Bilbao. 1921.

ñalando únicamente con características peculiares el recinto histórico, delimitado por el recinto árabe y una pequeña zona de influencia. El criterio esbozado encaminado a la reforma de los barrios de vivienda aparece más definido. Además de la «sistemática apertura de patios generales», cuyo fin último es el de producir «una mayor densidad de habitantes», se considera necesaria «la redacción del fichero de viviendas que no cumplen las condiciones mínimas indispensables, procediéndose a su clasificación en reformables e irreformables, con la obligación inmediata de mejorar aquéllas y destruir éstas conforme a un plan» (31). Entre los proyectos presentados en esta Ordenación está el de una gran vía, con inspiración en la de Zuazo, pero algo más modesta, que enlazaría la plaza de España con la de Santa Bárbara. Esta reforma, por otro lado, implicaría una profunda transformación de la zona norte de la ciudad antigua y ha estado presente hasta fechas recientes en la mente de los responsables del urbanismo municipal madrileño (32).

La propuesta de Bidagor para el centro de Madrid, pese a lo que pudiera parecer, no se fundamenta en una mera apertura de grandes vías, a las que considera causantes de los grandes problemas de congestión. Los proyectos de nuevas vías han de someterse a una serie de criterios que el mismo Plan fija:

- «a) Ser exteriores a la zona histórico-artística;
- b) no romper caprichosamente los barrios existentes mutilándoles en parte sin vida;
- c) originar circulaciones tangenciales al centro congestionado, como drenaje de la confusión actual» (33).

Junto a la ya mencionada vía entre la plaza de España y la glorieta de Santa Bárbara, señala otras dos: San Francisco-Puerta de Toledo (34) y Sevilla-Puerta de Toledo. La primera responde a la idea de Zuazo de acceso norte-sur por la fachada oeste, a la que ahora se añade una importante carga ideológica y representativa. La segunda, en apariencia con un interés exclusivamente práctico, quiere unir los sectores histórico-artísticos con la nueva zona que se pretende revalorizar, Cibeles, en el eje Prado-Avenida del Generalísimo, propiciando un acceso hacia este eje desde la entrada de la carretera de

(31) Todas las citas corresponden a la *Ordenación General de Madrid*, ver nota 25. La redacción del texto es posiblemente de Bidagor.

(32) De los años sesenta es el Plan de la Gran Vía Diagonal, que tampoco se realizó. Para una aproximación a un estudio de la evolución urbana de la zona comprendida entre los Bulevares, Recoletos, Alcalá, Gran Vía y Princesa, ver GONZÁLEZ, E. y VELAO, F.: «Análisis de evolución urbana de un casco histórico», en *Arquitectura*, núm. 198, 1976.

(33) BIDAGOR, PEDRO: *Ordenación...*, ob. cit., pág. 15.

(34) En un artículo sin firma, pero atribuible con toda probabilidad a PEDRO BIDAGOR: «Planeamiento urbanístico de Madrid. El Plan de Ordenación de 1946», publicado en la revista *Gran Madrid*, núm. 23, 1953, quizá por un error de imprenta, se cita la Vía como San Francisco-Puente de Toledo).



López Sallaberry. Reforma interior de Madrid. 1925.



Zuazo. Proyecto. 1929.

Toledo. El interés de Bidagor en lo que a reforma interior se refiere no se basa tanto en las intervenciones drásticas en el casco antiguo como en la creación de nuevas zonas centrales en la ciudad que permitan la descongestión del recinto primitivo.

Está claro que para Bidagor la ciudad antigua no sirve para la concentración de la vida comercial moderna, pero también se muestra reticente a la apertura de nuevas vías en el casco antiguo. Estas vías son fuente de congestión en sí mismas, sin contar con los gastos que su apertura produce y los efectos sobre el valor del suelo en las zonas afectadas o de inmediata influencia. Su idea fundamental es la de reorganizar el interior de la ciudad de manera que no se produzca «un caos de usos antagónicos, superpuestos sobre órganos totalmente inadecuados para contenerlos». Para ello, las «reformas interiores eficaces para Madrid pueden ser las siguientes:

1.^a Quitar de la ciudad antigua una serie de instituciones, como el Ayuntamiento, y algunos Ministerios, como Asuntos Exteriores, Justicia y Trabajo, que atraen gran circulación.

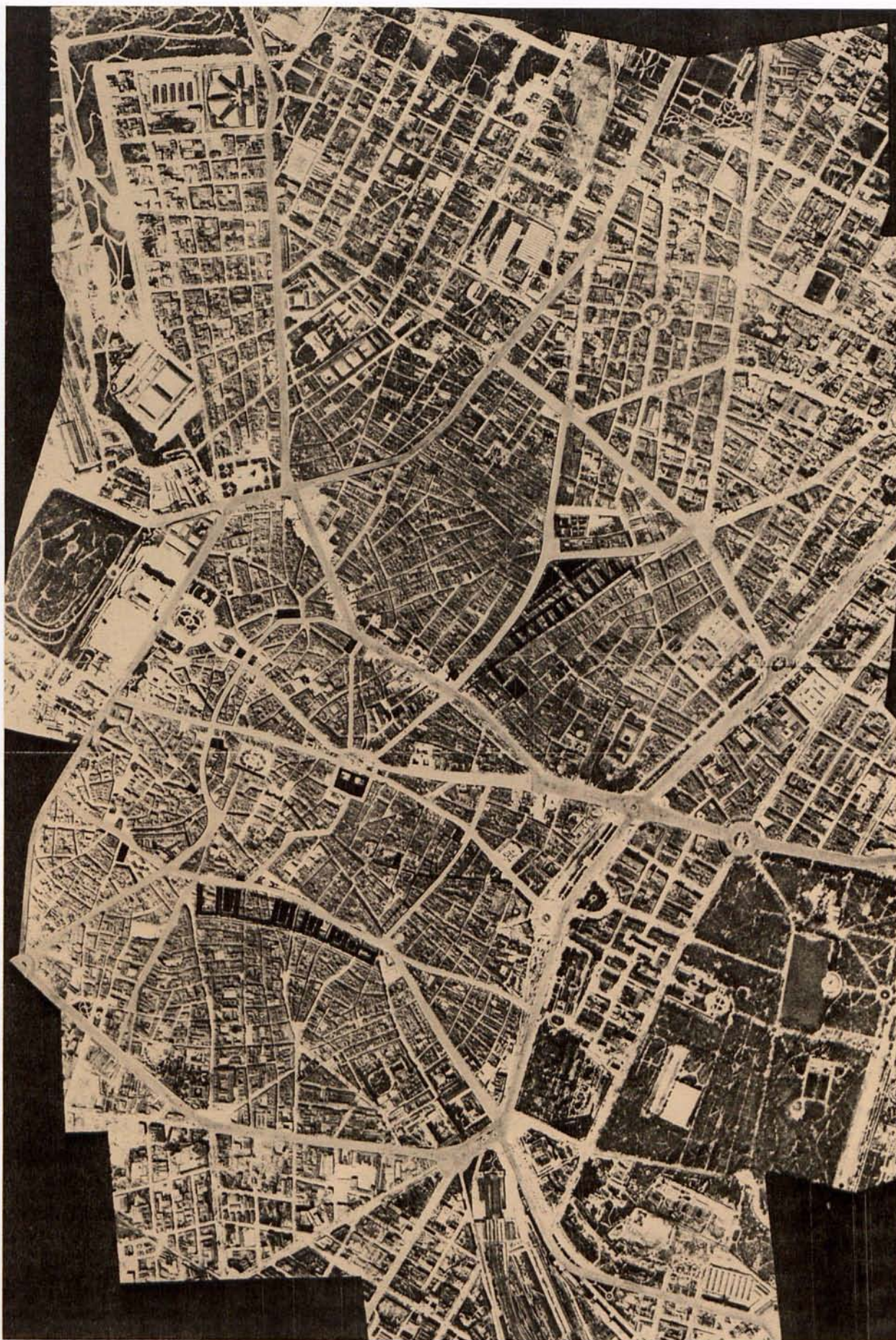
2.^a Suprimir los tranvías de todos los alrededores de la Puerta del Sol, dejándolos en Cibeles, Tirso de Molina y Santo Domingo, y proceder a una coordinación de los diversos medios de transporte —tranvías, trolebuses, autobuses, Metro— supeditándolos, con el natural respeto a sus intereses, a las conveniencias superiores del bien común.

3.^a Iniciar una política de restricción de usos, adecuada a la limitación de tráfico propia de una ciudad antigua, y crear nuevos centros comerciales que traigan el desarrollo futuro urbano de la vida de relación social» (35). «El problema de la ciudad antigua ha de orientarse en el sentido de no intensificar sus usos actuales, e iniciar una política de reducción de densidad de trabajo, tráfico y habitantes» (36).

De esta manera, la propuesta de Bidagor considera que la mejor reforma interior es aquella que parte de la descentralización de usos. En realidad, no es otra cosa que la aplicación de su teoría sobre la ciudad de órganos diferenciados tendente a una funcionalidad de usos y una organización jerarquizada. De esta manera, se establece un centro histórico y representativo en la fachada del Manzanares, al oeste de la ciudad, y se potencia la creación de un gran complejo comercial y administrativo en el norte, en la prolongación de la Avenida del Generalísimo. El Plan, que se aprueba por la Ley de 1 de marzo de 1946, contenía, pese a la exaltación de conceptos urbanísticos tradicionales, previsiones útiles y sensatas, «que de haberse cumplido con rigor y honestidad hubieran permitido a Madrid hacer frente con cierta holgura a los problemas planteados por el

(35) BIDAGOR, PEDRO: *Orientaciones...*, ob. cit., pág. 16.

(36) BIDAGOR, PEDRO: *Ordenación...*, ob. cit., pág. 15.



Zuazo. Proyecto. 1929.



Reforma interior. Avenida de los Reyes Católicos y Gran Vía de San Francisco. 1945.

crecimiento acelerado de los últimos años» (37). Del mismo modo, el capítulo correspondiente a la reforma interior presenta aspectos positivos, como pueden serlo el pretendido cambio de usos de la Puerta del Sol, la creación de centros direccionales alternativos, la limitación en la apertura de grandes vías o los intentos por conservar el recinto histórico. Sin embargo, la práctica ha demostrado que, en este aspecto, el Plan tampoco se ha cumplido. Especialmente por dos motivos: el escaso respeto que la iniciativa privada le prestó y la complacencia ante este hecho por parte de los organismos oficiales y municipales.

A lo largo de toda la época, una serie de factores van a incidir en la realidad de la capital: la situación de Madrid en la encrucijada de comunicaciones nacionales,

(37) SIMANCAS, V., y ELIZALDE, J. M.: «Madrid, siglo XX». Capítulo II del libro *El mito del Gran Madrid*, 1969, en *Madrid: Cuarenta años de desarrollo urbano 1940-1950*. Madrid, Ayuntamiento, 1981.



Reforma interior. Barrio de Argüelles. 1945.

«la protección a la industria madrileña y la concentración de capitales y de mano de obra en torno a la industria de la construcción impulsada por los promotores y contratistas privados» (38), van a provocar la progresiva inmigración de población no cualificada en busca de un puesto de trabajo. Este hecho contribuirá a la densificación del centro con la consiguiente revalorización del suelo.

El urbanismo Imperial se va desvaneciendo a lo largo de toda la década y los intereses especulativos se van gestando al lado de la acumulación de capital inmobiliario. Desde las páginas de la *Gaceta de la Construcción* se hacen interesadas crónicas sobre el problema de los constructores privados. La escasez de materiales, los precios de los solares y la inexistencia de un organismo que estimule el capital privado, son las dificultades fundamentales con las que tropieza el sector. Continuos contactos y entrevistas con el Ministro de Obras Públi-

(38) *Ibíd.*, pág. 16.



Reforma interior. 1945.

cas e incluso con el propio Jefe del Estado (39), dan como fruto dos importantes leyes: la Ley de Viviendas Bonificables de 1944 y la Ley de Arrendamientos Urbanos de 1946. La primera favorecía directamente a los constructores privados, quienes obtenían créditos de hasta el 70% del presupuesto de la obra a interés de un 3% y en plazos de hasta 50 años. Además, se podían acoger a exenciones tributarias de hasta un 90% en los primeros 20 años (40). En la práctica, como afirma Ramón Tamames: «El negocio para los promotores era muy lucido, puesto que con dinero del Estado construían las casas, que vendían más tarde con márgenes de beneficio verdaderamente escandalosos. Desde la perspectiva de política social, el funcionamiento del sistema de viviendas bonificables no pudo ser más contradictorio, puesto que el Estado, con cargo a un presupuesto regresivo y a la inflación, estuvo financiando la construcción de viviendas que solamente podían comprar las clases adineradas» (41). La Ley de Arrendamientos favorecía a las clases medias establecidas en la zona antigua

con una congelación de alquileres. El decenio siguiente vivirá el esplendor de las grandes empresas constructoras.

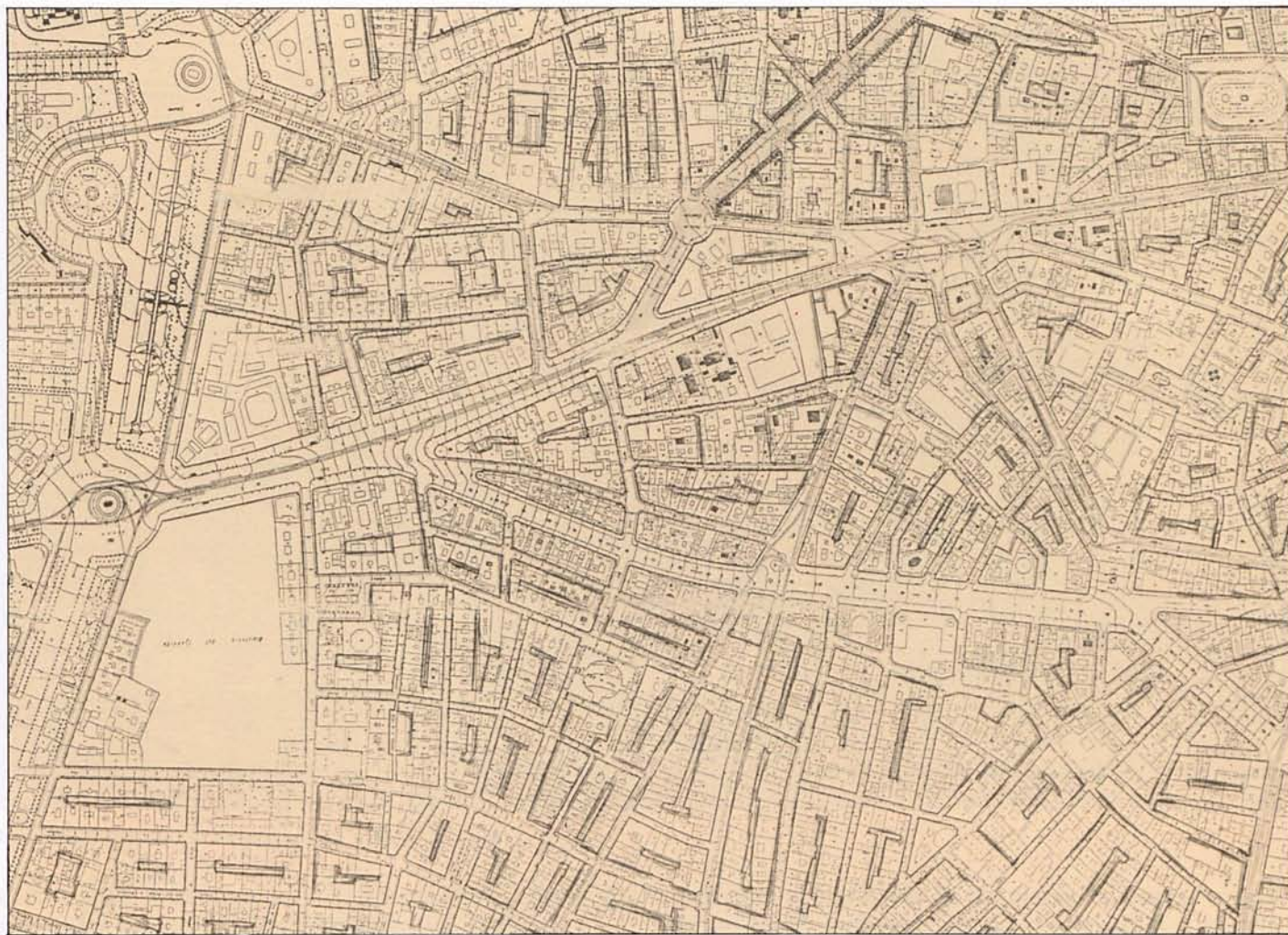
Cuando, en 1953, el texto que aparece en la revista *Gran Madrid* (42) hace una nueva exposición del Plan, señalando algunas de las realizaciones ya ejecutadas, resulta sorprendente advertir que, exceptuando la supresión de tranvías en la Puerta del Sol y la pequeña re-

(39) «Los constructores de Obras Públicas recibidos por el Jefe del Estado», en *Gaceta de la Construcción*, 1 de marzo de 1944.

(40) CRISTO, GENARO: «Comentario de la nueva Ley de Viviendas bonificables», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 86, febrero de 1949.

(41) TAMAMES, RAMÓN: *Estructura económica de España*, Madrid, 1971, 6.ª ed. pág. 382.

(42) «Planeamiento urbanístico...», en *Gran Madrid*, núm. 23, 1953.



Reforma interior. 1945.

forma realizada, no se ha llevado a la práctica ninguna otra intervención de las previstas en el interior de la ciudad. Se han efectuado, sin embargo, pequeñas remodelaciones y, en todo caso, una evolución de la mentalidad Imperial que acoge gustosamente como componente esencial de la fachada representativa el nuevo edificio «España» y la futura «Torre de Madrid».

«La construcción del rascacielos de la plaza de España dará ocasión para que nuestros expertos en la edificación y nuestros literatos aborden el tema desde el punto de vista patrio» (43).

LAS INTERVENCIONES EN EL CASCO ANTIGUO

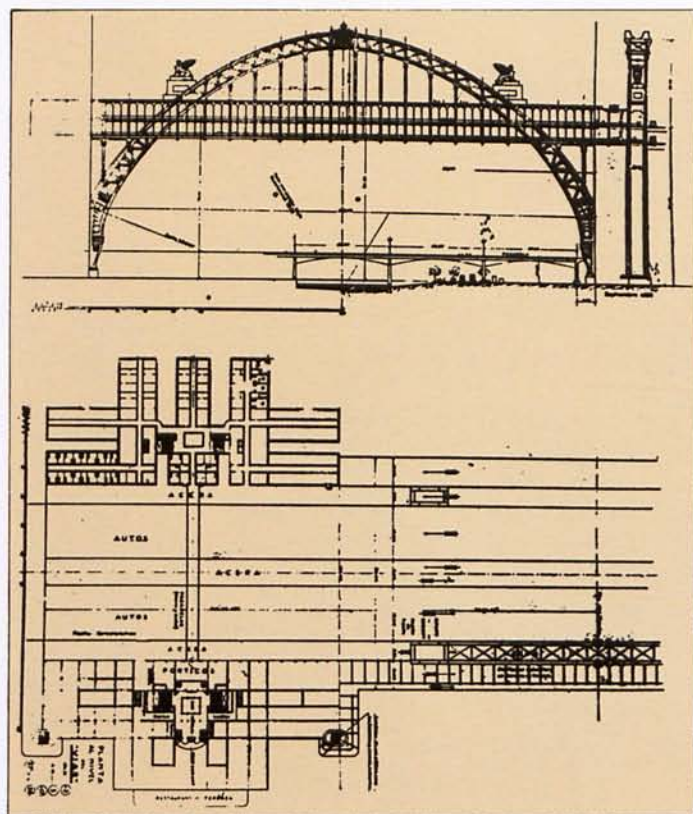
Una serie de reformas viarias tienen sus proyectos terminados en 1943, aunque no fueron ejecutados —según la prensa de la época— por una tramitación laboriosa y por la escasez municipal del transporte y la infraestructura necesarias para evacuar los materiales de desmonte (44).

Entre las obras que sí se realizan destacan la terminación de la Gran Vía de José Antonio, cuyo tramo Callao-Plaza de España puede considerarse concluido en 1952, fecha en que se construye el último edificio (45); la reforma de la propia plaza de España y la unión de la Gran Vía con la calle de la Princesa; el acondicionamiento del Salón del Prado y la remodelación de la Puerta del Sol.

(43) GARCÍA CORTÉS, MARIANO: «El rascacielos de Madrid. El proyecto no está ultimado todavía», en *Madrid*, 20 de febrero de 1948.

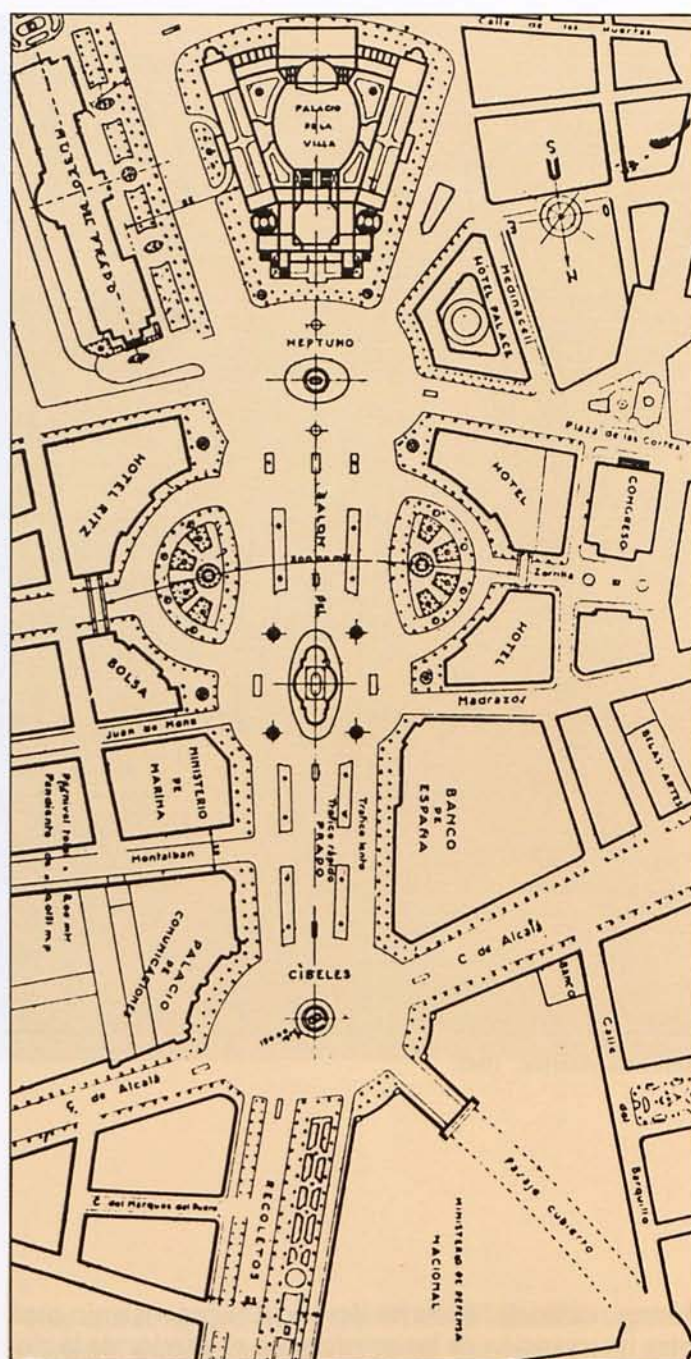
(44) ALCOCER, SANTOS: «Madrid, a los cuatro años de su liberación», en *Arriba*, 1 de abril de 1943. El desinterés de la iniciativa privada por la reforma de las viejas viviendas del interior del casco urbano, cuya demolición es imposible por antieconómica, y la incapacidad oficial para resolver por sí misma este problema, son los factores que en mayor medida paralizan estos proyectos.

(45) Posteriormente habrá remodelaciones o edificaciones sobre otros destruidos, pero toda la arteria está macizada en 1952. Para la Gran Vía puede consultarse *Cortijos y rascacielos*, número especial dedicado a la Gran Vía madrileña, núms. 75 y 76, 1953; CORRAL, JOSÉ DEL: Fascículo 66 de la obra *Madrid*.



Palacios. Gran Vía área sobre el Manzanares.

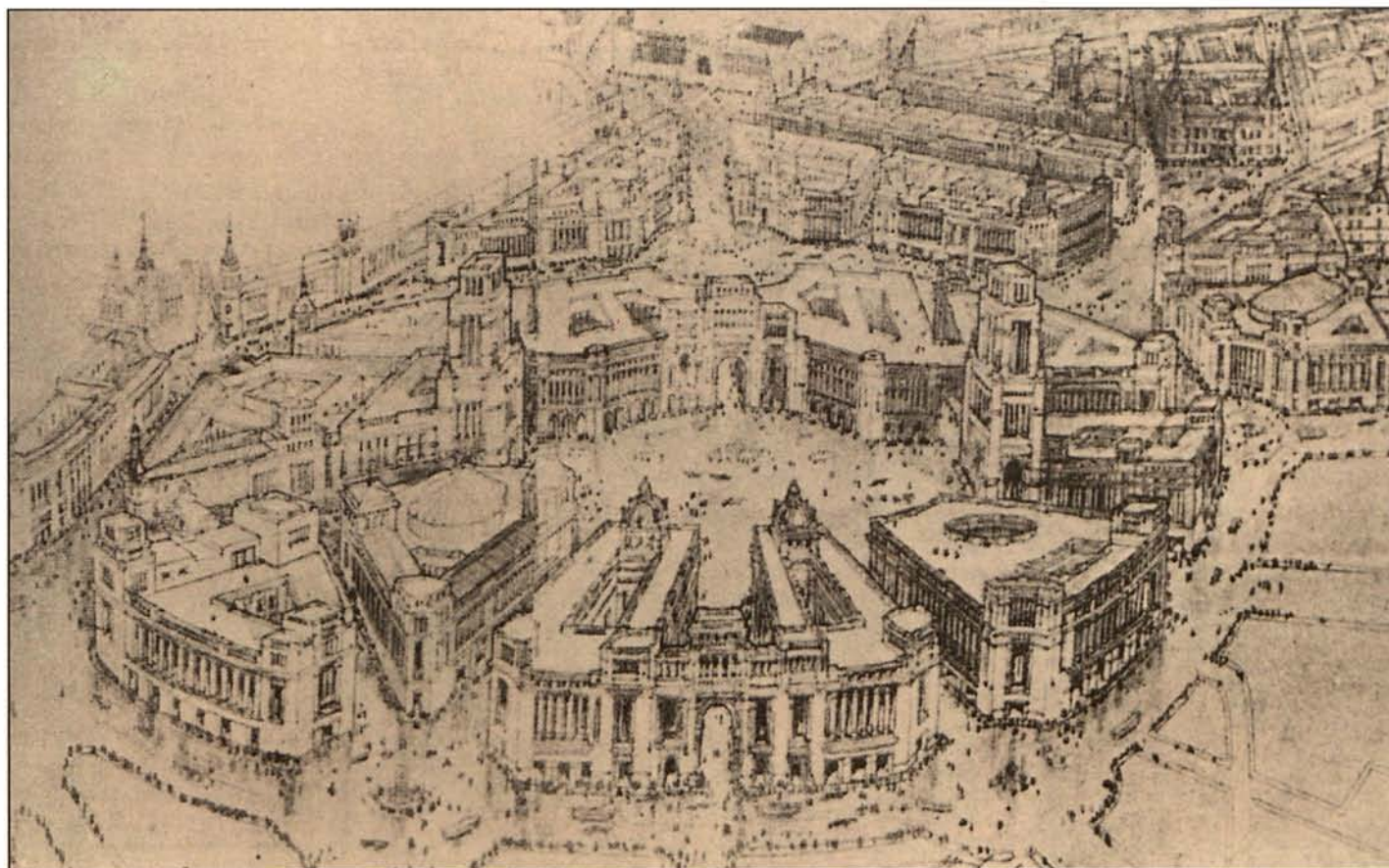
Como explica Alfonso Álvarez Mora (46), la actuación efectuada en estos años en la plaza de España y que concluye en 1957 con la ceremonia de colocación de la bandera nacional en la «Torre de Madrid», representa, en buena medida, la simbología de la nueva ciudad en la que quedaban expresados los planteamientos ideológicos del Régimen. Lo más interesante es constatar la habilidad del hombre de negocios para transformar el sentido de la fachada representativa y convertir el edificio «España» en un símbolo de la reconstrucción nacional. En un artículo sin firma aparecido en la revista *Gran Madrid* en 1950 (47), se aprecia claramente esta mutación. Si el texto, con un lenguaje cuantitativo y abrumador, destaca el carácter de magna empresa del edificio, las fotografías son un claro exponente de esa búsqueda representatividad, comparando ostensiblemente «el antiguo palacio y el nuevo edificio». Los jardines a que hace referencia son los de Sabatini, remodelados en su distribución. Unos años antes, en plena exaltación ideológica, se procedió a la remodelación de la plaza de Oriente, en la que el símbolo del poder, encarnado en la estatua ecuestre de Felipe IV, quedó realzado, elevando incluso el nivel de todo el recinto. La nueva explanada, con un carácter propicio a las concentraciones, se convirtió en un lugar inadecuado para



Palacios. Reforma del Paseo del Prado.

(46) ÁLVAREZ MORA, ALFONSO: *La remodelación del centro de Madrid*, págs. 160-175.

(47) «El edificio España y los jardines de Palacio», en *Gran Madrid*, núm. 12, 1950.



Palacios. Proyecto de reforma para la Puerta del Sol.

el invierno e irresistible con tiempo caluroso, como manifestaba ya algún madrileño de la época (48).

La unión de la Gran Vía y la calle de la Princesa provocó, en otro orden de cosas, según refleja la prensa y los testimonios de personas que vivieron el momento, profundos problemas de orden técnico, debido a la fuerte rasante existente. El proceso de creación de la plaza de España y la unión de la Gran Vía con la calle de la Princesa va a ser fundamental para entender el posterior crecimiento del eje direccional a lo largo de esta última calle y su proceso de *terciarización* en la década de los sesenta (49).

En el Salón del Prado se proyecta también una remodelación. La idea, según nota informativa del Ayuntamiento que se publicó en el diario *Informaciones* (50), tuvo su origen en un primer proyecto de 1936, abandonado a causa de la guerra civil. En 1940, hay un nuevo proyecto muy pretencioso, que exigía un elevadísimo presupuesto, más de treinta millones de pesetas, por lo que tampoco se ejecutó. Este proyecto se revisó entre 1944 y 1945 pero los problemas económicos vuelven a paralizarlo. Por fin, en 1952, se lleva a cabo una pequeña variación en el andén derecho entre las plazas de Cibeles y Neptuno, adquiriendo, en términos generales, la apariencia que presenta hoy en día. Al margen de todas estas planificaciones oficiales, se mueve el proyecto de Antonio Palacios, que data de 1938. Busca su inspiración en la monumentalidad barroca de la plaza de San Pedro, de Roma. Esta influencia tiene justificación en las ideas de Palacios, para quien Bernini y las

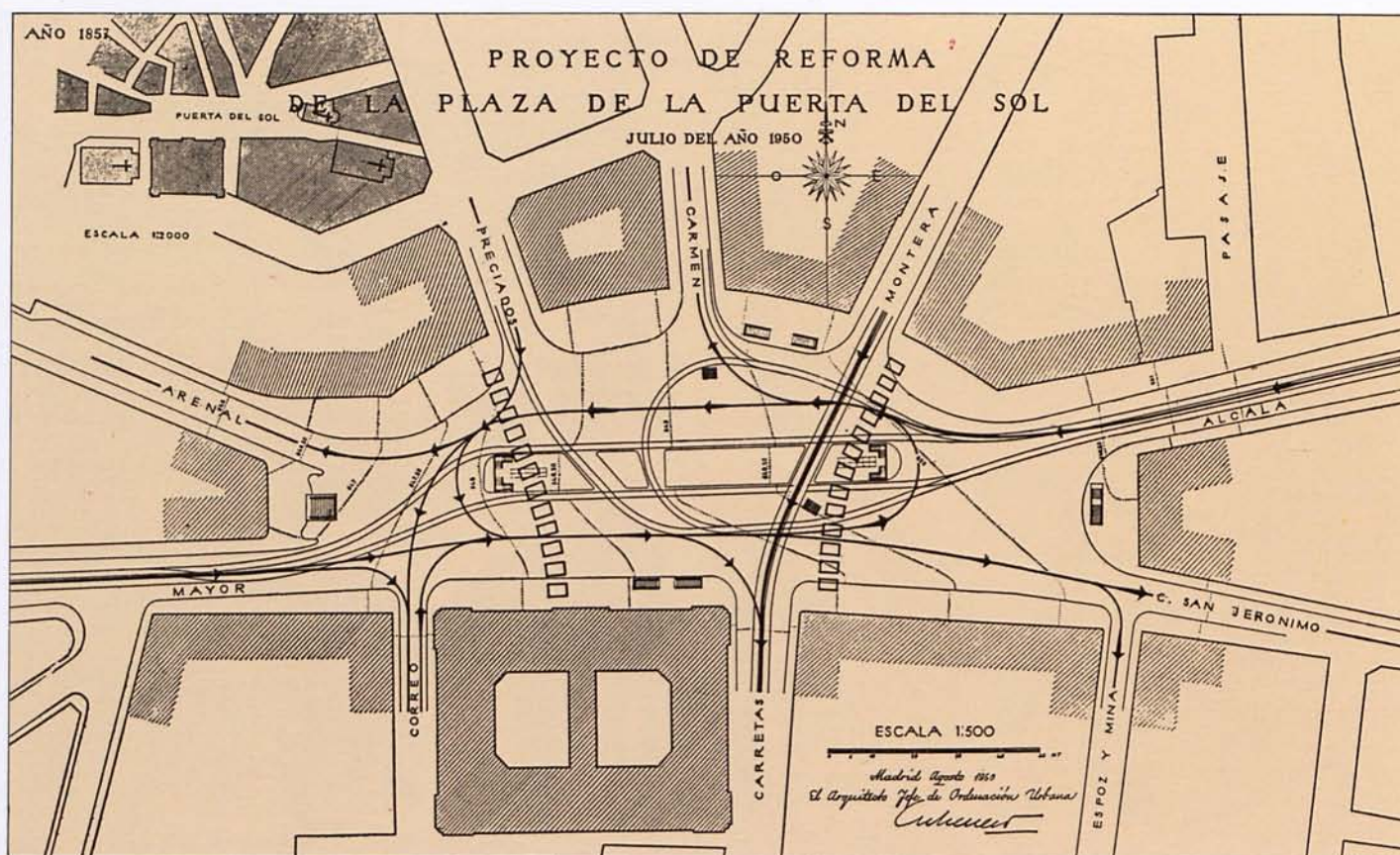
soluciones urbanísticas de las plazas barrocas, ocupaban un lugar preferente en sus diseños (51). Las propuestas de remodelación del Salón del Prado deben entenderse en función de la creciente vitalidad de la zona. El lugar presentaba fuertes connotaciones ideológicas y se enmarcaba de lleno en el eje representativo

(48) «La plaza de Oriente y los jardines de Caballerizas», en la Sección de cartas al director de la revista *Semana*, 30 de julio de 1946. Es posible que tal sección fuera ficticia o, en cualquier caso, matizada desde la redacción de las revistas, encauzando los comentarios hacia la crítica municipal. Durante bastantes años, el Ayuntamiento ha sido el único órgano del poder franquista cuya gestión podía ser cuestionada y criticada. Sobre la plaza de Oriente ver «Transformación de la plaza de Oriente», en *Cortijos y rascacielos*, núm. 28, marzo-abril de 1945, y CIRICI, ALEXANDRE: *Ob. cit.*, págs. 136-137.

(49) *Informaciones y noticias de Madrid*, en *ABC*, 19 de abril de 1947.

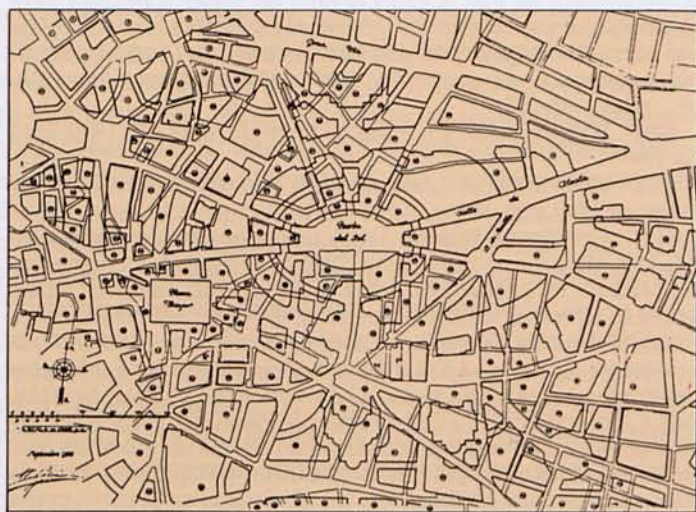
(50) «Respuesta del Ayuntamiento», en *Informaciones*, 9 de octubre de 1945.

(51) GUTIÉRREZ BURÓN, JESÚS: *Antonio Palacios Rámilo en Madrid*. Memoria de licenciatura. Inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1972, pág. 195. Sobre la reforma del Salón del Prado se puede consultar también: ALCOCER, SANTOS: «El Ayuntamiento madrileño va a reformar el Paseo del Prado», en *Arriba*, 11 de noviembre de 1941; «4.656.513 pesetas para la reforma del Paseo del Prado», en *Informaciones*, 17 de septiembre de 1945; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, F.: «La reforma del Paseo del Prado», en *Informaciones*, 2 de octubre de 1945; «La reforma del Salón del Prado en su andén entre las plazas de Cibeles y Neptuno», en *Gran Madrid*, núm. 18, 1952.



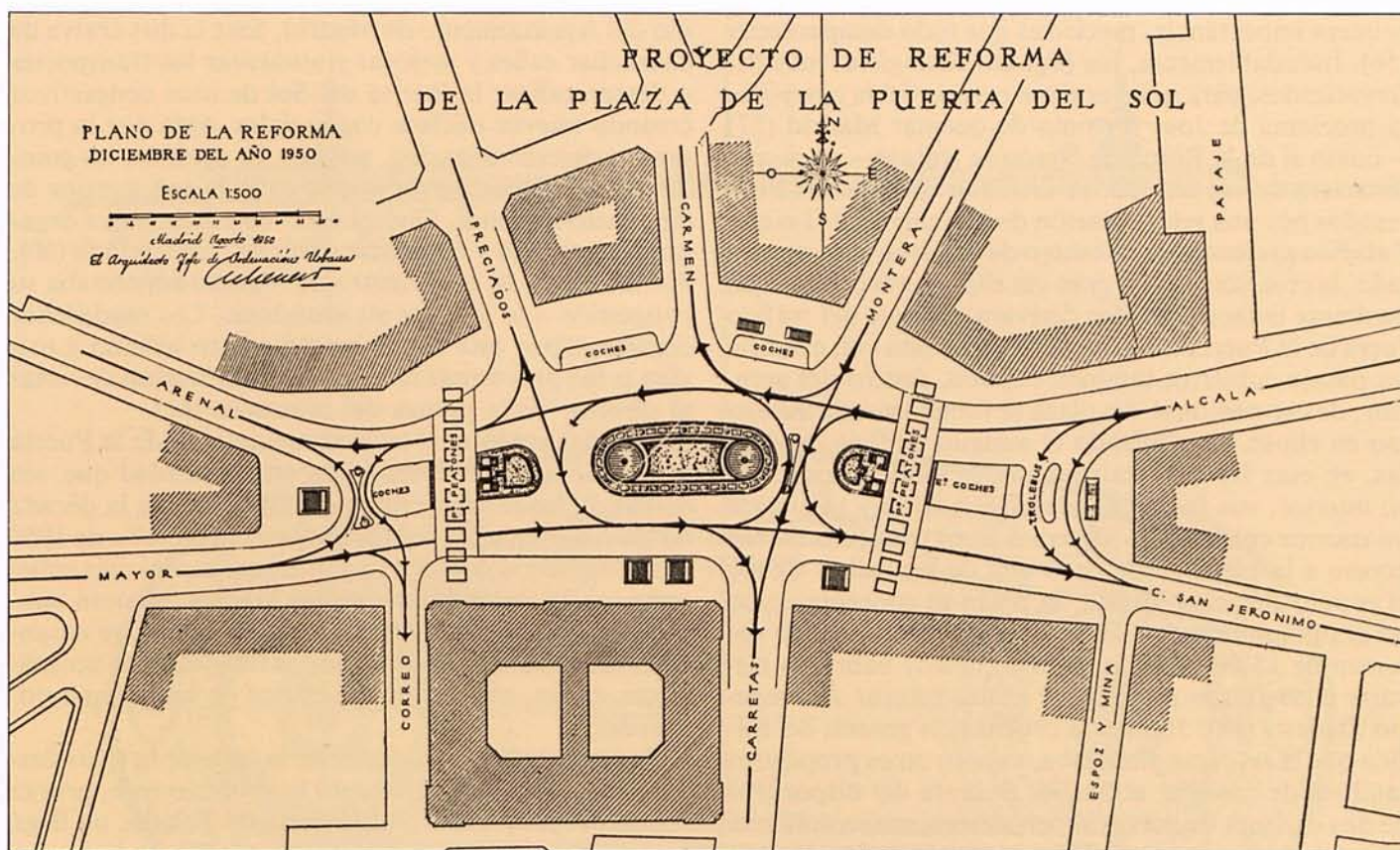
Atocha-Plaza de Castilla, eje que, a posteriori, se ha demostrado fundamental para el desarrollo viario de la capital. Ya en 1943, el arquitecto Miguel Sánchez Conde demostraba en un estudio histórico pormenorizado la mencionada traslación del centro de la ciudad hacia el este (52). Pensaba Sánchez Conde que en aquel momento el centro era Cibeles (y se refería ya a esa idea de centro direccional, aunque utilizara otro concepto para definirlo), por lo que la intención de fomentar este paseo venía avalada tanto por el carácter representativo-cultural del mismo como por su valor de *centralidad* (53).

La Puerta del Sol es el último núcleo urbano que vamos a analizar en función de sus transformaciones a lo largo de la década. El problema se va a plantear aquí, nuevamente, en la manera de entender la ciudad. Para unos, se trata de facilitar los accesos a la zona central,



(52) SÁNCHEZ CONDE, MIGUEL: «El futuro centro de Madrid», en *Arriba*, 4 de junio de 1943.

(53) Al contrastar algunas opiniones de arquitectos y urbanistas del momento con las orientaciones de Bidagor sobre cómo debe estructurarse la capital, se ponen de manifiesto las contradicciones que presenta el período entre lo que pretende ser el urbanismo del nuevo Estado y la puesta en práctica del mismo. La manera de entender la *centralidad* como una zona única en la que hay una concentración de usos y funciones, no se corresponde con esa división orgánica y jerarquizada con diversificación de funciones y descentralización, que constituyen teóricamente órganos con gran autonomía, y que aparecía en las propuestas de Bidagor.



que presenta una gran intensidad comercial. Es decir, el centro debe mantenerse donde está y lo único que hay que procurar es facilitar sus accesos. La otra propuesta es la de sustitución de usos y traslación de la zona comercial a otros lugares que reúnan mejores condiciones de accesibilidad, desligando en lo posible el problema comercial del circulatorio.

El primer planteamiento requiere la apertura de grandes vías, rectas y circulares, en torno a la Puerta del Sol para agilizar el tráfico, lo que ocasiona, por lo general, numerosas destrucciones de edificios, con el consiguiente deterioro histórico-artístico y el cambio morfológico de la ciudad. Capítulo aparte sería el tema de los costes sociales que tal reforma ocasionaría y el progresivo trasvase de población al extrarradio por la creciente *terciarización* de la zona en pocos años (54). Lógicamente, esta propuesta interesaba al capital privado que veía grandes posibilidades de enriquecimiento a corto plazo, de ahí que desde la *Gaceta de la Construcción* se divulgara con cierta asiduidad uno de estos proyectos: el de Antonio Palacios. De origen gallego (nació en Porriño, Pontevedra) e influido arquitectónicamente por Ruskin, Viollet le Duc y Otto Rieth, realiza importantes edificios en la capital de España. En el plano urbanístico concibe dos proyectos para la ordenación de la Puerta del Sol. El primero data de 1919. Adopta en él una forma elíptica, nuevamente con reminiscencias barrocas, donde aúna perspectivas visuales en función del movimiento de peatones y de coches

(55). Su segundo proyecto es de 1938. Parece ser que en aquella época atraviesa difíciles momentos de estabilidad emocional y se refugia en una exaltada simbología mística.

Su plan, por lo tanto, no se limita a un mero oportunismo político en la línea ideológica del nuevo Estado, sino que es el fruto de una auténtica exaltación interior de los valores y conceptos que trata de representar. En realidad, el proyecto es una remodelación del de 1919, en el que la monumentalidad desborda las propias previsiones imperiales del Régimen. Según Antonio Palacios, «el núcleo urbano en derredor de la Puerta del Sol no precisa ser derribado para su reforma. El se derrumba ya, espontáneamente, no sólo por fatalidad mecánica, sino también avergonzado de su miseria. Con la lógica excepción de algunos edificios antiguos y modernos de

(54) Indudablemente, el proceso de *terciarización* en la zona se ha producido, aunque otros factores han influido más decisivamente en ello, como el progresivo abandono de todo tipo de reformas en las estructuras de los edificios, lo que ha llevado irremisiblemente a muchos de ellos a la ruina y a su venta como solares.

(55) GONZÁLEZ AMEZQUETA: *Arquitectura*, núm. 106. Número especial dedicado a Antonio Palacios. Octubre, 1967. Sobre Antonio Palacios ver también: ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA: «Cuatro arquitectos en la imagen de Madrid», y FRANCISCO J. PÉREZ ROJAS: «Antonio Palacios y Joaquín Otamendi», en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid. Museo Municipal, 1987.

primera importancia, preciso es que todo desaparezca» (56). Indudablemente, los órganos falangistas más enervorizados, para quienes si era preciso debía cumplirse la proclama de José Antonio de quemar Madrid (57) —como si de la Roma de Nerón se tratase— para que renaciera de sus cenizas, se sentirían obviamente interesados por una remodelación de tal magnitud. Lo que Palacios pretendía en el centro de Madrid, era, por un lado, la creación de una gran vía elíptica envolvente que mediante enlaces radiales derivara el cruce del tráfico fuera de la Puerta del Sol. Además de esta vía, existiría un pasaje cubierto, también elíptico, dentro del anterior, de uso peatonal. La plaza se transformaría asimismo en elipse, suprimiendo el antiguo edificio de Postas, en esas fechas Ministerio de la Gobernación. En su interior, sus fachadas se uniformarían y se crearía un enorme columnario. Diversos arcos triunfales darían acceso a la plaza desde cada una de las calles. Como el propio Palacios afirma, la plaza se concebía como un gran monumento a las glorias españolas, «cuyo volumen de 15.000.000 de metros cúbicos habrá de elevarse a las glorias pretéritas y ansias futuras del Imperio Ibérico» (58). Junto a la ordenación general del tráfico que la reforma planteaba, existen otros propósitos también de carácter utilitario. Se trata del dispositivo de dos órdenes de aceras superpuestos, uno a 4,50 metros del suelo y otro a 7,50 metros, alrededor de toda la plaza y que servirían también de marquesinas. Esas alturas podían ser igualmente utilizadas como terrazas aéreas en las fiestas solemnes o conmemorativas. A lo largo de los 720 metros de cada pasarela se establecerían locales comerciales de elevada rentabilidad. En los extremos del eje longitudinal se instalarían dos torres de 141 metros de altura, emblemas del «Plus Ultra», donde, combinando simbolismo y utilidad, se alojarían los consulados de los países hispanos de América.

Como solución para el problema del tráfico, la vía circular es, sin duda, una idea muy acariciada por el urbanismo del primer tercio del siglo y supone, desde esta concepción de la ciudad, una solución urbana de indudable valor práctico. Los valores funcionales de la vía elíptica no mitigan el alto coste social que en el Madrid de la posguerra hubiera producido. En cualquier caso, la funcionalidad del proyecto de reforma interior de Antonio Palacios queda ampliamente desbordada por la aparatosidad formal y monumentalista que, a la larga, hubiera provocado una absoluta congestión del centro de la ciudad.

Muñoz Monasterio, desde la tribuna de *Arriba*, considera los pros y los contras de una reforma en la Puerta del Sol. Sin descartar la intervención, aunque el gasto le parece excesivo, considera más conveniente la descentralización: «¿No será preferible crear un lugar más conveniente y de más porvenir, un nuevo centro comercial y representativo de Madrid, donde se concentren los edificios y el comercio de mayor suntuosidad, y dejar ya a la Puerta del Sol, con su carácter provinciano, como plaza histórica y hasta simpática, pero no como símbolo permanente de Madrid?» (59). También Gaspar Blein, arquitecto responsable de la Sección de Urbanis-

mo del Ayuntamiento de Madrid, ante la disyuntiva de ensanchar calles y mejorar y aumentar los transportes o descentralizar la Puerta del Sol de usos congestivos creando nuevos núcleos comerciales, opta por la progresiva descentralización, aunque sin desdeñar las grandes vías «en los lugares que lo exija la red interior de circulación intensa. Cumpliendo de enlace entre órganos de actividad y residencia y vías de penetración» (60). Así las cosas, la zona centro de Madrid aumentaba su congestión a la vez que su abandono. Los madrileños contemplaban este deterioro del centro urbano y exigían la tan proyectada reforma desde la Sección de cartas al director de la prensa del momento (61).

Indudablemente, el acondicionamiento de la Puerta del Sol se había convertido en una necesidad que, sin embargo, no se hará realidad hasta iniciada la década de los cincuenta. Las obras comienzan en julio de 1950 y el resultado se limita a una ordenación vial más coherente con las necesidades viales de la plaza, pero sin cambios estructurales. Se refuerza el pavimento, se ensanchan las calzadas, se eliminan los tranvías y se acondiciona, en fin, en función del tráfico de vehículos automóviles.

Por otro lado, el ensanche de la calle de la Cruz desde la plaza de Canalejas hasta la de Benavente, primer tramo del proyecto Sevilla-Puerta de Toledo, no llegó a ejecutarse, pese a que los comentarios de la prensa lo veían como inminente. La obra se aprobó por unanimidad en el Ayuntamiento en abril de 1943, pero ya en aquel Pleno se disentía en cuanto a la oportunidad de realizarla en aquellos momentos. El Alcalde consideraba que ante el problema de desalojos que acarrearía y la imposibilidad de construcción de nuevas viviendas, todavía «han de pasar algunos años antes de que comiencen las obras» (62).

La realidad es que, desde el momento en que se impone definitivamente la idea de Zuazo interpretada por Bidagor, de desarrollo norte-sur de la ciudad, la Puerta del Sol deja de ser centro de interés para grandes reformas interiores. Realmente, no podemos decir que acarree un proceso de *descentralidad*, sino más bien, independientemente de otros núcleos direccionales que hayan podido surgir —la zona Colón, Goya, Serrano;

(56) PALACIOS, ANTONIO: «Hacia el Madrid del año 2000», en *Horizonte*, agosto de 1939.

(57) CONDE DE MONTARCO: «Hay que cambiar la fisonomía de Madrid», en *Informaciones*, 2 de febrero de 1940.

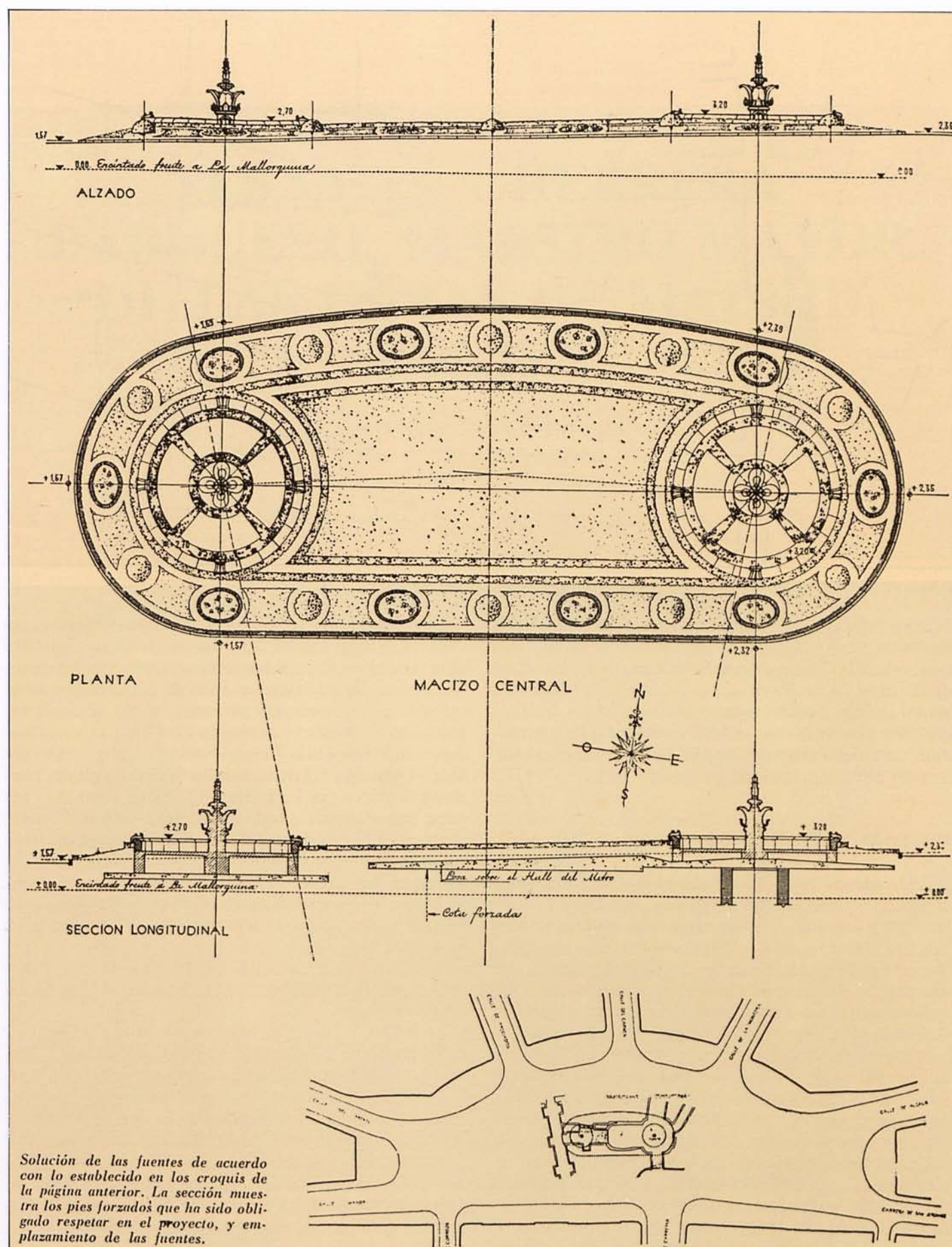
(58) PALACIOS, ANTONIO: *Ob. cit.*, pág. 4 del desplegable.

(59) MUÑOZ MONASTERIO, MANUEL: «La Puerta del Sol», en *Arriba*, 7 de mayo de 1943.

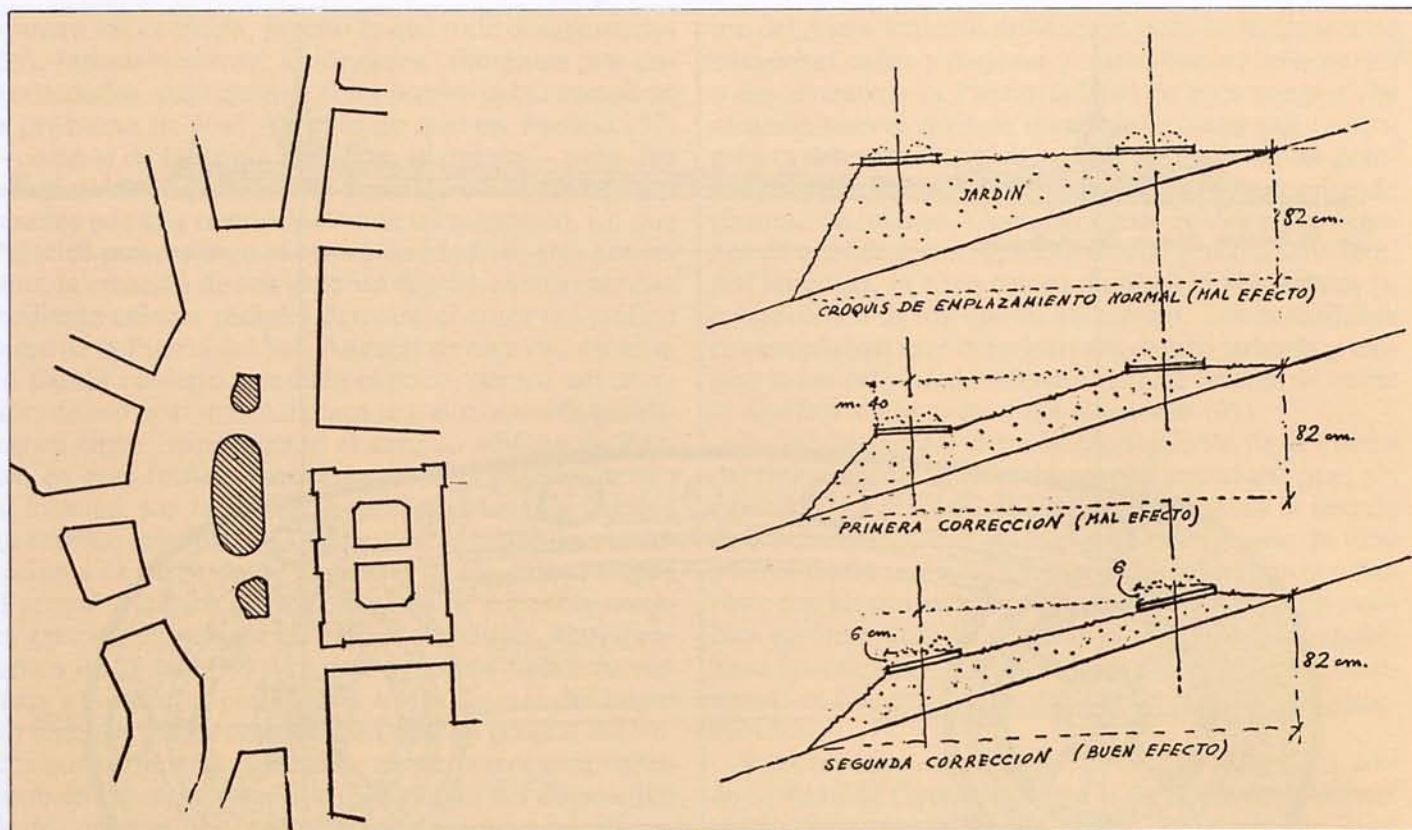
(60) BLEIN, GASPAS: «La congestión de Madrid y la reforma interior», en *Arriba*, 9 de abril de 1943.

(61) MONTUBÁN PAJARES, MARIANO: «El circuito de la Puerta del Sol», en *Semana*, núm. 329, 11 de junio de 1946.

(62) «La nueva Gran Vía-plaza de Canalejas-plaza de Benavente», en *ABC*, 14 de junio de 1942; «Se aprueba definitivamente el proyecto de Gran Vía-Canalejas-Benavente», en *Arriba*, 16 de abril de 1943.



Puerta del Sol. Fuentes y macizo central. 1950.



Puerta del Sol. Proyecto. 1950.

la zona Princesa; AZCA, finalmente—, más bien se ha producido una extensión de ese carácter de *centralidad* que abarcaría Cibeles-Alcalá-Sol-Callao-Gran Vía-plaza de España. Es decir, parece que existe una tendencia, actual incluso a tenor de las últimas reformas, hacia la continuación de la Puerta del Sol con valor de *centralidad*, más como símbolo, quizás, que con función efectiva de dirección, aunque sin excluir ésta.

ULTIMAS REFLEXIONES

En la década 1940-1950, Madrid vive un primer momento de exaltación imperial que empuja a teóricos, urbanistas y arquitectos hacia soluciones monumentales, habitualmente retardatarias y con una carga simbólica que supera ampliamente su funcionalidad (piénsese, por ejemplo, en el «sueño arquitectónico para una exaltación nacional», de Luis Moya, Manuel Laviada y el vizconde de Uzqueta). Posteriormente, se produce una moderada transmutación de valores, muy vinculada al fenómeno de la construcción. La transformación es completa desde finales del decenio y promotores e inmobiliarias privadas dominan el panorama urbanístico madrileño. El Imperio deja paso al capital. Madrid, como cabeza visible del nuevo Estado, se entrega, quizás también irremisiblemente dada la escasa unidad estructural e ideológica del régimen, a un capitalismo feroz y especulativo basado en la industria de la construcción, la única industria que tiene Madrid durante muchos años. Durante este período, por lo tanto, la construcción realiza un proceso de acumulación de capital.

La reforma interior prevista por el Plan General de 1941 no se lleva a cabo. Tan sólo se efectúan pequeñas intervenciones de carácter representativo por parte de las instituciones oficiales y otras de carácter lucrativo realizadas por empresas privadas. Estas actuaciones puntuales responden a la idea de Plan Parcial, que años más tarde recogerá la Ley del Suelo de 1956. Como señala Fernando de Terán, esta distinción de planes parciales dentro de una planificación estructural más general que afectaría a todo el complejo urbano, representa una importante aportación por su novedad y por su visión práctica de la realidad de la ciudad (63). Sin embargo, los planes parciales se convirtieron en otro instrumento en manos ahora de los grandes propietarios del suelo, que podían promoverlos si poseían algo más de la superficie afectada. Las actuaciones en torno a la plaza de España y la calle de la Princesa se inscriben dentro de esta interpretación del Plan Parcial en manos privadas.

La reforma interior de Madrid prevista en el Plan General de la capital de 1941 se limitó, por lo tanto, durante esta década, a mínimas intervenciones muy localizadas, que se fueron realizando lentamente. Por otro lado, la pérdida de *centralidad* de la Puerta del Sol en beneficio de otras zonas colindantes no supuso, como se pretendía, un saneamiento general de la zona, sino que esa misma congestión humana y circulatoria se amplió al sector de influencia. La intervención en la ciudad antigua quedó, pues, reducida a proyectos.

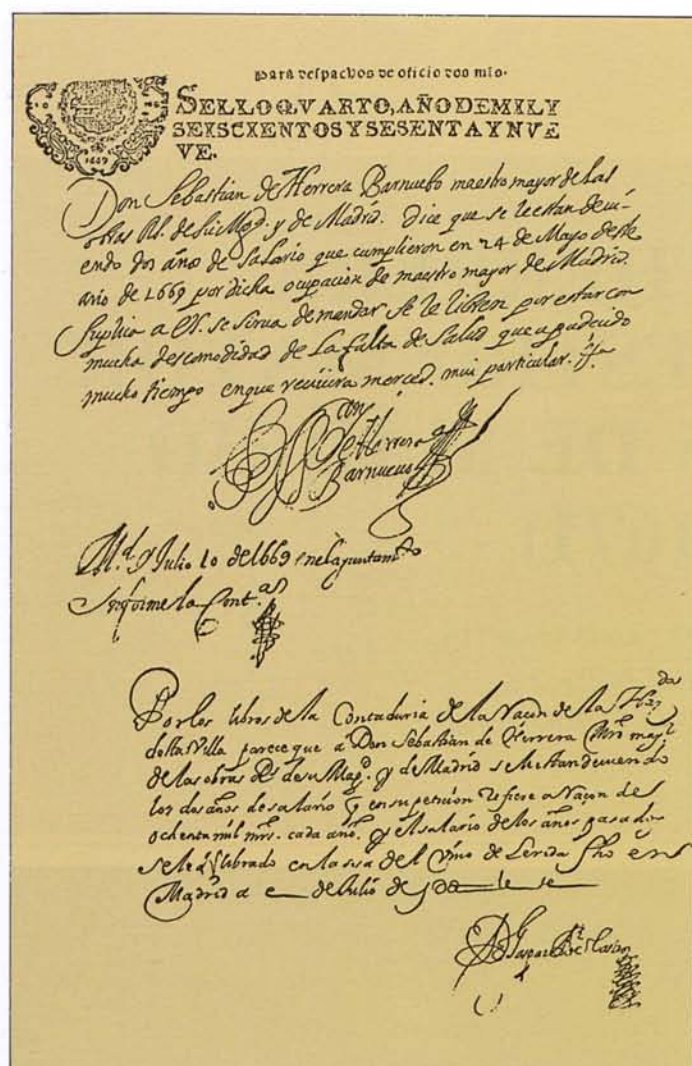
(63) TERÁN, FERNANDO DE: «Notas para la historia...», *ob. cit.*, pág. 26.

SEBASTIÁN HERRERA BARNUEVO, MAESTRO MAYOR DE LAS OBRAS DE MADRID (1665-1671)

María del Carmen CAYETANO MARTÍN
Pilar FLORES GUERRERO
Cristina GÁLLEGO RUBIO



Puente de Toledo (fot. Soroa).



Don Sebastián de Herrera Barnuevo nació en Madrid en 1619, en el seno de una familia muy vinculada al ambiente artístico de la Villa, hijo de Antonio Herrera, escultor, y de Sebastiana Sánchez (1).

Probablemente se inició con su padre en los rudimentos de la escultura (2), y en arquitectura y pintura parece que fue su maestro Alonso Cano, con quien Palomino dice que trabajaba en 1638 (3).

Su primera relación conocida con el Ayuntamiento de Madrid se produjo con ocasión de la entrada de la Reina Doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV, el 15 de noviembre de 1649, en nuestra Villa. En este recibimiento, como en tantos otros, la base ornamental estaba constituida fundamentalmente por tres grandes arcos que la Villa solía colocar en la iglesia de Santa María, la Puerta del Sol y a la entrada de la carrera de San Jerónimo. Madrid acordó el 27 de abril de 1649 que estas obras las realizaran Pedro de la Torre y Francisco Rizzi bajo trazas de Joseph de Villarreal, Maestro Mayor de las obras de la Villa (4).

En el curso de la ejecución se pagó a don Sebastián de Herrera: «... a cuio cargo están las estatuas, quinientos ducados» (5).

Se inicia aquí una larga relación entre Pedro de la Torre, José de Villarreal y Herrera. El primero, no era originario de Madrid como su colega, pero consta que ya estaba establecido en la Corte desde 1630. En 1641 presentó los proyectos de la obra de San Isidro, que triunfaron sobre los del Hermano Bautista, aunque no se llegaron a realizar por cuestiones económicas. Mantuvo también relaciones con Alonso Cano; y Justi le cita como testigo en el juicio que se celebró sobre Velázquez, junto con Francisco Meneses y el mencionado Alonso Cano (6).

En cuanto a José de Villarreal, sabemos que estuvo relacionado con Gómez de Mora a través de su padre, Miguel de Villarreal. Desde el 28 de enero de 1649 fue Maestro mayor de las obras de Madrid y ayuda de trazador mayor de las obras del Alcázar (7).

Después de hacer las estatuas del recibimiento, volvemos a encontrarnos a Herrera convertido en un tramista y arquitecto famoso, compitiendo de nuevo con

(1) Sobre Sebastián Herrera Barnuevo puede consultarse: AGULLÓ COBO, MERCEDES: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, págs. 106-107; AGULLÓ COBO, MERCEDES: *Otras Noticias sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978, pág. 90; TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, pág. 102.

(2) CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, tomo II, pág. 285.

(3) Recogido por: TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: *Op. cit.*, pág. 103.

(4) A.S.A., 2-58-14.

(5) A.S.A., 2-58-14.

(6) JUSTI, K.: *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1953, pág. 708.

(7) TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: *Op. cit.*, págs. 121-139.

A pesar de este oficio tan necesario para Madrid, nos encontramos con que a la muerte de José de Villarreal, ocurrida en enero de 1662, el Ayuntamiento dejó la plaza vacante y las razones estaban claras:

«Por quanto Joseph de Villa Real, Maestro Mayor que fue de las Reales obras de su Magestad y de las de esta Villa, es muerto y haver Madrid reconocido los graves inconbenientes que, de haver este oficio, se siguen, así a las obras publicas como a la de los particulares y tener Madrid doce alarifes que nonbra cada año, de ciencia y conciencia, que deben acudir a las declaraciones y medidas de unas y otras obras, sin que lo haga ninguno particularmente, con que se estorvan los perjuicios que se an experimentado, demás de excusarse en cada un año ochenta mil maravedis de salario, que se pagan de sisa, en perjuicio de los interesados en ellas y haverse dicho oficio creado de pocos años ha esta parte. De conformidad se acordo que dicho oficio se consuma y no se nombre a otra persona alguna en el y què quando se aia de labrar alguna casa, el dueño della dè peticion al Ayuntamiento, donde, por el se remita al cavallero comisario quartelero para que con uno de los doce alarifes que eligiere mande se haga la planta de dicha casa y alçado della y, hecho, se traiga para remitirla para tirar el cordel y que lo mesmo se entienda en las demas obras públicas y de particulares, tasaciones y medidas dejando elegir Maestro de uno de dichos alarifes a los Señores Protectores y Señor Corregidor para las declaraciones de las obras que tienen Superinten-

(9) GARCÍA FELQUERA, MARÍA DE LOS SANTOS; MORÁN TURINA, JOSÉ MIGUEL, y CHECA CREMADES, FERNANDO: *Academia, Ayuntamiento e idea del Arquitecto en el Madrid del siglo XVIII*, Revista Villa de Madrid 18, 1980, IV, n.º 69, págs. 29-34.

dicha piedra borriquena sino de piedra de apobo
de cinco a seis arrobas cada piedra por ser bogie
ría borriquena por cada una y que con la Conserva-
ción del gano de las ruedas con la arena del cami-
no y agua sea de gastar como esta experimen-
tado y de componer el empedrado de piedras de
apobo como dice la dicha quinta con ducion causando
impedimento en el uso del camino y continuo caen-
do y dineros en el adorno del empedrado y en la
forma referida es más conveniente M.^o D.^o de
Día i.º de Mayo.

para a real y gratuita
 Asimismo: los mas abastados de tierra y desagualtes para las
 casas de la Real Puente y casas de taberna segun a o en quien por
 no poder subsistir sus valores por ser una gran pobreza —
 En el mismo se declara q no por algun accidente, lo qual Dios
 no quiera viniere algun mal de la vida o enfermedad, q estando al
 gran poder de la Real Puente haciendo declaracion q no por desorden
 de la vida o enfermedad, sino fuerza del propio temporal se haya de
 dar al Estado la satisfaccion q pidiere a los Estados segun
 sus necesidades = Madrid y noviembre trece de mil 700 y
 treinta años =
 Fran. B. B. B.
 Es condica que la capone de piedra de la Real Puente
 que dice la junta condica sean de hacer entodo
 el suelo del puente y caladas no andador de



Templete interior de la Capilla de San Isidro en San Andrés. Maqueta.

dentes y que si suçediere por algun casso volverse a tratar, en el Ayuntamiento, de esta materia sea llamando en persona y ablándose en el, a tratarla, a todos cavalleros pressentes y que lo que en... contrario se hiciese sea nulo y que este acuerdo se lleve al Consejo para que los señores del se sirvan mandarle confirmar» (10).

Sin embargo y aunque el Ayuntamiento no deseaba reponer el cargo, a propuesta del Conde del Castri11o, Presidente del Consejo, se discutió la posibilidad de un nuevo nombramiento a favor de Herrera, el 25 de noviembre de 1665. Fue necesaria la reunión de todos los caballeros regidores, pues el asunto revestía especial importancia.

Como primera medida se remitió al Conde del Castri11o el acuerdo arriba transcrito de 1662. A lo cual respondió:

«Que los acuerdos y autos del Consejo que miran a Gobierno no tienen punto fijo porque se suelen ynovar conforme a las ocurrencias y accidentes que se ofrecen, que su excelencia alla que, para la pulçia, es muy necesario se buelva a criar este oficio e que por la mucha inteligencia, satisfacion e confiança de don Sebastian de Herrera le pareçe sera de mucha conbeniençia de Madrid el nonbrarle con el salario y en la forma que le sirbio Joseph de Villarreal de cuiã respuesta dan notiçia a Madrid...» (11).

La discusión que siguió a esta orden encubierta fue bastante violenta. El señor don Bernardo Sagrameña dio su aprobación para «... nonbrar a don Sebastian de Herrera por Maestro Mayor de las obras de esta Villa segun como lo fue Joseph de Villarreal por el tienpo de la voluntad de Madrid sin salario, reservando el que Madrid a fin de año le de el aiuda de costa que pareciere porque que se hubiere ocupado en las obras publicas y si se ocupare en algunas particulares los cavalleros Regidores que asistiesen con el le señalarán lo que les pareciere para que se lo paguen los particulares conforme a la ocupación que tubiere y de esta manera le nonbra y si se le señalare salario a de ser nulo este nombramiento...» (12).

Esta propuesta condenaba a Herrera a cobrar por trabajo hecho sin una asignación fija.

El señor don Gabriel de Madrigal dijo:

«... que haviendo visto el acuerdo de Madrid en que por los motibos que en el se refieren se suprime el oficio de Maestro Mayor y que este esta confirmado por

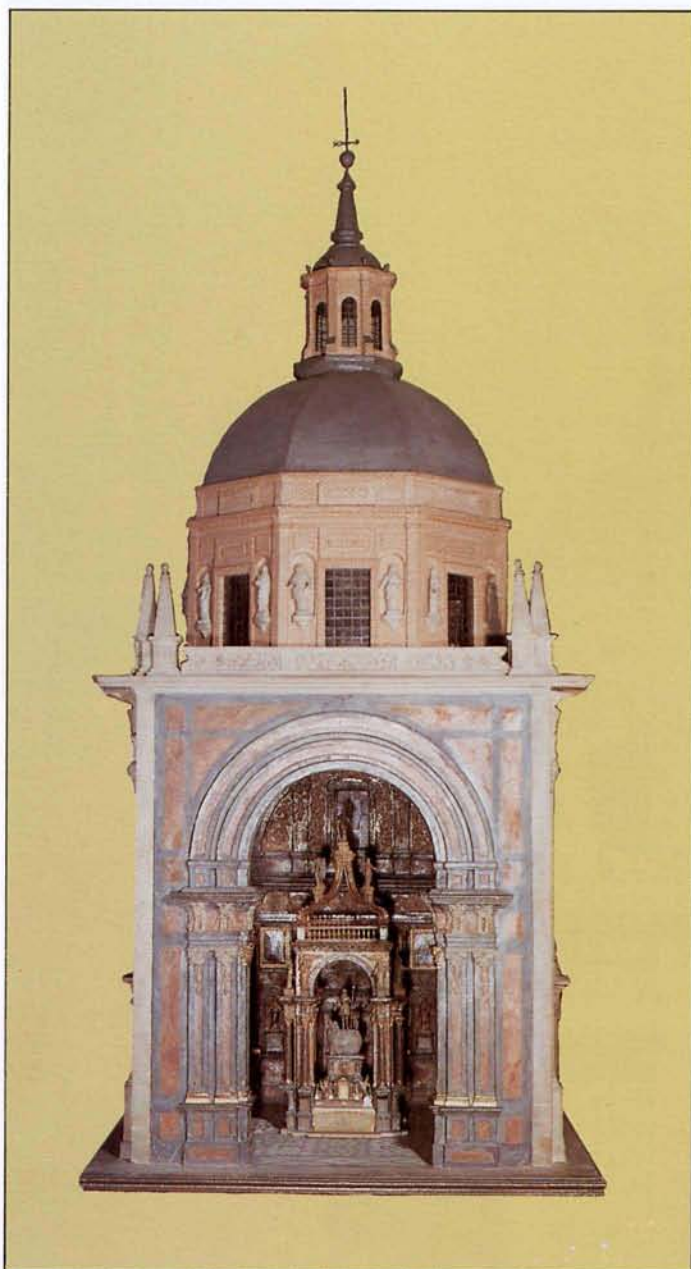
(10) *Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid*, n.º 73, fol. 553v-554r, acuerdo de 11 de enero de 1662.

(11) *Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid*, n.º 77, fol. 352r.

(12) *Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid*, n.º 77, fol. 352v.



Maqueta de la Capilla de San Isidro en San Andrés.



Capilla de San Isidro y templete interior.

el Consejo, no pasara a nombrar aora ninguna persona para el, pero haviendo oido que, teniendo notiçia de todo lo referido, el señor Presidente del Consejo, por los Comisarios de Madrid que se le enbiaron a hablar en esta materia, sin embargo de lo sucedido en ella, a respondido, la neceçidad que ay de volverse a susçitar este oficio. En conformidad de esta horden y proposicion de su Excelencia nonbra para el, a don Sevastian de Herrera para el tienpo de la voluntad de Madrid con el propio salario y la misma consignacion que se pagaba a don Joseph de Villarreal con aprobazion del Consejo» (13).

Estos dos pareceres resumen las opiniones encontradas de los señores regidores. Así, por un lado, con don Bernardo Sagrameña están los que consideran que Madrid no tiene dinero para pagar este oficio, pero que si carga directamente sobre los vecinos no hay ningún inconveniente en aceptar las propuestas del Consejo, y por otro, don Gabriel de Madrigal representa a todos los señores Regidores que aceptan sin discusión alguna la iniciativa de Castrillo. Aún había otra posibilidad, la que representaba don José de Reinalte, que votó:

«... que este oficio no le hubiese en la Villa y el Consejo se sirviera confirmarlo por no haber de ir contra los autos del Consejo» (14).

Algunos Regidores especificaban que el salario debía de salir de las sisas del «quarto de Palacio», sin embargo, esto se consideró imposible, dado que como dijo el señor don Jerónimo de Casanate:

«La principal causa de suprimir este oficio fue estar las sisas del quarto de Palacio donde estaba señalado el salario tan exaustas y que desde entonces aora no se an mexorado...» (15).

El resultado de la votación fue el siguiente: a favor de don Sebastián de Herrera, trece votos y dos en contra; con lo que por mayoría quedó confirmado como Maestro Mayor:

«El señor Corregidor se conformo con lo votado por la mayor parte y mando se lleve todo a Consejo» (16).

Por estas fechas, Madrid estaba empeñada en dos obras fundamentales, la Cárcel de la Villa y las obras del Puente de Toledo. Herrera como Maestro Mayor

(13) Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, n.º 77, fol. 352v.

(14) Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, n.º 77, fol. 353r.

(15) Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, n.º 77, fol. 353r.

(16) Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, n.º 77, fol. 353r.

tenía que dar las trazas o por lo menos ocuparse de su orientación general.

La Villa había tenido su primera Cárcel en la calle Mayor. Su edificación había ido unida a las del Ayuntamiento y el Pósito. En 1574 parece que este edificio se quedó pequeño, probablemente debido a la presencia permanente de la Corte en Madrid, y por ello se iniciaron contactos tendentes a la adquisición de terrenos y construcción en ellos de un nuevo edificio. Se conservan expedientes en el Archivo de la Villa sobre este tema, desde 1574, 1578, 1644, 1647, etc. Lo más probable es que el Ayuntamiento fuera adquiriendo varias viviendas particulares, no muy grandes, y las fuera adaptando según las posibilidades de la Hacienda municipal (17).

Herrera participó en la obra de *incorporación a la Cárcel de Villa de las casas de don Jerónimo Guillén del Castillo*. El aparejador nombrado para las obras fue don Bartolomé Hurtado, pero las condiciones: «... con las quales se un de haçer los reparos de que necesita la Carçel Real desta Villa para custodia y comodidad de los presos...» (18) fueron redactadas por Herrera el 28 de abril de 1666.

El estado general del edificio debía ser lamentable y sin embargo, debido a las dificultades económicas, no se pensó en hacer un edificio nuevo, sino en aprovechar el antiguo, añadiendo algunos elementos indispensables para este tipo de instituciones, como son cerraduras, tapias, verjas, puertas nuevas, etc., y aderezando las distintas salas destinadas a caballeros, mujeres y gitanos (19).

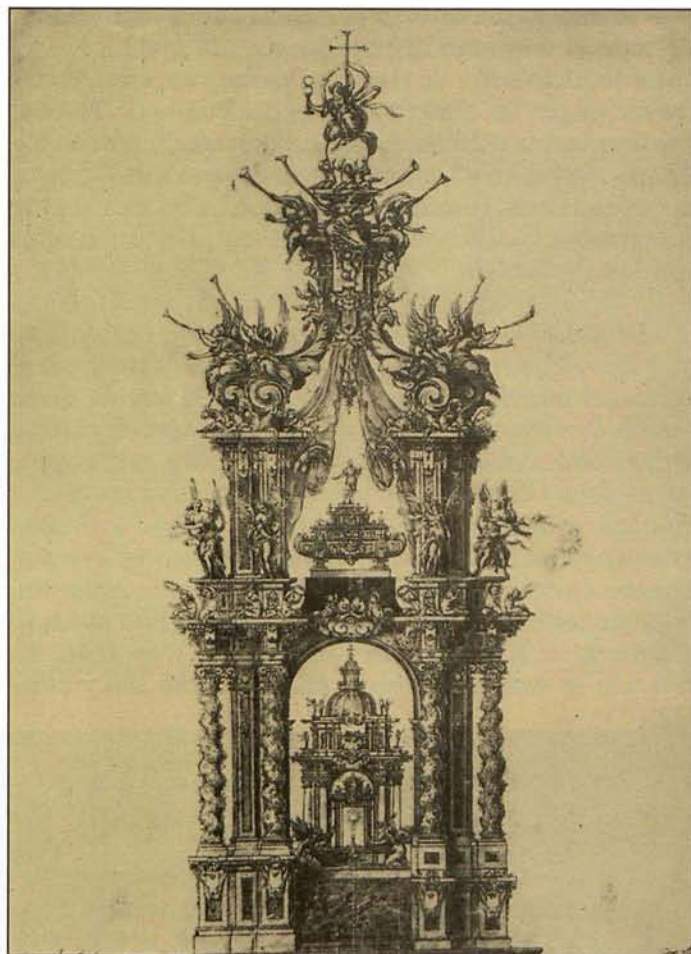
El 29 de octubre del mismo año se habían gastado ya en la obra 7.000 ducados de vellón en madera, ladrillo, cal, piedra y yeso, según el informe dado por Herrera al Ayuntamiento en ese mes.

Las obras estaban a punto de acabarse el 9 de junio de 1667, pero aún faltaban retoques en los calabozos y escalera principal. A pesar de la aparente tardanza y del gasto añadido, Hurtado contaba con el informe favorable de Herrera, que se repite junto con una tasación bastante detallada, el 28 de abril de 1668. La última noticia que tenemos de la participación de Herrera en la obra de la Cárcel, es una nota que él mismo dirigió a don Martín Verdugo, comunicándole su intención de asistir a la obra:

«... abrá siete meses que no tengo ora de salud por la porfia de unas quartanas i otros achaques por lo que me an abierto oi una fuente, deseare no tener accidente el salvado a la hora que V. M. me señala para estar puntual como debo i ovedecer a V. M. en muchos ordenes de su servicio. Guarde Dios a V. M. muchos años. De la Posada 20 de febrero de 1669.

*Beso las manos de V. M. su humilde servidor.
Sebastian de Herrera Barnuevo»* (20).

También intervino activamente en las ampliaciones que, durante la segunda mitad del siglo XVII, sufrió el Pósito nuevo de la Villa. En 1668 redactó las condiciones del «Mesón y bodegón» de dicho establecimiento



Herrera Barnuevo. Altar templete, de San Isidro.

(17) FUENMAYOR GORDON, PABLO DE, *Las cárceles de Villa. Notas de Estudio*, Revista del Archivo, Biblioteca y Museo, enero 1955, XXIV, n.º 69, págs. 75 a 102.

(18) A.S.A. 2-499-4, autos y acuerdos hechos para la fábrica de las Casas de Ayuntamiento y Cárcel Real de esta Villa.

(19) A.S.A. 2-499-4, autos y acuerdos hechos para la fábrica de las Casas de Ayuntamiento y Cárcel Real de esta Villa.

(20) A.S.A. 2-499-4.

y se considera decisiva su presencia como organizador de todo el conjunto arquitectónico (20 bis).

La participación de Herrera, ya muy enfermo en estas fechas, en las obras y reparos del Puente de Toledo, fue muy escasa (21). Se reduce fundamentalmente a añadir unos párrafos a las condiciones generales de la planta presentada por Tomás Román y que había examinado juntamente con el Hermano Bautista. Estos párrafos son los siguientes:

«Es condicion que los cajones de piedra berroqueña que dice la quinta condicion se an de hacer en todo el suelo del puente y las calçadas no an de ser de dicha piedra berroqueña sino de piedra de ajobo de cinco a seis arrobos cada piedra por ser la piedra berroqueña perecedera y con la continuacion del paso de las ruedas con la arena del camino y agua se a de degastar como esta experimentado i descomponer el empedrado de piedras de ajobo como dice la quinta condiçion causando impedimento en el uso del camino y continuo cuidado y dineros en el adereço del empedrado y en la forma referida es mas consistente. Madrid dicho dia y año» (22).

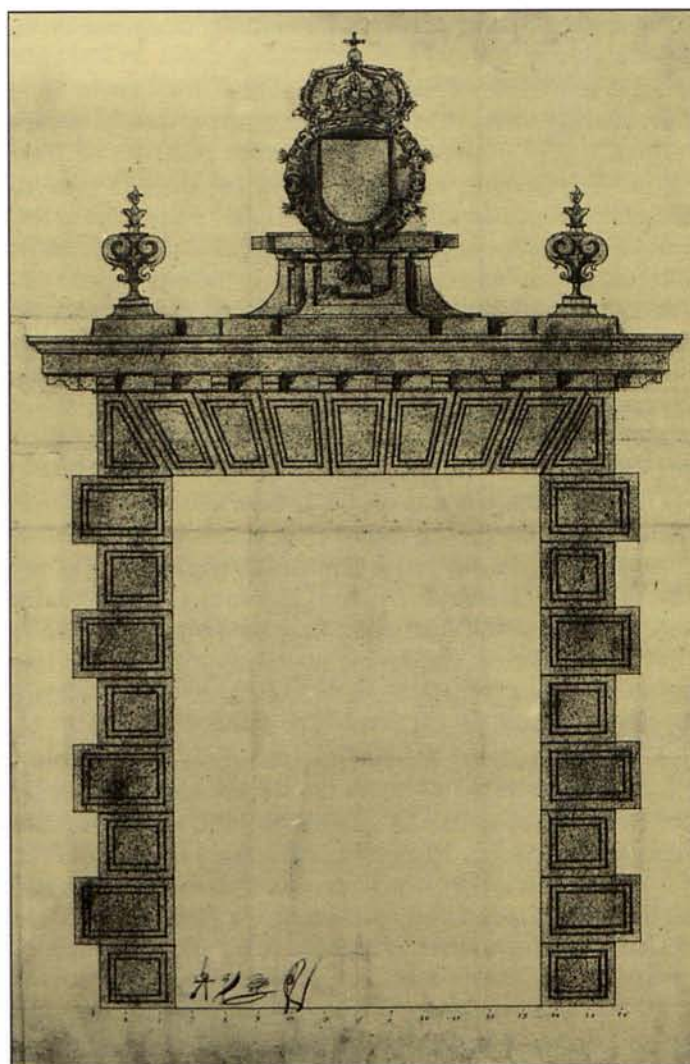
Herrera debía estar ya enfermo cuando empezó a trabajar para el Ayuntamiento, porque su contribución a las obras de la Villa es, como hemos visto, relativamente escasa. La alusión a su enfermedad aparece constantemente en los documentos. El 24 de mayo de ese mismo año de 1669, al solicitar la paga que se le debía desde hacía dos, vuelve sobre el mismo tema:

«Don Sebastian de Herrera Barnuevo maestro mayor de las obras reales de su Magestad y de Madrid dice que le estan deviendo dos años de salario que cumplieron en 24 de Mayo deste año de 1669 por dicha ocupacion de maestro mayor de Madrid. Suplica a V. S. se sirva mandar se le libre por estar con mucha descomodidad de la falta de salud que a padecido mucho tiempo en que recibira merçed mui particular» (23).

El salario que el Ayuntamiento le aprobó y que le fue pagado no muy puntualmente era de 40.000 maravedís anuales: 20.000 situados en la sisa del vino de Lérida y los otros 20.000 en la tercera blanca del carbón (24).

El precario estado de salud de Herrera se fue agravando paulatinamente hasta que el día 29 de marzo de 1671 murió en la Casa del Tesoro (25).

Sebastián de Herrera Barnuevo gozó de gran prestigio y reputación por sus proyectos en el campo de la carpintería barroca, tal y como lo prueba el hecho de que fuese a él a quien se encomendó la traza del túmulo funerario del Rey don Felipe IV para la iglesia del Convento de la Encarnación. Sin embargo, muy poco es lo que se conoce de su obra arquitectónica, pues muchas de las que se le han atribuido son dudosas; lo único que sabemos con certeza es que entre sus contemporáneos estaba asentada su fama, como demuestra el haber conseguido los puestos más importantes a los que entonces podía aspirar un arquitecto: el de Maestro Ma-



Herrera Barnuevo. Pósito Real. Puerta principal.

yor de las obras reales (1662) y Maestro Mayor de las obras de Madrid (1665). Junto con estos altos cargos de interés arquitectónico, obtuvo también otros igualmente importantes: el de Ayuda de Furriera de Su Magestad, Maestro Mayor del Palacio del Buen Retiro, Conserje de El Escorial y Pintor de Cámara (26).

(20 bis) TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: *El Real Pósito de la Villa de Madrid*. Madrid, 1982, págs. 34-35.

(21) NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO: «Trazas de Gómez de Mora, Olmo Ardemans y otros arquitectos para el Puente de Toledo de Madrid», *Villa de Madrid*, 1966, VII, n.º 26.

(22) A.S.A. 1-154-23, Acuerdos y autos del Consejo en razón de la obra y fábrica de la Puente de Toledo que se ha de hazer nueva de ladrillo y otros materiales, años de 1670 y 1671.

(23) A.S.A. 1-472-1.

(24) *Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid*, n.º 79, acuerdo de 25 de junio de 1666.

(25) TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: *Op. cit.*, pág. 107.

(26) CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Op. cit.*, tomo II, pág. 285.

(*) A.S.A.: Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid.

CINCO EJEMPLOS DE LA TEMPORADA TEATRAL MADRILEÑA 88/89

Fernanda ANDURA VARELA



Cinco son los ejemplos elegidos para comentar los inicios de la temporada teatral madrileña 88/89. Dos de ellos de los teatros municipales, Centro Cultural de la Villa y Teatro Español. Los otros tres, de los nacionales, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Teatro de la Comedia) y Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero).

**«EL HOMBRE DESHABITADO»,
DE RAFAEL ALBERTI,
EN EL CENTRO CULTURAL
DE LA VILLA**

Uno de los estrenos más significativos de la presente temporada y el primero que la inicia, en el mes de octubre, tiene lugar en el Auditorio del Centro Cultural de la Villa. Es una obra de Rafael Alberti, «*El hombre deshabitado*».

Un texto dramático cuya idea surgió de un libro de poemas del mismo Alberti, titulado «Sobre los ángeles», escrito en 1928. Obra en un solo acto con prólogo y epílogo, se estructura alrededor del tema bíblico de la felicidad inicial del hombre, la tentación, la lucha y la muerte.

Las conexiones de esta pieza teatral con la obra poética de Alberti (la comentada «Sobre los ángeles» y «Sermones y moradas», fundamentalmente) escrita por esos mismos años, son enormes y acentúan su voluntad de profundizar en la realidad de la existencia.

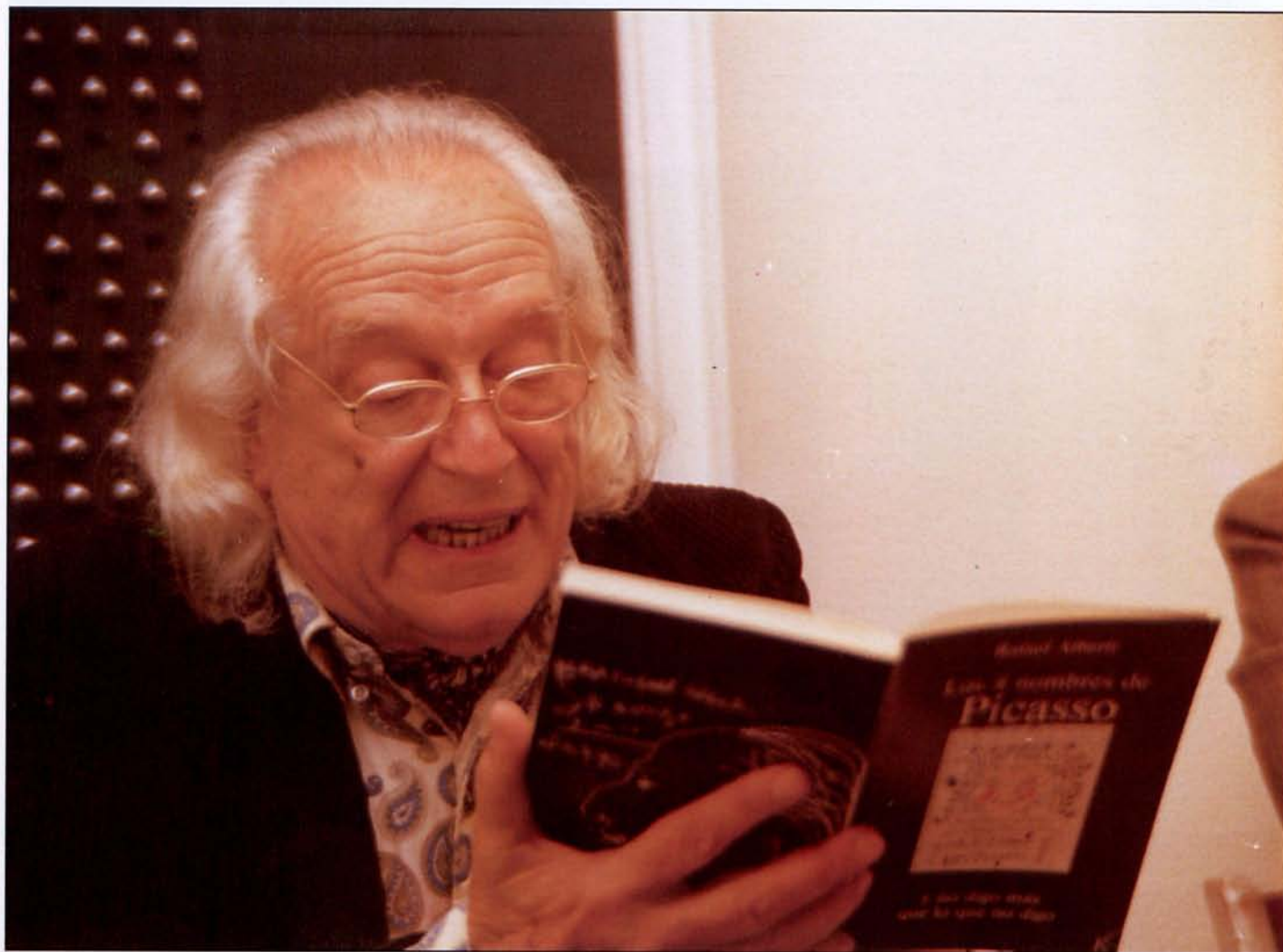
El montaje es una producción del Centro Cultural de la Villa en colaboración con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, por el deseo común de recuperación de las vanguardias históricas españolas.

«*El hombre deshabitado*» es la primera obra teatral de Alberti, con

la que, como muchos críticos han querido ver, empieza el teatro simbolista español, el teatro surrealista en cierta medida precedente de «El público», de Federico García Lorca.

Representada por primera y única vez en 1931, escandalizó el día de su estreno en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid. Era un 26 de febrero y la actriz mejicana María Teresa Montoya y su Compañía subían a un escenario, cuyo primer ámbito era la boca cerrada de una alcantarilla; hierros enlazados, ladrillos y toda clase de útiles de construcción, llenaban el fondo, y eran expresivos de la idea creadora, la del hombre sacado de la nada y dotado de alma. Tanto los bocetos para los decorados como los figurines, eran una espléndida muestra del genio creador del escenógrafo Sigfrido Burmann.

Al terminar la representación, Alberti subió al escenario y leyó un ma-



Rafael Alberti.

nifiesto contra el teatro caduco y convencional y defendió el nuevo arte lleno de existencialismo y simbolismo.

En el mes de octubre de 1988, cincuenta y siete años después, «*El hombre deshabitado*» surge de nuevo del subsuelo y es Emilio Hernández quien asume la dirección de la obra, reemplazando estéticas e incluso fragmentos de «*Sobre los ángeles*», que es en realidad la obra poética madre de este hombre deshabitado.

Como comentó entonces el mismo Alberti, nos encontramos ante un «auto sacramental desprovisto de sacramento», un texto lleno de abstracciones, una metáfora sobre el hombre víctima de su propia existencia, deshabitado de los sentidos, del placer, de la vida.

Los personajes son símbolos: El Vigilante Nocturno (José María Ro-

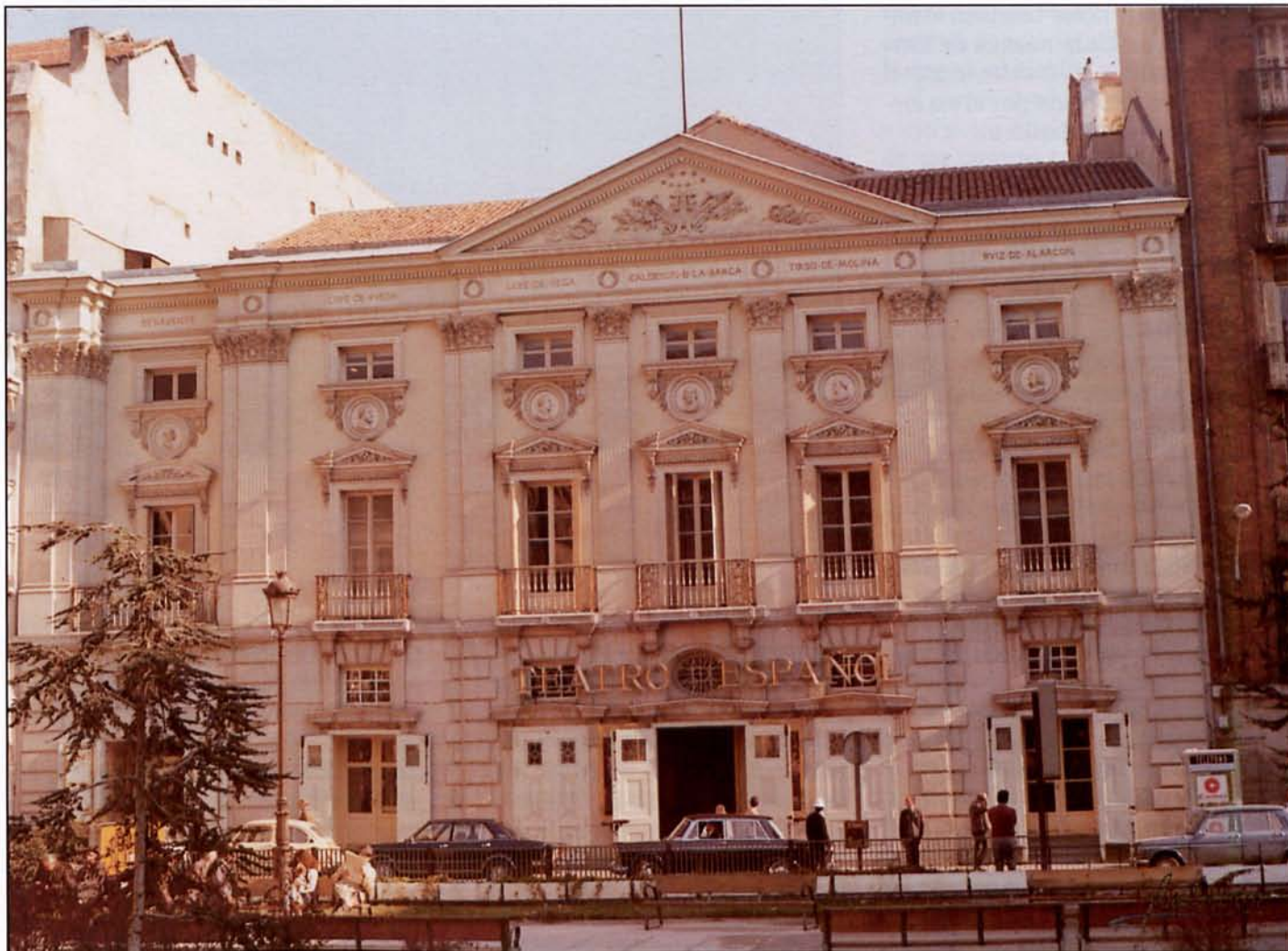
dero) que representa a una especie de Dios/Diablo. *El hombre deshabitado* (Ramón Madaula) que sufre el fatal destino de la Inocencia; *La mujer* (Aitana Sánchez Gijón) símbolo de la inocencia; *La tentación* (Magüi Mira) provocadora del capricho ilimitado de los sentidos; y los Cinco Sentidos, personificados en otros tantos personajes. Toda esta iconografía traducida a una sensibilidad muy contemporánea.

En cuanto a la trama argumental: Un Hombre Deshabitado sale del subsuelo. El Vigilante Nocturno lo puebla de alma y de sus cinco sentidos que le acompañarán el resto de su vida y cuyo control le corresponde ejercer a él. Los Sentidos y la Tentación se alían para que el Hombre asesine a su esposa. La maldad del hombre surge de esta forma como un hecho no imputable a él mismo, sino al responsable de su creación.

Y el Hombre se revela contra su creador, multiplicándose en reproches. Alberti respeta las claves estéticas del auto sacramental, pero, llegado el momento, establece conclusiones opuestas a las ortodoxas.

El Hombre, al final de su largo camino entre las sombras y el polvo de un viejo almacén, revive en el delirio de su soledad alcohólica su juventud deshabitada y su sucesiva tentación a los placeres. Lucha en vano por exculparse de sus errores para justificar las circunstancias que le llevaron a matar y morir.

Emilio Hernández y Simón Suárez (escenógrafo, figurinista y creador de las luces) parten de la primera propuesta albertiana en cuanto a la cotización del decorado: un paisaje urbano de cemento y hierros que en este montaje se convierte en una especie de almacén, desde donde se cuenta la fábula mágica.



Teatro Español.

El espacio de la representación tampoco es la ficción sagrada del auto sacramental que debiera, sino una encrucijada de cloacas y alcantarillas, el subsuelo urbano en el que discurren otras simbólicas criaturas.

Como anteriormente comentamos, el montaje de Sigfrido Burmann del año 31, respondía a los signos vanguardistas de su tiempo, cubistas e incluso surrealistas. Había dispuesto dos escenarios (eran dos actos entonces): uno, entorno a una alcantarilla, con hierros, ladrillos y todo tipo de materiales de construcción, y un segundo, de jardines con arcadas.

Simón Suárez imprime un carácter mucho más contemporáneo al texto por medio de la escenografía que construye. Su espacio es un ámbito sórdido e inquietante, gris y negro, lleno de luz o tenebroso. La utilización del agua en un enorme estanque, invade de una plástica sorprendente el espectáculo.

Quiero hacer notar también el importante papel de la música de Carmelo Bernaola y el excelente cartel de la función realizado por el no menos genial José Caballero.

«LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE», DE EUGENE O'NEILL, EN EL TEATRO ESPAÑOL

La obra de Eugene O'Neill, «*Largo viaje hacia la noche*», abría la temporada 88/89 del Teatro Español, de Madrid, bajo la sabia dirección de William Layton y Miguel Narros.

Una de las obras dramáticas más impresionantes del autor, como la juzgan sus críticos, se reponía en Madrid en el mes de octubre, después de veinticinco años, cuando fue interpretada, bajo la dirección de Alberto González Vergel, por Andrés Mejuto, Ana María Noé y Pepe Martín, en 1963, en una versión bastante recortada.

En la versión actual, Ana Antón Pacheco realiza una adaptación prácticamente completa, muy limpia y comprensible del texto, con un lenguaje coloquial y directo.



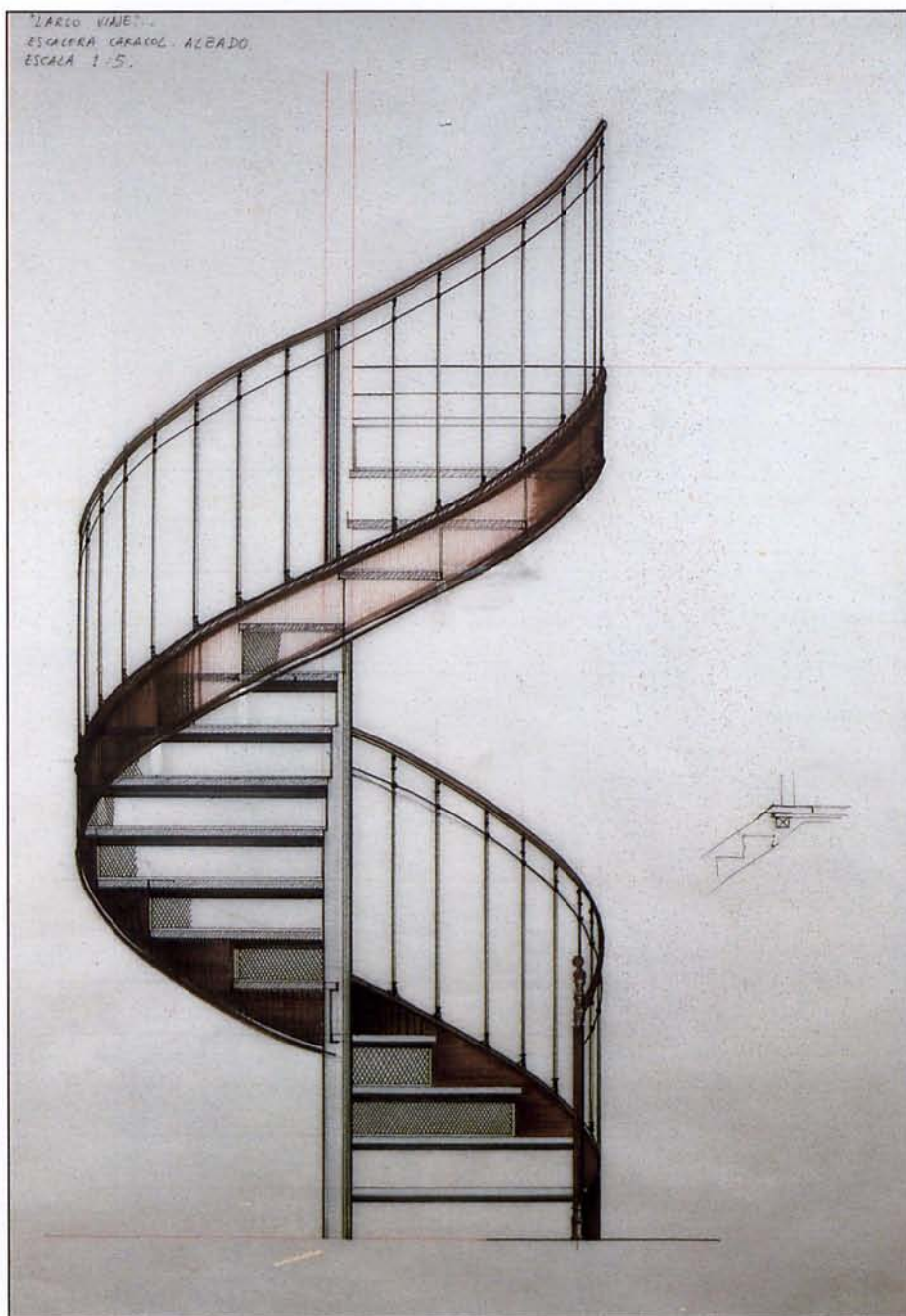
“Largo Viaje hacia la noche”

O'Neill fue uno de los autores que junto a directores, escenógrafos y actores provocaron la revolución teatral americana, que florece a mediados de los años 20 en las universidades y pequeños laboratorios de teatro. Revolución que, en cierta medida, heredaba las experiencias europeas de Berlín, París o Londres.

Los orígenes del teatro norteamericano estuvieron marcados por el puritanismo religioso que invadía

aquella sociedad. La capacidad subversiva del teatro, por sus implicaciones de carácter social, habían impedido su desarrollo. No había obras nacionales y el teatro que se representaba era casi exclusivamente el de las compañías inglesas que recorrían el país.

Obra ilustrativa del fracaso del sueño americano, «*Largo viaje hacia la noche*», sigue esa corriente del llamado «realismo norteamerica-



D'Odorico. Decorado para "Largo Viaje hacia la noche"

no», que arremetía contra el teatro decimonónico importado, contra los desfasados espectáculos que se representaban en Broadway, y reivindicaba un teatro nacional, escrito en norteamericano y reflejando las inquietudes y la vida de los norteamericanos.

O'Neill, influido además por las obras de Strindberg e Ibsen, y por la corriente del psicoanálisis, traída de Viena, que conmovía a toda la intelectualidad americana, empieza a

escribir teatro. Consciente de la necesidad de crear un teatro nacional, que profundizara en sus propias raíces, que fuese potenciado por obras escritas por americanos, dirigidas e interpretadas por americanos, consiguió iniciar el proceso revolucionario, no sólo en cuanto a la literatura dramática, sino también en lo relativo al lenguaje escénico.

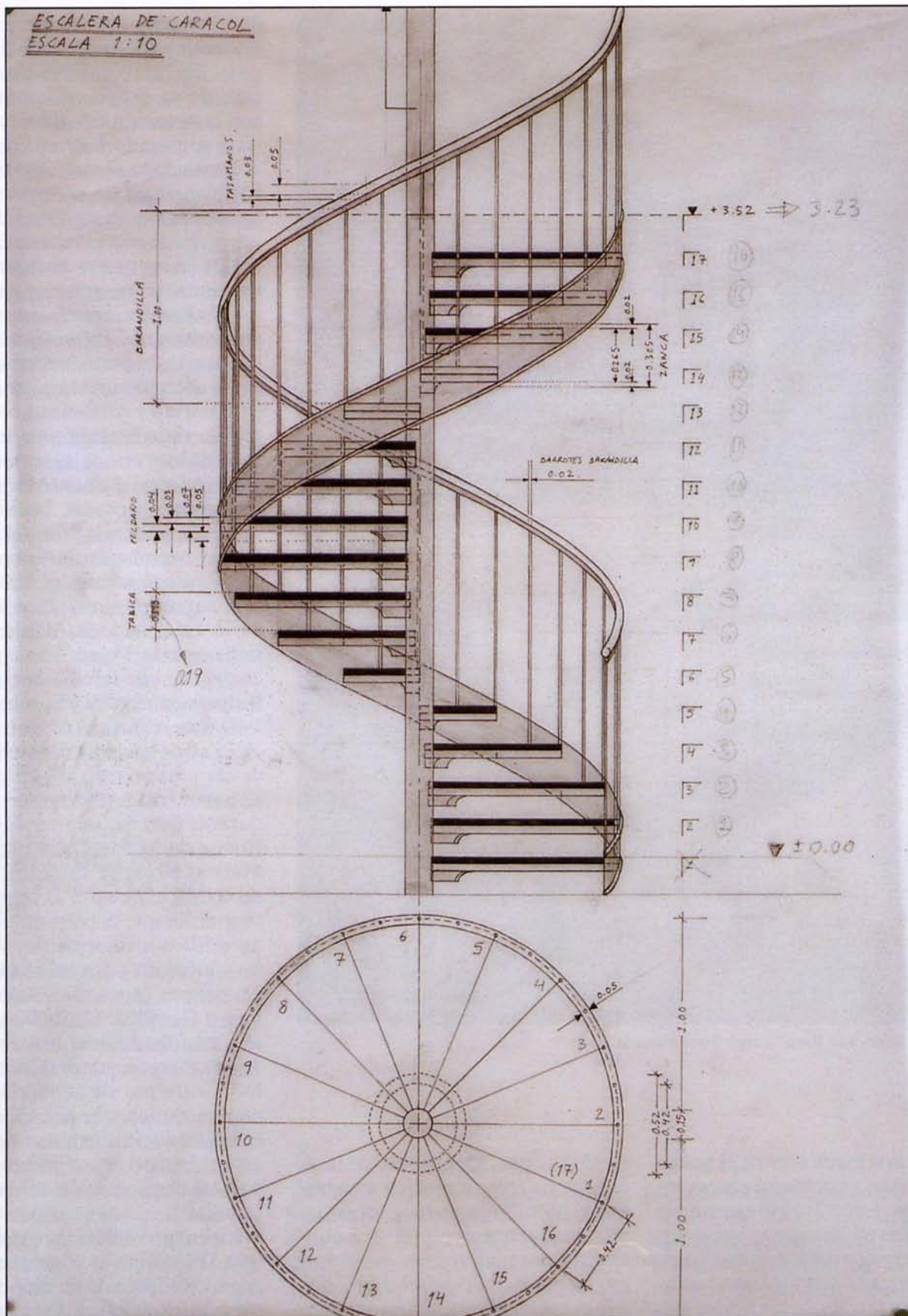
«Largo viaje hacia la noche», publicada en 1941 y estrenada en Estocolmo en 1956, tres años después

de la muerte de su autor, era una dramatización consciente de un día de su juventud. La obra narra un suceso de su propia vida, elaborado con la precisión del que necesita revivir su pasado. O'Neill reproduce el drama de su existencia. Hijo de un popular actor de melodrama, que había nacido en un hotel de cómicos y vivido entre camerinos y escenarios en los que se declamaban solemnemente los grandes parlamentos shakespearianos, recrea en este ambiente su «Largo viaje». A fines de los años treinta, enfermo de una grave afección nerviosa, se encierra en sí mismo y comienza a escribir su propio viaje hacia el pasado, la historia de los personajes reales que tan bien conocía: James, Mary, Jamie y Eugene, su propia familia.

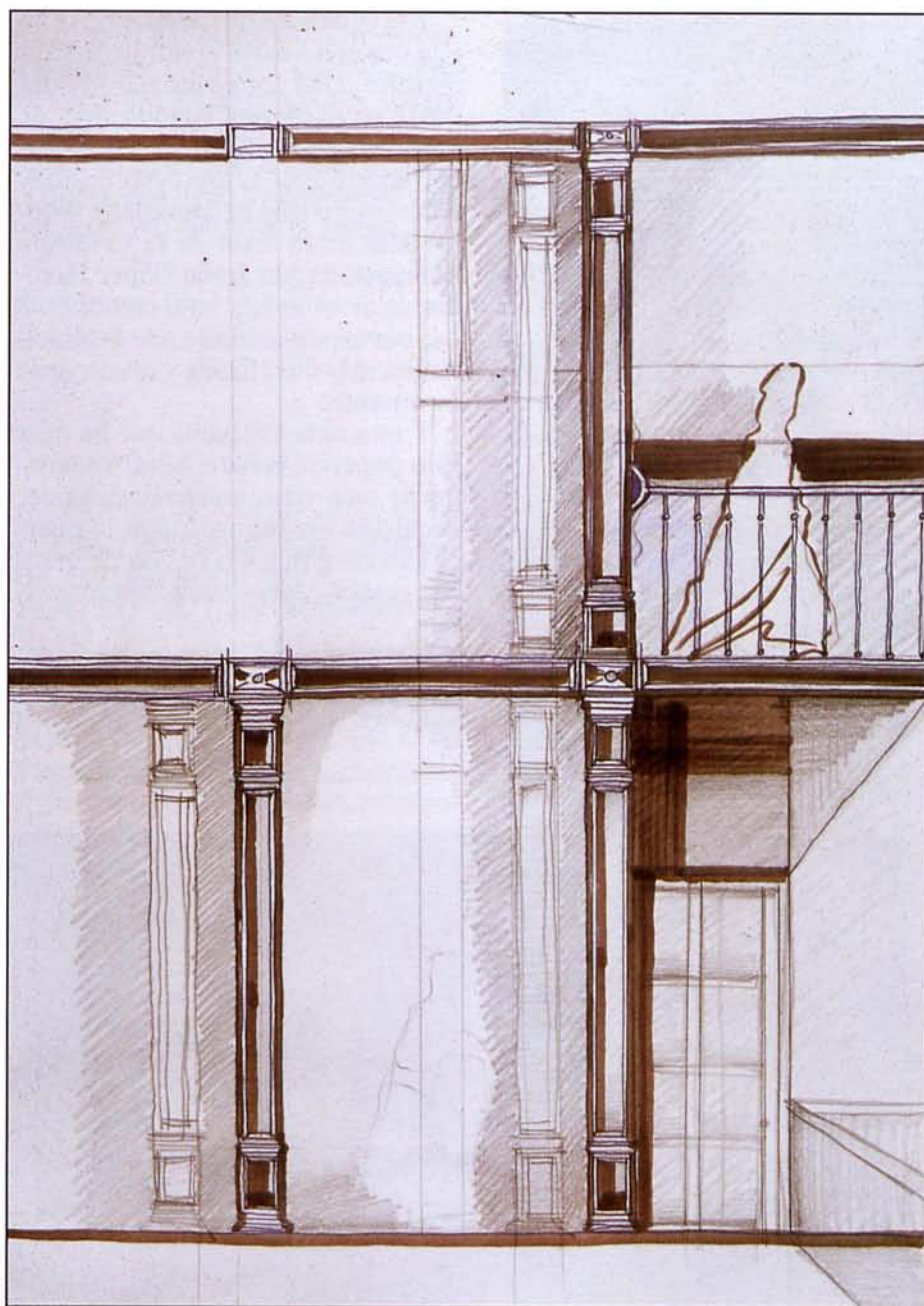
La obra narra la historia de estos cuatro personajes durante un solo día, desde el amanecer hasta la noche, narración simultánea a otra, la de la vida, su vida, desde el nacimiento a la vejez. Es la crónica amarga de una familia castigada por la droga, el alcohol y la enfermedad.

Tyrone, el padre (Alberto Closas), viejo actor anclado en los recuerdos de un pasado teatral glorioso, que se había enriquecido interpretando durante décadas una versión de «El Conde de Montecristo»; la madre, Mary (Margarita Lozano), víctima de la droga, que por la tacañería de su marido que la pone en manos de un médico incompetente, se vuelve morfinómana para calmar los dolores del parto; un hijo, Jamie (José Pedro Carrión), alcohólico, violento y pasionario, y el benjamín, Edmund, el propio autor (Carlos Hipólito), enfermo de tuberculosis, un poeta soñador, que abandona su casa invadido de una inmensa tristeza ante el fracaso de sus padres y de impotente desesperación ante el drama familiar.

En cuanto a la escenografía, Andrea D'Odorico ha conseguido resolver acertadamente un espacio de representación difícil. La casa de los Tyrone, minuciosamente descrita por O'Neill, ha sido modificada con una escalera lateral que accede a una galería, facilitando de este modo los desplazamientos de los personajes, las entradas y salidas que la acción



D'Odorico. Decorado para "Largo Viaje hacia la noche"



D'Odorico. Decorado para "Largo Viaje hacia la noche"

requiere, sin distraer aquélla. Realista, cálido y bello, como bello es también el vestuario.

**«LA CELESTINA»,
DE FERNANDO DE ROJAS,
EN EL TEATRO DE LA
COMEDIA**

La Compañía Nacional de Teatro Clásico iniciaba la nueva temporada, reponiendo la obra ya estrenada en el mes de abril *«Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, de Fernando de Rojas, una de las piezas fundamentales de la literatura española, en adaptación de Gonzalo Torrente Ballester, música de Carmelo Bernaola, escenografía de Carlos Cytrynowski y dirección de Adolfo Marsillach.

Con la puesta en escena de *«La Celestina»*, la Compañía iniciaba también una nueva andadura. Una Compañía dedicada a programar obras del repertorio clásico español, se había decidido durante los primeros años por títulos poco conocidos, *«Antes que todo es mi dama»*, de Calderón; *«No puede ser... el guardar una mujer»*, de Agustín Moreto; *«Los locos de Valencia»*, de Lope, y *«El médico de su honra»*, de Calderón, y se enfrentaba en el mes de abril con un texto universal, estudiado en repetidas ocasiones por críticos y eruditos, que ha tenido variadísimas interpretaciones, distintas versiones y adaptaciones muy diferentes. Seguramente porque un texto tan extraordinario y rico, original, inevitablemente, muy distintas lecturas. Y un texto tan abierto a disquisiciones teóricas es un texto problemático a la hora de su puesta en escena.

Varias y variadas son las Celestinas de los últimos cuarenta años. La primera, interpretada por Irene López Heredia en 1957, con versión de Huberto Pérez de la Ossa y dirección de Luis Escobar, estrenada en Madrid y París; después, y en versión de Alejandro Casona, *«La Celestina»*, de Milagros Leal, dirigida por Osuna en 1965, con decorados de Manuel Mampaso y figurines de Emilio Burgos; la de Camilo José Cela; la de Alfonso Sastre; la de José

Tamayo; la de Manuel Manzaneque; la de Miguel Bilbatúa y la muy polémica de Angel Facio.

El criterio de Torrente Ballester para esta nueva Celestina ha sido más bien formal. Como comentó en varias entrevistas cercanas al estreno, su idea fue despojar el texto de «adherencias no imprescindibles y dejarlo reducido a aquello que tiene relación con el argumento». Despojar el diálogo de todo intento de ejemplaridad y dejarlo reducido a la pura acción, es decir, sacar a primer plano la historia que hay que contar.

La versión se centra en las dos acciones distintas, aunque conectadas entre sí, fundamentales: las relaciones entre Calisto y Melibea, en las que Celestina es una mera intermediaria, y las relaciones de ella con los criados. Dos mundos, el de los se-

ñores que provocan y sufren la tragedia y el de los criados, que la fraguan.

«*La Celestina*», escrita y publicada en tiempos de los Reyes Católicos, nace en el tránsito del oscurantismo medieval al optimismo renacentista, con la crisis de valores de la caduca sociedad, que produce años de profunda indefinición. Los nuevos valores dominantes (el ocio como ostentación, el amor como goce o la astucia como método) en seguida se reproducen en las clases sociales inferiores. En este sentido, los criados de Calisto y Melibea, con Sempronio (Jesús Puente) como aglutinador de este mundo de truhanes, tipifican una relación entre amo y criado muy distinta a la feudal, volviéndose como sus señores, pragmáticos, egoístas o infieles a ellos si es necesario.

Y el personaje de Celestina está en esta ocasión a caballo entre estos dos mundos. Una cortesana que se convierte en alcahueta cuando deja de tener edad para serlo, pero de ningún modo una bruja despreciable. Amparo Rivelles es demasiado señora. Más en la línea de la Celestina interpretada por Irene López Heredia, la alcahueta es aquí menos burda, menos desgredada que las habituales, más dulcificada y mucho más insinuante.

Y esta es la Celestina que ha querido poner en escena Adolfo Marsillach: una vieja meretriz elegante, hechicera profesional, con la puerta abierta a todas las casas de señores, maligna, pero nada melodramática.

En cuanto al espacio escénico, Carlos Cytrynowski dispone un escenario circular que resuelve muy bien



“La Celestina”

los problemas de acción. Los distintos lugares: casa de Celestina, casa de Calisto o los caminos por donde Celestina circula incansablemente, se resuelven en un solo espacio: una pista ondulante llena de desniveles curvos, con un diorama al fondo.

«EL ALCALDE DE ZALAMEA», DE CALDERÓN, EN EL TEATRO DE LA COMEDIA

Después de la puesta en escena de la «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*», la Compañía Nacional de Teatro Clásico asume por tercera vez el proyecto de una obra de Calderón. Y en esta ocasión lo hace con uno de los más grandes textos de nuestro teatro clásico: «*El alcalde de Zalamea*». Un acierto de elección, como también lo ha sido el escoger a uno de los mejores directores (si no el mejor) de teatro clásico de nuestro país, José Luis Alonso.

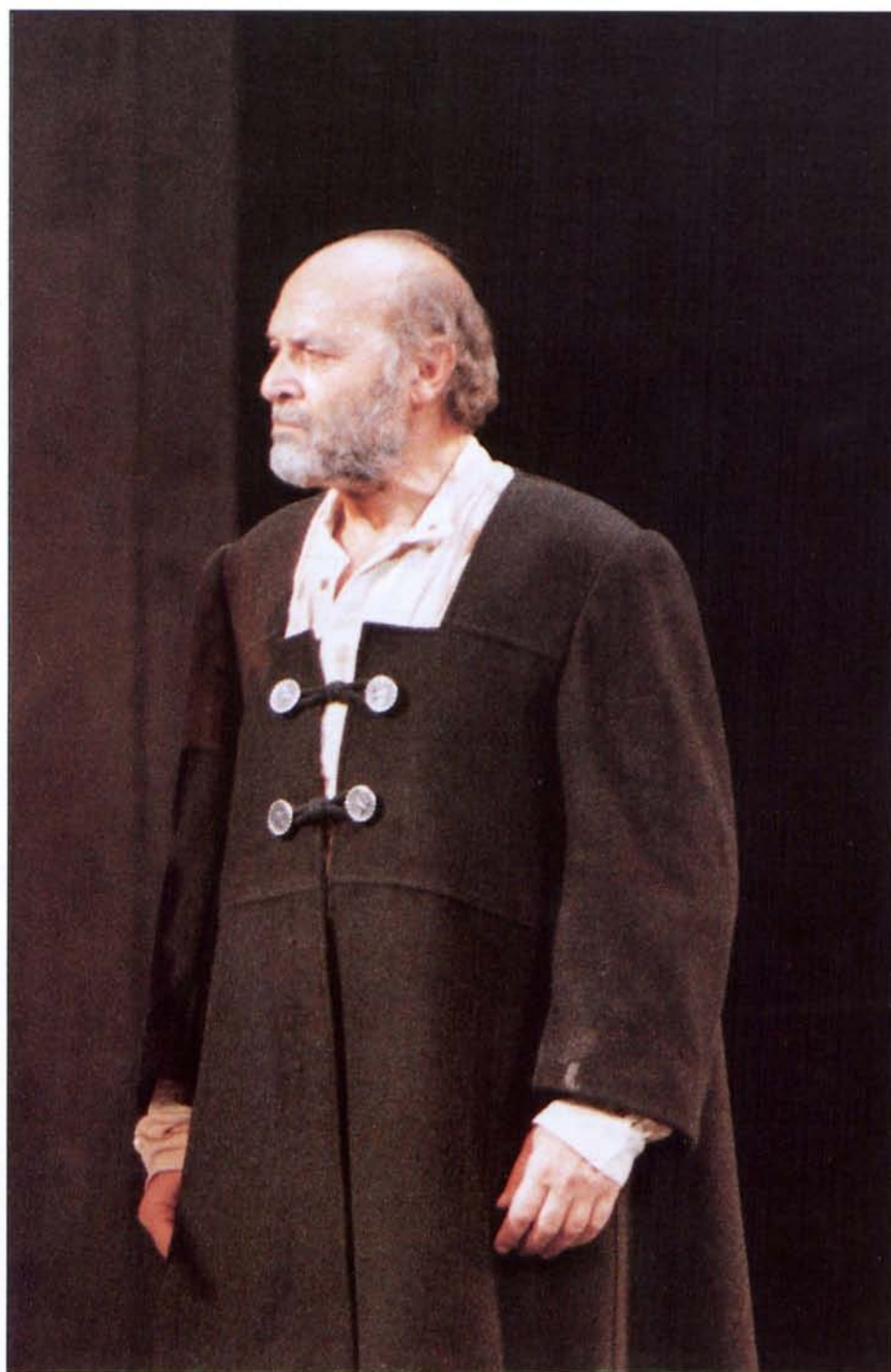
«*El alcalde de Zalamea*» es uno de los textos de caracteres mejor definidos, en el que Calderón no se pierde en preocupaciones metafísicas y religiosas ni en grandilocuentes versos barrocos. Es una obra de ideas concretas y de problemas que pueden llegar a nuestros días con toda su intensidad.

Además, la historia de Pedro Crespo, uno de los personajes más ricos del teatro clásico, su integridad como ser humano, su gran bondad, su orgullo y su moralidad sobre la verdad y la norma, hacen que el público actual siga identificándose con sus decisiones y encuentre ejemplar su actuación.

El conflicto de fondo es la legitimidad del sentimiento del honor. En la obra se enfrentan distintas concepciones del mismo. Para don Lope (Ángel Picazo), el honor se posee por nacimiento, es un honor de clase, sólo le preocupan los derechos corporativos que le corresponden por ser militar. Para don Alvaro de



“El Alcalde de Zalamea”



"El Alcalde de Zalamea"

Ataide (Juan Gea), el honor es solamente un privilegio de clase que separa de la conducta personal, hasta el punto de confiar en que después de la violación la jurisdicción militar lo dejará impune.

Para Pedro Cresto (Jesús Puente), «el honor es patrimonio del alma». Es un bien que se gana o se pierde según la conducta, no es un mérito del linaje o de la clase social. Sólo los hechos avalan la fama. Y lo cree hasta el punto de actuar como juez antes que como padre ofendido. El diálogo entre el Alcalde y don Lope fue un hallazgo teatral todavía no superado en nuestra literatura dramática y José Luis Alonso lo ha vuelto a demostrar en una espléndida escena.

Francisco Brines, extraordinario poeta, ha realizado la revisión del texto. Muy respetuoso con el original, ha hecho una versión clara y transparente, aligerando algún parlamento demasiado prolijo, sustituyendo algunas palabras y expresiones hoy en desuso.

El director ha conseguido que los actores se enfrenten a los personajes como tales personajes y no como tipos. Y el público recibe un texto claro, limpio, que no parece verso, sin pedanterías ni alardes interpretativos. Se ha conseguido que casi todo el conjunto actoral domine el verso y lo haga hasta el punto de olvidarse de él. Han podido, y con ello han conseguido comunicar la verdad y al tiempo una interpretación moderna, con ritmos contemporáneos.

El escenario es otro elemento más que ayuda a componer esta visión de la obra: grandes espacios, desnudos de apoyos físicos para los actores, poco realista, lleno de la desnudez de los personajes y el texto. Pedro Moreno, escenógrafo y figurinista, ha entendido perfectamente la idea del director y ha realizado además, como es habitual en él, un espacio correcto y acertadísimo.

El músico y compositor Manuel Balboa ambientó en la misma línea, no con ilustraciones musicales, sino más bien con una atmósfera sonora, los cambios de tiempo y lugar y el estado anímico de los personajes.

**«FRANK V», DE FRIEDRICH
DÜRRENMATT, EN EL
TEATRO MARÍA GUERRERO**

A finales de enero, el Centro Dramático Nacional estrenaba su primera producción de la temporada, con una obra del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt, «Frank V». Con este estreno, el Centro incidía en la voluntad de programar textos de los grandes autores contemporáneos, como ya lo había hecho en la temporada pasada con «La vida del Rey Eduardo II», de Marlowe/Brecht.

Dürrenmatt nació en un pueblo cerca de Berna en 1921. Su primera obra de teatro fue el drama «El ciego», estrenada en 1948. Le siguieron, «Rómulo el Grande» (1949); «El matrimonio del señor Mississippi» (1952); «Un ángel viene a Babilonia» (1953) y en 1956 una de sus obras más conocidas en nuestro país, «La visita de la vieja dama», estrenada en la Schauspielhaus, de Zürich, santuario de la renovación escénica centroeuropea, que por esos años alternaba sus producciones junto a las de Max Frisch, compatriota con el que consiguió para el teatro suizo proyección internacional.

«La visita de la vieja dama» se estrenó poco después en Broadway con enorme éxito, dirigida por Peter Brook. Le siguieron los estrenos de Londres, Praga, Milán (dirigida por Giorgio Strehler) y Madrid.

Tan rotundo éxito provocó que se llevara al cine. La dirigió Bernard Wicki, con Ingrid Bergmann y Anthony Quinn en los papeles protagonistas.

En Madrid fue puesta en escena en el Teatro Español en 1958 de la mano de José Tamayo, con una adaptación de Fernando Díaz-Plaja. La escenografía era de Manuel Mampaso y los figurines de Víctor Cortezo: en el reparto figuraban Irene López Heredia, Luis Prendes y José Bruguera.

La obra volvió a representarse en nuestro país durante los años 60, década en la que ésta y otras de Dürrenmatt eran habituales en los escenarios de Madrid, junto a las del otro autor suizo, Max Frisch. El teatro de ambos tenía ciertas similitudes, los dos proponían a través del

humor y la ironía una feroz y violenta crítica social.

En 1965, vuelve a representarse en Madrid otra obra del autor, «Los físicos», estrenada en el Teatro Valle Inclán, bajo la dirección de José María Morera. La escenografía fue también de Manuel Mampaso y los actores, Narciso Ibáñez Menta, Manuel Collado, Rosario García Ortega y Manuel de Blas. En esta obra fundamentó los principios de un pacifismo basado en la incapacidad mental del hombre para asumir moralmente la importancia de sus propios descubrimientos.

En 1966, el T.E.I., de la mano de Miguel Narros, estrena en el Teatro Beatriz, de Madrid, otra obra del mismo autor, «Proceso a la sombra de un burro», con un curioso reparto en el que figuraban los directores José Carlos Plaza y José Luis Alonso. El T.E.I. montó el espectáculo en clave de crítica feroz de la dictadura franquista.

«Frank V Comedia de una banca privada», como la subtitula el autor, nos llega ahora, después de treinta años, bajo la dirección del director catalán Mario Gas, en versión de Felíu Formosa.

Comedia satírica con ilustraciones musicales de canciones escritas por el mismo Dürrenmatt, narra los crímenes de una banca privada que a lo largo de cuatro generaciones sólo ha realizado negocios deshonestos, estafas e incluso crímenes. Los

dueños, con la complicidad de sus ejecutivos, actúan como verdaderos *gansters* en una siniestra organización del crimen en donde todo es útil, desde la estafa a la prostitución. A las puertas de la bancarrota, comienza la acción: la entidad bancaria sufre un déficit enorme debido a los anticuados métodos de gestión financiera y a los sucios recursos utilizados por su heredero para salvar su prestigioso nombre.

Dürrenmatt hace una dura crítica del capitalismo y de la banca y reflexiona sobre el ser humano y su comportamiento en colectividades, sobre las instituciones como estructuras superiores y el poder que ejercen sobre el individuo.

El montaje potencia, a través de la escenografía y la sobreactuación de los actores, una estética expresionista. Las ilustraciones musicales incorporadas a la acción están también cercanas al cabaret alemán de entreguerras.

La escenografía de Marcelo Grande es un espléndido y espectacular aparato móvil en el que los cambios se operan con gran sencillez, individualizando los escenarios parciales que requiere la acción.

La luz, acertadísima, de Juan Gómez Cornejo, potencia ese interés expresionista del director: contrastes violentos que iluminan a veces en blanco y otras en colores, teatralizando sombríamente los sucesos.

“Frank V”





"Frank V"

LAS ESTAMPAS DE JUSEPE DE RIBERA EN LA CALCOGRAFIA NACIONAL DE MADRID

Juan CARRETE PARRONDO



El martirio de San Bartolomé.

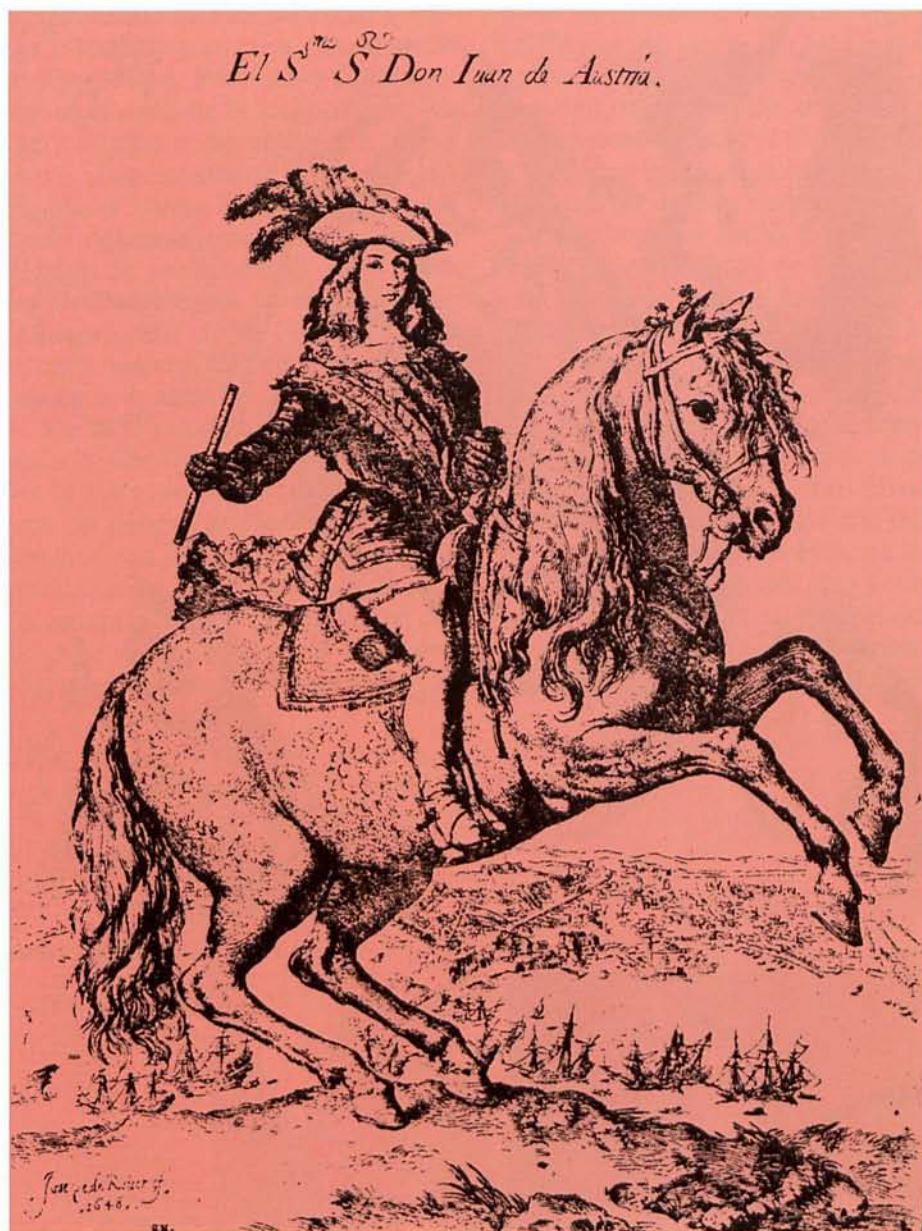
De todas las Exposiciones programadas por la Calcografía Nacional para conmemorar el segundo centenario de su creación —Jusepe de Ribera, Georges Braque, El Siglo de Oro de las Tauromaquias 1750-1868, Manuel Salvador Carmona, esta última en colaboración con la Casa de la Moneda de Madrid—, la dedicada a Jusepe de Ribera ha marcado un hito en el estudio del grabado español del siglo XVII.

El grabado español del siglo XVII se caracterizó fundamentalmente por ser grabado de reproducción, es decir, sus cultivadores se dedicaron mayoritariamente a reproducir dibujos de otros autores, ya que las estampas tenían una finalidad eminentemente funcional: fomentar la devoción e ilustrar libros. Y aunque entre los pintores españoles del siglo XVII se aceptó el grabado como una de las manifestaciones del dibujo, pocos fueron los que cultivaron esta técnica. Pues si en Italia y en Flandes era bastante común que los pintores se dedicaran al aguafuerte, como lo demuestran las obras que se conservan de Reni, Cantarini, Guercino, Maratta, Luca Giordano, Salvatore Rosa, Gellée, Van Ostade, Van Dyck y Segher, en España fueron contados los pintores que dedicaron su atención a esta práctica. Quizá haya que buscar la justificación del corto número de estampas producidas en la peculiar estructura económico-social en la que aparecen, pues este tipo de estampas tenían su mercado natural entre los burgueses acomodados, clase social poco desarrollada en España y, por ende, escaso el número de posibles compradores, que además tendían en sus gustos a imitar a la nobleza, por lo que preferían una torpe pintura a una estampa de calidad. Así, pues, esta escasa demanda de estampas artísticas no podía proporcionar grandes beneficios económicos a sus autores, de lo que se deduce la falta de iniciativa para emprender tales obras, a lo que hay que añadir la casi inexistencia de la figura del editor de estampas y, de lo que era más importante, del coleccionista.

No obstante esta negativa situación y falta de estímulos, existe en la historia del grabado español del



El poeta.



Retrato ecuestre de don Juan de Austria.

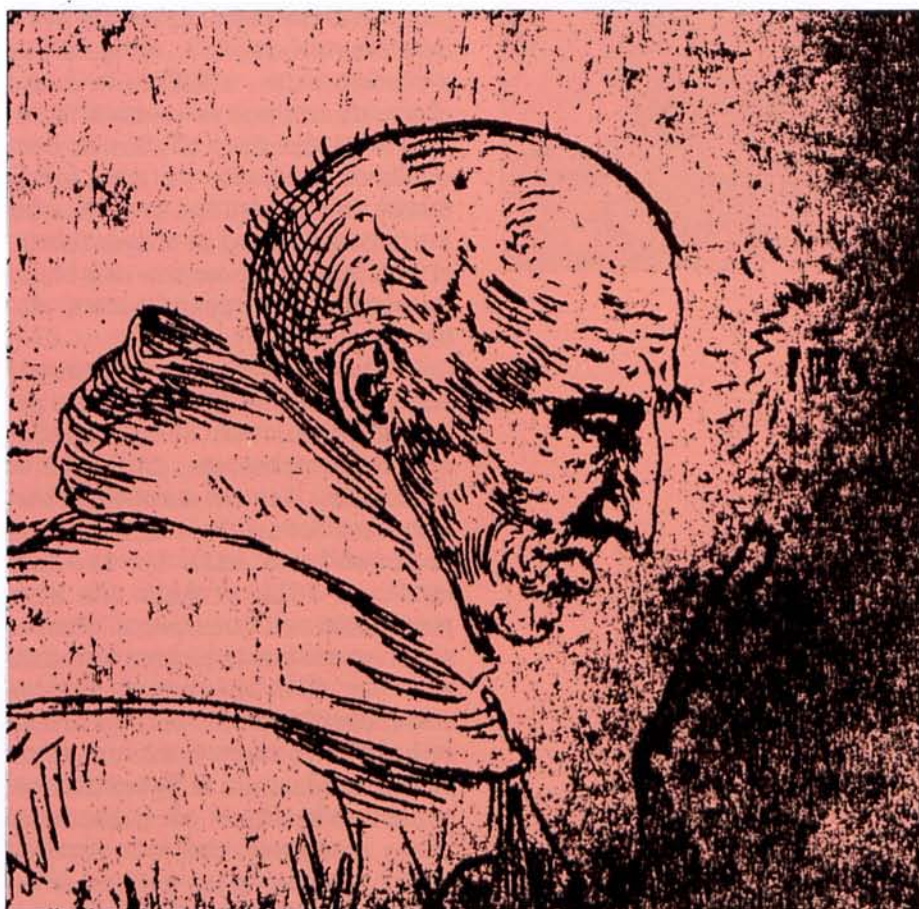
siglo XVII un conjunto nada despreciable de estampas realizadas directamente por los pintores. Característica común de todos ellos es que su dedicación al grabado fue esporádica, en algunos casos más como un mero acercamiento a la técnica, que sin duda les atraía, pero sin que hubiera ocasión para practicarla con asiduidad, aunque las escasas estampas que de ellos conocemos nos indican cómo la técnica del aguafuerte fue apreciada y cultivada por un representativo grupo de pintores de Madrid, Sevilla y Valencia, más algunos que realizaron toda su producción fuera de España, como es el caso de Ribera.

En Jusepe de Ribera se puede apreciar sobre todo el proceso de investigación de la técnica del aguafuerte. A través de las dieciocho obras que actualmente se dan como de su mano, quedan reflejadas las distintas etapas por las que pasó hasta alcanzar la madurez y dominio de la técnica. La actividad de Ribera como grabador se inicia en Nápoles en torno a 1620. A partir de ese momento comienza el artista una etapa de gran intensidad, pero corta y de escasa producción. Al igual que a otros artistas, a Ribera le atrajo el aguafuerte por su relativa facilidad de ejecución y el afán de búsqueda de resultados y efectos inmediatos, imposibles con la técnica del buril, pues incluso en el aguafuerte, el artista nunca presenta una técnica excesivamente complicada ni elaborada.

Las primeras láminas abiertas por Ribera se supone que fueron dos pequeñas obras, fruto de un grabador que está empezando, en la que se presentan a *San Bernardino de Siena* y *San Sebastián*, realizadas por el pintor hacia 1620. Un año más tarde, en 1621, prepara una obra más ambiciosa, tanto por su composición como por la técnica que utiliza: *San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio final*. El artista se ha afianzado en el uso del aguafuerte, modelando la figura del santo no con las líneas paralelas de las obras anteriores, sino que comienza a cruzar las líneas para crear espacios en sombra y volúmenes, y con pequeños toques busca reflejar la



Estudios de nariz y boca.



San Bernardino de Siena.

textura de la piel del santo en el torso, siendo de gran efecto los contrastes lumínicos. Pero salvo en la figura, en el resto de la composición Ribera aún no se ha hecho con la técnica, solventando el problema del fondo a través de líneas paralelas muy abiertas, incapaces de crear la ilusión de profundidad. Con técnica similar efectúa la estampa de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, de fecha contemporánea a la anterior.

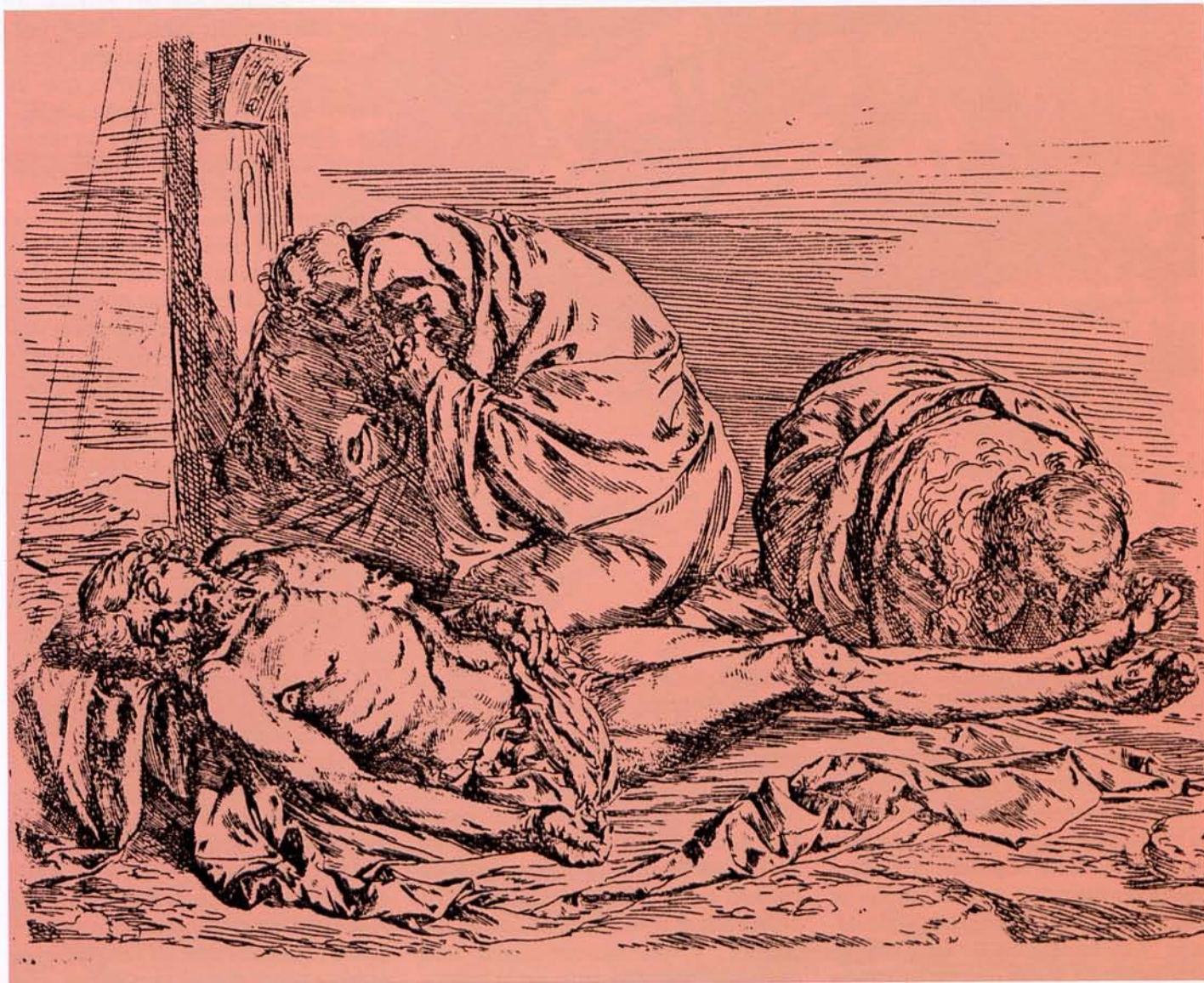
De 1621 es también la estampa titulada *Las lágrimas de San Pedro*, en la que el artista se muestra ya como un diestro grabador, en donde ha cuidado tanto el detalle como la modulación de las sombras en toda la composición, jugando con el duro efecto lumínico de la tonalidad del papel que da, combinado con las

zonas de sombras, una gran fuerza a la figura del santo. De nuevo es la figura la que ha recabado toda la atención, descuidando el fondo, si bien en esta ocasión el fondo resulta más convincente que el de la citada estampa de *San Jerónimo*.

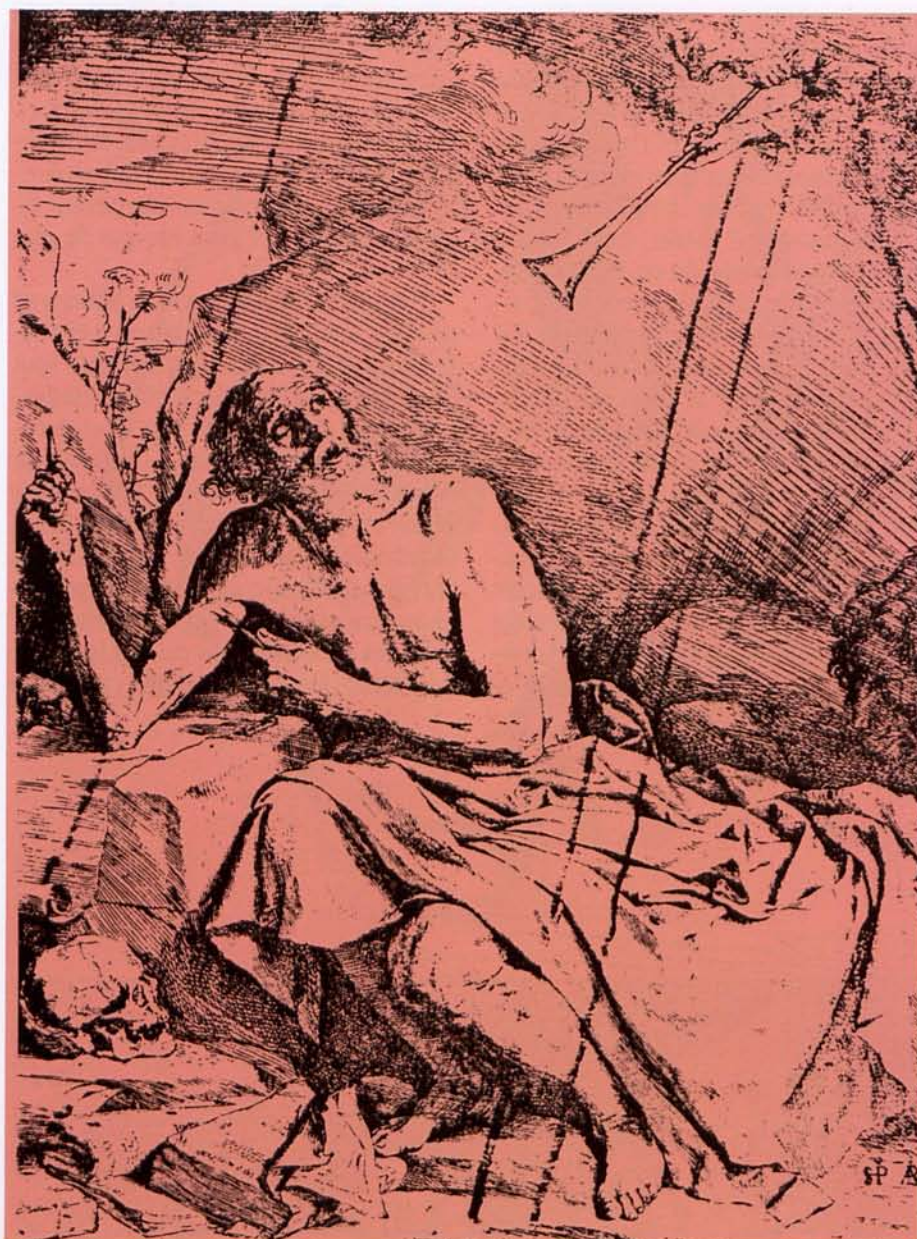
Atendiendo al estilo, parece que también está grabada en 1621 la segunda versión de *San Jerónimo*, titulada *San Jerónimo y el ángel*: Ribera mejora la composición, domina la técnica para la representación de figuras y objetos, pero de nuevo se pierde entre las rayas que se supone forman el cielo. La última obra, que se cree realizada este mismo año, es *El poeta*. Es ésta, sin duda, una de las más conocidas y acertadas obras de toda su producción artística. Si bien se ha querido identificar el personaje con Virgilio, Pe-

trarca o Dante, posiblemente más que un retrato se quiso crear una figura universal: la imagen abrumada de la inspiración, la pesadumbre del hombre en meditación profunda, presentada por medio del violento contraste entre la monumental figura humana y el gran bloque de piedra.

En 1622, parece como si Ribera se sintiera atraído solamente por el rostro humano, tema sobre el que han llegado hasta nosotros cinco estampas. Tres de ellas no son sino estudios para principiantes —*Estudio de orejas*, *Estudio de ojos*, *Estudio de boca*, *de boca y nariz*— que tendrían la intención de formar parte de una cartilla de dibujo al modo de las muchas que comenzaron a circular por Europa a comienzos del siglo XVII. Las otras dos estampas nos muestran



Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto.



San Jerónimo y la trompeta.

sendas cabezas grotescas, tema de amplia aceptación entre los artistas del siglo XVII, que encuentra su origen en las que realizara Leonardo da Vinci en el siglo precedente.

De 1624 son dos obras maestras de la historia del aguafuerte: el *Martirio de San Bartolomé* y *San Jerónimo leyendo*. En estas dos estampas se observa un minucioso trabajo de detalle y la búsqueda de una mayor gradación de la luz con una variada gama de grises que establecen una re-

lación armónica entre el negro de la tinta y el blanco del papel. Para ello, Ribera se sirvió técnicamente de la punta seca y de minúsculos trazos, casi imperceptibles, de buril.

En 1628 abrió Ribera la lámina de su estampa más admirada a lo largo de los tiempos, el *Sileno ebrio*, basada en una pintura realizada en 1626 para el coleccionista Gaspar del Romer, y que es, sin duda, una auténtica obra maestra. En la estampa, Ribera demuestra el más com-

pleto dominio de la técnica, su capacidad para plasmar la textura de los objetos y de los cuerpos, cuyo mejor paradigma sea tal vez el agua que el sátiro vierte del odre a la copa que mantiene alzada el Sileno. Pero cualquier detalle en que nos fijemos, como el cuerpo flácido y deforme del Sileno, el pelo erizado del sátiro que le corona, los rostros duros y desagradables del resto de los personajes, e incluso la placidez del pequeño fauno dormido, evidencian que la técnica ha sido totalmente doblegada; y curiosamente, una vez concluida esta obra maestra, Ribera deja de grabar, no volviendo a practicar este arte, salvo el caso aislado del *Retrato ecuestre de don Juan José de Austria*, fechado y firmado en 1648.

Los veinte años transcurridos desde que Ribera grabara el *Sileno ebrio* hasta la realización del retrato de don Juan José de Austria no disminuyeron en nada su habilidad técnica como grabador, por lo que de nuevo se consigue otra obra maestra, digna de figurar entre las mejores de las realizadas por los más hábiles aguafortistas barrocos.

Además del interés que por sí mismo supone el mostrar los aguafuertes de Ribera, la Exposición presentó singularidades dignas de destacar: ser la primera vez que pudieron verse reunidas tan importantes obras procedentes de bibliotecas públicas —Nacionales de Madrid y París, Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, e Istituto per la Grafica de Roma— y colecciones privadas de Europa y América; la selección de las estampas destaca por su calidad, y junto a ella la posibilidad para los estudiosos de poder comprobar los distintos estados e incluso los distintos tipos de papel y de estampación, sin olvidar algunas de las contrapuebas y copias que demuestran el éxito e interés que despertaron siempre las estampas de Ribera.

Y como colofón a esta memorable Exposición, señalar el cuidado catálogo editado por la Fundación Caja de Pensiones y del que es autor el profesor Jonathan Brown, que se convierte en una magnífica monografía, primera que en castellano se publica sobre el más importante grabador español del siglo XVII.



Las lágrimas de San Pedro.



Mapa de la jurisdicción de Madrid en el año 1657. Ribera de la izquierda el río Jarama. Madrid, capital del siglo XVII.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES PARA LA REVISTA «VILLA DE MADRID»

Los trabajos que se envíen a la redacción de la revista (calle de Fuenca-
rral, 78, 28004 Madrid, telf.: 522 57 32 y 532 61 30) deberán ser inéditos
y no estar aprobados para su publicación en otra revista. Irán precedidos
de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o
autores), su dirección y teléfono. También se hará constar la fecha de en-
vío a la revista.

Los originales se presentarán mecanografiados (en UNE A4 y por una so-
la cara), a doble espacio —tanto el texto como las notas— y sin correccio-
nes a mano. Cada hoja tendrá 30 líneas, con una anchura de 60 espacios,
dejando a la izquierda un margen mínimo de cuatro centímetros para efec-
tuar correcciones. Las páginas irán numeradas correlativamente así como
las notas, que irán en hojas aparte al final del artículo.

Las ilustraciones deberán ir rotuladas. Se recomienda que las fotografías
sean de la mejor calidad para evitar pérdida de detalles en la reproduc-
ción. Todas irán numeradas y llevarán un breve pie o leyenda para su iden-
tificación; se indicará asimismo el lugar aproximado de colocación.

Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones signifi-
cativas ni adiciones al texto.

Los autores recibirán un ejemplar del volumen en el que se publique su
trabajo.

Museo Municipal
c/. Fuencarral, 78
Tels.: 532 61 30
522 57 32

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

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

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL (I. V. A. incluido)

	Ptas.
España	954
Europa	1.760
América y resto del extranjero	2.395
Número suelto España	239
Número suelto Europa	440
Número suelto América-extranjero	559

PRECIO DEL EJEMPLAR: 239 pesetas (I. V. A. incluido)



Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid