

**VIDRIERAS
DE MADRID
DEL MODERNISMO
AL ART DÉCO**

VÍCTOR NIETO ALCAIDE
SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN
VICTORIA SOTO CABA



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/publicamadrid
culpubli@madrid.org

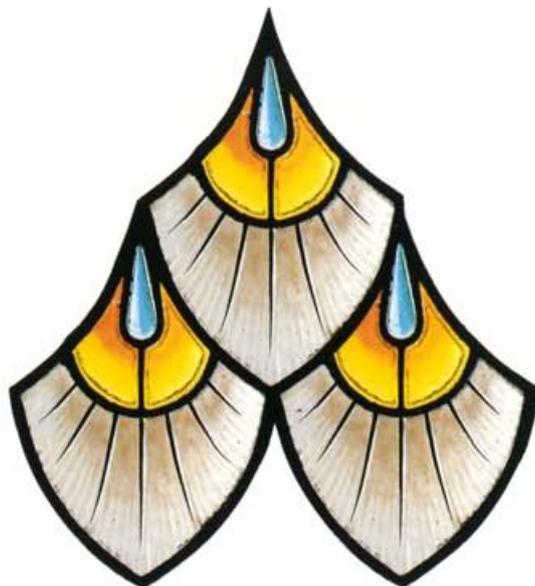


VIDRIERAS DE MADRID
DEL MODERNISMO AL ART DÉCO

VIDRIERAS DE MADRID

DEL MODERNISMO AL ART DÉCO

VÍCTOR NIETO ALCAIDE
SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN
VICTORIA SOTO CABA



Comunidad de
Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Patrimonio Cultural

GUÍAS DE PATRIMONIO HISTÓRICO

Esta obra ha sido realizada por
la Dirección General
de Patrimonio Cultural
de la Consejería de Educación y Cultura
de la Comunidad de Madrid

CONSEJERO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Gustavo Villapalos Salas

VICECONSEJERO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Raúl Vázquez Gómez

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL
José Miguel Rueda Muñoz de San Pedro

Colección
GUÍAS DE PATRIMONIO HISTÓRICO
VOLUMEN III: "VIDRIERAS DE MADRID / DEL MODERNISMO AL ART DÉCO"

COORDINACIÓN DE ESTE VOLUMEN
Santiago Camacho Valencia

TEXTOS
Víctor Nieto Alcaide
Sagrario Aznar Almazán
Victoria Soto Caba

ELABORACIÓN DE LAS FICHAS
DEL CATÁLOGO
Víctor Nieto Alcaide
Sagrario Aznar Almazán
Victoria Soto Caba

FOTOGRAFÍAS
Francisco Javier Garín Ferreira
Gloria Nájjar Moreno
Victor Nieto Alcaide
Victoria Soto Caba
Sagrario Aznar Almazán

DISEÑO GRÁFICO
Javier G. del Olmo

FOTOCOMPOSICIÓN
Vilas & Martí

FOTOMECÁNICA
Punto Verde, S.A.

IMPRESIÓN
Imprenta de la Comunidad de Madrid

Impreso en España

© DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
DE LA COMUNIDAD DE MADRID

ISBN: 84-451-1209-0
Depósito Legal: M-39236-1996

La información del Inventario de Vidrieras de Madrid, realizado por la Dirección General de Patrimonio Cultural, ha servido de base para la selección de las vidrieras que se incluyen en esta publicación. El trabajo de dicho Inventario fue encargado al profesor Víctor Nieto Alcaide que ha dirigido el equipo formado por Sagrario Aznar Almazán y Victoria Soto Caba.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	11
PRÓLOGO <i>por Víctor Nieto Alcaide Sagrario Aznar Almazán Victoria Soto Caba</i>	13
UN ARTE TRASLÚCIDO Formas, valores y usos	17
SIMBOLISMO Y CLASICISMO Imágenes para una evocación. Antes y después de 1900	25
LA VIDRIERA ART NOUVEAU Un modernismo oculto	49
ART DÉCO Formas de una modernidad para todos	71
“VIDRIERAS DE MADRID DEL MODERNISMO AL ART DÉCO”	101
SIMBOLISMO Y CLASICISMO	103
LA VIDRIERA ART NOUVEAU	129
ART DÉCO	169
NEOBARROCO Y NEORRENACIMIENTO	215
GLOSARIO	261
BIBLIOGRAFÍA	265
EPÍLOGO	271

*T*odas las medidas de protección y fomento que la Ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos puedan contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo”.

Esta reflexión, incluida en el preámbulo de la Ley del Patrimonio Histórico Español, recoge en definitiva el espíritu con que actualmente nuestra cultura aborda la conservación de su patrimonio artístico.

Para conseguirlo nada más evidente que darlo a conocer en todas y cada una de sus dimensiones.

Con este objetivo nacieron las Guías de Patrimonio Histórico una más de las cuales ve la luz ahora para difundir un patrimonio específico de entre los que configuran nuestra arquitectura reciente, tan importante como desconocido, como es el de las “Vidrieras de Madrid”.

El presente libro documenta, como no se había hecho hasta el momento, una página, especialmente brillante en nuestra capital, de la historia de las artes industriales concretada en vidrieras de edificios civiles que se desarrolla desde finales del siglo pasado hasta mediados del actual.

A través de las páginas siguientes tanto el investigador como el ciudadano sensible podrán iniciarse en el conocimiento de la espléndida colección que de estos ejemplares atesora Madrid y descubrir una riqueza prácticamente desconocida de nuestra Comunidad.

Gustavo Villapalos Salas
Consejero de Educación y Cultura



medida que vamos perdiendo capacidad para crearlas vamos comprendiendo la importancia de las artes decorativas como adjetivos de la arquitectura a la que dan, en general, la dimensión concreta de percepción, más comprensible que la abstracta de creación que esta reclama para sí.

La trivialidad generalizada de la producción arquitectónica de nuestros días las ha desterrado además de sus contenidos, insensible al valor que para la comprensión e incluso la belleza de cualquier lenguaje tienen los adjetivos; y sin embargo no hace mucho –aún hoy en términos históricos– que la luz que entra por una ventana ha sido la ocasión, a veces la razón, para una creación artística original cuya difusión, a caballo de la producción industrial, ha adjetivado los mejores exponentes de nuestra arquitectura.

Estas artes de la Vidriería, que siempre permanecieron por encima del calificativo de menores, tienen en la arquitectura madrileña reciente una presencia profusa, de notable calidad y prácticamente desconocida, confirmada ahora durante las labores de inventario que vienen realizándose por la Dirección General de Patrimonio Cultural y que la presente publicación pretende poner de manifiesto.

De este rico patrimonio han sido seleccionadas, para este libro, cerca de 1500 vidrieras solamente de las contenidas en edificios civiles integrados en el Conjunto Histórico de la Villa de Madrid.

Pretendemos difundir así una dimensión inédita de la ciudad de Madrid cuyo repertorio de vidrieras modernistas, simbolistas y, sobre todo, Art Déco, la sitúan en un lugar de relieve insospechado en este campo y entre los centros urbanos que, a partir de ahora, deberá ser una referencia obligada para el conocimiento de este arte.

José Miguel Rueda Muñoz de San Pedro
Director General de Patrimonio Cultural

PRÓLOGO

Primero fue una sospecha alentada por una intuición. Después, una verificación. Luego, el conocimiento de un mundo artístico insospechado. Las vidrieras madrileñas, entre el Modernismo y el Art Déco, constituyen como conjunto una de las series universales más importantes de esta especialidad. Era un tema sin estudiar del que sólo teníamos algunas referencias y el conocimiento directo de algunas obras adquirido por nuestra condición de ciudadanos de Madrid a quienes la vidriera nos parecía algo más que un simple "arte decorativo".

La abundancia de obras, la ininterrumpida actividad de los talleres como consecuencia de la permanente integración en la arquitectura, las "anticipaciones" que desarrollan muchos planteamientos plásticos de la vidriera con respecto a otras especialidades convierten las vidrieras de Madrid, realizadas desde finales del siglo XIX hasta los años cincuenta, en un fenómeno singular y olvidado.

Este libro es la consecuencia de varias campañas llevadas a cabo, entre 1989 y 1994, para inventariar las vidrieras de Madrid encargadas por la Dirección General del Patrimonio de la Comunidad de Madrid. La ausencia de estudios, incluso de simples referencias acerca de la vidriera –solamente existe el artículo, por suerte riguroso, de José María Viñuela sobre las vidrieras del Banco de España–, explica que este trabajo haya tenido que partir de una localización previa de las obras para, después de realizado el inventario, proceder a su estudio y catalogación. Los estudios que se citan en la bibliografía son fundamentalmente análisis de la arquitectura y de los edificios en que se encuentran y en los que, a veces, se hace mención de las vidrieras, obras generales sobre la vidriera, folletos informativos de los talleres, y algunos estudios complementarios sobre la técnica y los procedimientos. Por eso cuando se comenzó el estudio solamente disponíamos de algunas referencias y nuestro conocimiento de algunas obras. Las suficientes, para emprenderlo.

Pero de la misma manera que nos introdujimos en un mundo desconocido, con certezas que acreditaban su importancia –aunque éstas no permitían imaginar el resultado– es preciso señalar que sin la confianza, la ayuda y el aliento de la Comunidad Autónoma de Madrid cuando presentamos nuestro proyecto este libro no habría podido realizarse. Por ello es obligado aquí dar las gracias a Araceli Pereda Alonso, Miguel Ángel Castillo Oreja y José Miguel Rueda por la confianza depositada en nosotros para realizar este trabajo y que lo que podía haber permanecido como un inventario guardado en un archivo, se convirtiera en un libro.

Un libro en el que, es preciso advertir, no se catalogan todas las vidrieras de Madrid. Nos hemos limitado a las vidrieras existentes en el Conjunto Histórico de la Villa de Madrid. Las vidrieras religiosas, en curso de catalogación, no son objeto de estudio en este libro. Forman parte de un ámbito distinto, aunque hayan sido hechas a veces por los mismos artistas y talleres que realizaron muchas de las que estudiamos aquí. Hemos preferido plantear el desarrollo de la vidriera vinculada a unas determinadas formas de

vida cotidiana, en su relación con la vivienda, los edificios públicos, las instituciones y las empresas de forma que pueda seguirse un argumento y las relaciones que plantea su integración con este tipo de arquitectura.

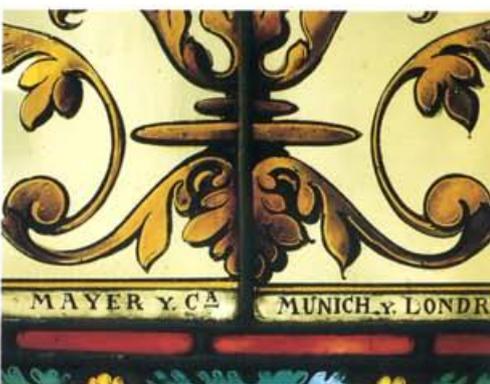
En este libro forzosamente se ha tenido que hacer una selección de todas las obras que en el inventario previo fueron recogidas.

El número de vidrieras, que ha habido que localizar casa por casa y piso por piso, ha resultado casi inabarcable. Solamente en este libro se recogen, después de realizada la pertinente selección, cerca de 1500 vidrieras. De ahí, que sea preciso insistir en que este libro no pretende recoger todas las vidrieras de Madrid, aunque sí la mayor parte de ellas y los principales conjuntos. El conjunto de vidrieras catalogado nos ha permitido descubrir la sorprendente trayectoria de una especialidad inédita y olvidada del arte de Madrid. Muchas de ellas, aunque como fenómeno importante para estudiar los componentes de la arquitectura desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, son obras derivadas de una actividad industrial y hemos optado por excluirlas y, a lo sumo, hacer mención de algunas de ellas en el texto y catálogo. Sin embargo, debemos advertir que algunas vidrieras que deberían figurar aquí no ha sido posible incluirlas, sobre todo las conservadas en el interior de viviendas de particulares salvo algún ejemplo excepcional. Tampoco hemos podido incluir otras –no muchas– a las que se nos impidió obstinadamente el acceso para estudiarlas o fotografiarlas.

En el catálogo el lector encontrará que se ha hecho una valoración de los distintos conjuntos dándoles una calificación de uno a cinco que va desde las vidrieras mayor relevancia (*****) a aquéllas (*) que constituyen una realización industrial de carácter serial realizada por exigencias de simple practicidad. Hemos elaborado el catálogo ordenándolo por tendencias, analizando con detalle los conjuntos relevantes (***), (****) y (*****) y haciendo una escueta mención de otros de importancia menor (*) y (**), que se corresponden estilísticamente con la tendencia del apartado correspondiente del catálogo, ya sea elevado o bajo el número de piezas que los forman y atendiendo a su valor artístico, calidad técnica, importancia de los artistas y talleres y papel que juegan en la arquitectura.

A lo largo de nuestro trabajo son muchas las instituciones y personas a las que debemos dejar testimonio de nuestra gratitud por su ayuda y facilidades para realizar nuestro estudio como al Banco de España, en especial a Teresa Tortella y a José María Viñuela, a la Sociedad de Autores, al Casino de Madrid por su cordialidad y atención, en especial a su secretario Mariano Turiel de Castro y a Miguel Ruiz, a Prensa Española, en especial a Jesús Sáiz Luca de Tena, a la Real Academia Española, a la Real Academia de Ciencias Exactas, a la Real Academia de Medicina, al Casino Militar, a Capitanía General, al Hotel Palace, Hotel Carlos V, al Cine Avenida, en particular a su gerente, y a los propietarios de todas aquellas casas particulares cuyas vidrieras se estudian aquí como la casa de Don Aurelio Torrente y la de Soledad Santiesteban que nos permitieron fotografiarlas y catalogarlas. También a los fotógrafos Javier Garín y Gloria Najar que han completado nuestro trabajo. No deberíamos concluir esta nota de agradecimientos sin mencionar al Centro Nacional del Vidrio de La Granja (Segovia) por las facilidades para consultar su archivo.

*Victor Nieto Alcaide
Sagrario Aznar Almazán
Victoria Soto Caba*



- Firmas de:
- Rigalt, Granell y Cia. Ficha 24.
 - Maumejean Hermanos. Ficha 59.
 - J. E. Maumejean. Ficha 21.
 - La Artística. Ficha 52.
 - Maumejean. Ficha 8.
 - La Vidriera Artística. Ficha 19.
 - J. H. Maumejean. Ficha 42.
 - Maumejean. Ficha 24.
 - Mayer y Cía. Fichas 1, 2 y 3.

UN ARTE TRASLÚCIDO

Formas, valores y usos

*Las vidrieras pintadas tienen
aún su principal aplicación en los templos;
pero ya hace algunos años, por lo menos un
cuarto de siglo, que se propagan las de carácter
civil y doméstico...*

J. B. LÁZARO: *Las artes decorativas españolas*. Madrid. 1906

Un pomo terminado en cabeza de delfín

Estudiar las vidrieras de Madrid puede parecer un tema traído a la fuerza por caprichosas elucubraciones académicas y eruditas. Es decir, puede parecer que a unos estudiosos obsesionados con su profesión se les ha ocurrido realizar una investigación sobre un tema insípido, absurdo y vanal, una vez que las posibilidades de estudiar las grandes artes, la pintura, la arquitectura, las esculturas de jardines y de los monumentos de Madrid, se han agotado. Pero no ha sido así. Aunque a muchos lectores, y más aquellos que por alguna razón académica hayan estudiado algún tema artístico madrileño, les sorprenda al principio esta iniciativa.

Con frecuencia los historiadores del arte sólo ven aquello que de forma interesada y obsesiva quieren ver, aquello que confirma una tesis preestablecida, asegura un discurso o confirma un problema artístico resuelto. Aunque solamente existía algún estudio especializado acerca de algún conjunto de vidrieras de Madrid era de esperar que los estudios de arquitectura que se ocupaban de edificios y arquitectos desde fines del siglo XIX hasta 1950 proporcionaran alguna referencia o análisis del papel de la vidriera en la arquitectura. Pero ante las vidrieras, ante las muchísi-

mas vidrieras de los edificios de Madrid, a los estudiosos de la arquitectura les ha sucedido lo que a uno de los personajes de una novela de Almudena Grandes al entrar en una casa de Madrid. Sólo les ha quedado la referencia fugaz e imprecisa de un espacio de tránsito: "La casa –se relata en la novela–, un edificio gris y oscuro, con un siglo a sus espaldas más o menos, no me decía nada. El portal, un hermoso portal modernista, culminaba en una puerta doble de madera, con vidrieras emplomadas de cristal de colores. El pomo de la puerta, un gran pomo dorado que terminaba en una cabeza de delfín, sí me resultaba vagamente familiar". Así describía Almudena Grandes lo que Lulú vió al entrar en un edificio después de que afirmara "Esta no es mi casa".⁽¹⁾

Al realizar el inventario y estudio de las vidrieras de Madrid no nos hemos encontrado con ningún pomo grande rematado por una cabeza de delfín. Es posible que esto se deba a que la novela la hayamos leído después de haber inventariado numerosas vidrieras y no lo hubiéramos visto, o que hubiésemos abierto esa puerta antes de leer la descripción de Almudena Grandes y que no lo hubiésemos visto. También que fuese una descripción verosímil pero propia de una ficción. Pero aunque la descripción de la vidriera del portal de la casa fuera el producto de una

ficción no por ello sería menos verosímil. Tal vez ese “gran pomo dorado que terminaba en una cabeza de delfín” fuera una de las puertas a las que los porteros automáticos y algunos porteros de carne y hueso, y mucho más virulentos, nos impidieron el acceso. No lo sabemos.

En las casas de Madrid desde finales del siglo XIX hasta los años cincuenta existen numerosos portales con puertas de madera o hierro con vidrieras emplomadas de colores. Pero al igual que lo que a nosotros nos pasó con el pomo, porque lo que íbamos buscando era otra cosa, a los numerosos transeúntes que han circulado por el espacio cotidiano de las casas, les han pasado desapercibidas esas vidrieras que se hallan en las puertas, en las ventanas de las escaleras, en los descansillos, en los distintos pisos de los edificios, en los plafón de los portales, en los altillos de las puertas, en los ventanales de los cines, en las puertas y montantes y claraboyas de los bancos como la del Banco de España o de las casas-palacio como la gran cúpula del actual edificio de la Sociedad de Autores, o la cúpula de la rotonda del Hotel Palace, o los muros traslucidos del Casino de Madrid.

En Madrid no existe la conciencia de que sea una ciudad vidriera como León para la gótica o Barcelona para la modernista. Los historiadores no se han fijado siquiera en lo que tenían más cerca, las “...vidrieras emplomadas de cristal de colores” que Lulú, el personaje madrileño de la novela de Almudena Grandes, a pesar del activo paseo erótico en coche por la Castellana, fue capaz de percibir. Por otra parte, en la descripción de una casa que parece escogida al azar aparecen las vidrieras como un elemento de la vivienda que es lo que primero ve el transeunte, con lo primero que se topa y que, como una puerta, tiene que manejar, tocar y mover para entrar.

La descripción, sea real o simple ficción, presenta un elemento cierto, en nu-

merosas casas de Madrid, en edificios públicos y comerciales existe un número elevado de vidrieras, de las que no se ha hecho ni siquiera una mención a pesar de ser uno de los elementos fundamentales de su ornamentación, de su valor como la escenografía de la vida cotidiana y de los espacios de residencia, actividad y tránsito. Ha sido éste uno de los aspectos determinantes del desconocimiento de un arte que forma parte del concepto arquitectónico del Modernismo y del Art Déco. En este sentido es posible que este olvido –que se aprecia también con respecto a las obras de forja de los portales, como la rejería o los ascensores y sus cajas de rejería– se deba a que la arquitectura en numerosas ocasiones se ha venido estudiando principalmente en función del papel que desempeñan las fachadas como componente de una escenografía urbana. Es decir, se ha estudiado más el elemento figurativo que el arquitectónico y estructural, quizá por entender absurdamente que el exterior es consecuencia del interior y no que ambas partes son los componentes indisolubles de una obra arquitectónica aunque desempeñen funciones autónomas.

Valorar para recuperar, recuperar para valorar.

Para realizar este trabajo hemos tenido que transformarnos en algo que con frecuencia soñamos los madrileños: poder convertirnos en unos turistas ocasionales de nuestra ciudad, para recorrerla, observarla, estudiarla y disfrutarla sin las premuras que nos imponen, a los que vivimos en la ciudad, el trabajo y la vida acelerada en que voluntaria o involuntariamente nos hemos sumergido. Además, había otro aliciente. No se trataba de redescubrir un Madrid que hacía tiempo que había sido descubierto, descrito y estudiado. Se trataba de descubrir, de inventar e inventariar, un Madrid inédito, desconocido, fuera de los circuitos de la cultura artística convencionales de la ciudad, que no se hallaba en las guías, en los inventa-

rios, en los catálogos y precatálogos, ni en los libros –salvo alguna sorprendente excepción– que, desde hace algunos años, se vienen publicando acerca del arte y la arquitectura de Madrid.

Durante los años que nos ha llevado la realización de este trabajo siempre ha sido un estímulo la sensación de que estábamos creando una parte modesta de ese Madrid “otro”, más íntimo y oculto, independiente, distinto del que nos han transmitido los análisis escenográficos que se nos han presentado como estudios arquitectónicos de la ciudad. Lo cierto es que el resultado ha revelado una producción vidriera sin precedentes. Un empleo de la vidriera que obliga a reflexionar acerca de unos usos que afectan a la idea misma de la arquitectura y de la evolución del concepto y práctica de la modernidad artística de nuestra ciudad.

Lo cierto es que, en número, las vidrieras de Madrid han superado todas las suposiciones e hipótesis iniciales. Nosotros hemos inventariado cerca de 1500, pero existen muchas más. Y, además, en ellas hemos hallado algunas de las manifestaciones más tempranas del Simbolismo, del Modernismo y el Art Déco de nuestra ciudad. Y, lo que es más importante, en las vidrieras se producen algunas de las definiciones más exaltadas, radicales y rigurosas de estas tendencias. Creemos que después de publicadas las vidrieras de Madrid no podrá hablarse, por ejemplo, de la vidriera Modernista, Simbolista o Art Déco sin tener en cuenta los planteamientos radicales y programáticos de las vidrieras de muchos edificios de nuestra ciudad. Lo cual hace más inexplicable el olvido de que han sido objeto en aquellos estudios dedicados a aspectos concretos del arte de finales del siglo XIX y primera mitad del XX.⁽²⁾ Estamos seguros de que si muchos trabajos no se hubieran realizado solamente desde la bibliografía, sino basándose también en el estudio directo de los edificios, no se habría producido esta ignorancia acerca de un fenómeno que, lejos

de ser un componente decorativo añadido, forma parte integral de la arquitectura, de la imagen de los edificios y, en muchos casos, de la definición de sus funciones y significados.

Pero también en Madrid han existido otras circunstancias que explican el olvido al que hacíamos referencia. En la arquitectura madrileña no encontramos ningún conjunto relevante de vidrieras hasta finales del siglo XIX. Los edificios religiosos carecen de ejemplares de importancia hasta finales del siglo XIX y los Museos, aunque poseen algunas, tampoco han sido instituciones en las que, aunque sólo fuera con un carácter didáctico, se hayan exhibido sistemáticamente sus vidrieras, algunas de ellas de indudable importancia e interés. Es obligado citarlas aquí no porque formen parte de la “vidriera madrileña”, porque ninguna de ellas lo es, sino porque constituyen un patrimonio poco conocido y porque han sido los únicos instrumentos que han podido incidir de forma muy desigual en la sensibilidad y atracción por un arte olvidado. También porque en el Museo las vidrieras, descontextualizadas de los edificios para los que fueron realizadas, se encuentran en lo que pudieramos llamar un *estado de reposo*, desentendidas de sus funciones y emplazamientos en los edificios y colocadas, con una instalación distinta a la que tuvieron originalmente, que permite el estudio, la enseñanza y el aprendizaje o el simple placer de su contemplación.

En el Museo Arqueológico Nacional se conserva una vidriera de un maestro anónimo que representa el milagro de *La lactancia* de San Bernardo, procedente de la región leonesa⁽³⁾ realizada a principios del siglo XVI siguiendo las formas tardías del sistema de representación flamenca y con elementos arquitectónicos “platerescos” en el enmarcamiento. La vidriera constituye un ejemplo de la técnica tradicional utilizada por los vidrieros del final de la Edad Media, con el empleo de la grisalla como forma de modelar y describir, y el amarillo

de plata como componente que introduce un enriquecimiento del color en la limitada paleta de los vidrios utilizados por el artista: blanco, verde, azul y rojo plañé.⁽⁶⁾ Y también es un buen ejemplo de la aplicación del amarillo de plata y de las grisallas en el modelado de las figuras y la tela adamsada del fondo. Este aspecto puede apreciarse igualmente en varios *roundels* del Museo Valencia de Don Juan, uno de ellos, que representa la Virgen y el Niño de finales del XV constituye un excelente ejemplo para estudiar la aplicación de la grisalla y el amarillo de plata por los vidrieros.⁽⁷⁾ Por último, mencionaremos otras dos vidrieras, una renacentista italiana con San Miguel en el Museo Lázaro Galdiano que no se halla expuesta y otra en el Museo de Artes Decorativas que ingresó en 1952 procedente del monasterio de Santa Ana de Ávila, fechada en 1549 y atribuida al vidriero Hernando de Labia y que representa La Concepción de la Virgen en la Puerta Dorada.⁽⁸⁾ Vidriera manierista inmediata a la casi desaparición de esta especialidad hasta las recuperaciones arqueológicas realizadas en el siglo XIX.

Sin embargo, la instalación museística de algunas de estas vidrieras y la existencia de conjuntos relevantes de vidrieras religiosas a partir de finales del siglo XIX como las de la Iglesia de San Jerónimo, las de la Cripta de la catedral de la Almudena y las de la iglesia de Maudes, han logrado suscitar el más mínimo interés por esta especialidad como arte integrado en la vivienda. Solamente algunas vidrieras de edificios públicos, como las del Banco de España, o religiosos como las de Maudes, debido a su relevante importancia, han sido objeto de atención.⁽⁹⁾

El escenario y el tránsito de lo cotidiano.

Los edificios de viviendas madrileños de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX tenían una distribución común que determinó que las vidrieras se si-

tuaran casi siempre en unos mismos espacios. Con independencia de las vidrieras que se colocaron en las ventanas de las viviendas, la mayoría estuvieron distribuidas en espacios comunes de tránsito como los portales y los ventanales de las escaleras abiertos a los patios. Las fachadas que daban a la calle, aparecían perforadas por una evidente condensación de vanos con el fin de aumentar el número de habitaciones exteriores. El portal aparece como uno de los elementos más decorados del edificio, tras él se accede a la escalera "...con frecuencia mal iluminada".⁽¹⁰⁾

Las vidrieras también se utilizaban en los interiores. Repullés y Vargas hacía referencia a alguna modalidad de ellas cuando decía como a las casas "Bien podemos proveerlas abundantemente de las luces del día sin temor al frío, abriendo grandes ventanas, pues tenemos vidrios y cristales para cubrirlos, atenuando la luz a nuestro gusto de manera artística por medio del esmerilado, grabado y esmaltado de los mismos".⁽¹¹⁾ Con independencia de las vidrieras situadas en el interior de los edificios, donde se encuentran los principales conjuntos aplicados de forma sistemática es en los vanos de las cajas de las escaleras que dan a los patios. Lugar de paso, ámbito de tránsito, se trataba de combinar una solución práctica con la introducción de un elemento estético. Las edificaciones del ensanche (Barrio de Salamanca, Chamberí, etc...), como ha señalado Díez de Baldeón, tuvieron que atenerse a la normativa dictada por el Ayuntamiento el 26 de febrero de 1862. "Las escaleras —escribe la autora citada— quedaban también reglamentadas, estipulándose que recibirán luces directas de los patios, sin que esto excluya la ventilación e iluminación superior, si fuese posible".⁽¹²⁾ Los vanos de las escaleras eran un elemento reglamentado e impuesto. En este sentido, las vidrieras permitían practicar la iluminación de la escalera y, al mismo tiempo, ocultar, por su carácter traslúcido, la vista del patio. Y también introducir un elemento "bello" y, en muchos casos re-

*Casa Pérez Villaamil.
Plaza Matute, 12.
Ficha 23.*



SPRING



presentativo, en la configuración general del edificio, especialmente en sus espacios de tránsito. Lo cierto es que la condensación de vidrieras en las escaleras y portales —a veces en los plafón de los techos—, estuvieron condicionadas en gran medida por esta normativa que las convertía en una exigencia práctica de intimidad.

Algunos contemporáneos fueron conscientes del amplio desarrollo de la vidriera en los espacios domésticos, en el ámbito de la vida cotidiana que se desarrolla en torno a 1900. A este respecto, Juan Bautista Lázaro señalaba en 1906 como "...la moderna vidriera llamada de interior o de habitación empieza a estar en favor y tiene muy entusiastas propagadores. No son baladíes los argumentos que se emplean para demostrar su conveniencia y utilidad, aparte del placer que pueda producir su belleza, porque, en efecto, dentro de nuestras habitaciones, suele ser necesario muchas veces velar la fuerza del sol, substraher a indiscretas miradas y, sobre todo, sustituir a unos vidrios incoloros e inexpressivos, a través de los cuales no se ven más que las fealdades de un patio de vecinos, o de unas fachadas antiartísticas, la espléndida decoración de la pintura transparente, con paisajes o escenas agradables, con motivos ingeniosos o cómicos, instructivos o morales".⁽¹¹⁾ Es decir, la vidriera como elemento decorativo, como cierre traslúcido para la intimidad y como elemento, en ocasiones, transmisor de mensajes figurativos, morales o simplemente plásticos.

Ahora bien, estas vidrieras situadas en un espacio de tránsito en ocasiones cumplieron más la función de ocultar la vista del patio que la de un objeto traslúcido para contemplar a la manera de un cuadro. Situadas en las cajas de las escaleras de las viviendas burguesas en muchas ocasiones fueron objetos destinados a una contemplación fugaz y, ni siquiera, eso. En 1874 se instalaba el primer ascensor en Madrid en la casa de Don Carlos Prast situada en el número 122 de la calle Ma-

yor.⁽¹²⁾ A partir de entonces las nuevas casas burguesas incorporaron este invento determinando una nueva estructura de la caja de la escalera, más amplia y con la posibilidad, forzado por ello, de abrir ventanales de mayores dimensiones que se cerraron con vidrieras y que permitieron una mejor iluminación, distinta de la proporcionada por los angostos patios similares a "un pozo profundo por cuya boca penetra penosamente la luz".⁽¹³⁾

En las vidrieras de las casas particulares tuvieron lugar algunos de los planteamientos más rigurosos del Modernismo y del Art Déco. La gran cúpula de la escalera del Palacio Longoria es, en este sentido, un ejemplo elocuente. Pero fue en los edificios públicos y privados donde, como es lógico, la vidriera alcanzó un desarrollo monumental en el que se plantearon todas sus posibilidades plásticas y representativas. Las dos series de vidrieras del Banco de España constituyen dos de los programas monumentales más relevantes de la vidriera simbolista y Déco. E igualmente en Hoteles, como la gran cúpula de la rotonda del Palace, o la del Banco de Bilbao y las vidrieras del Casino de Madrid o de cines como el Avenida o Ideal ponen de manifiesto como la vidriera puede convertirse en un componente de la estructura arquitectónica. Elemento definidor de la iluminación de espacios de prestigio y representación, de espacios destinados a un uso suntuoso, la vidriera desde finales del siglo XIX se convirtió en un elemento inseparable del marco de la vida creado por la arquitectura madrileña.

Nuevos edificios y nuevas funciones. Nuevos mitos y nuevas formas de vida, representación y prestigio. La vidriera contribuyó a la definición de unos espacios creados para ello. El gran desarrollo que alcanza la vidriera madrileña obedeció a los importantes cambios que se producen en la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero sobre todo no habría podido desarrollarse de no haber existido previamente un importante flore-

cimiento de las artes aplicadas con impulsos en este sentido como el desempeñado por William Morris y el movimiento de las *Arts and Crafts*. Fue a través del movimiento de revalorización de las artes aplicadas como la vidriera alcanzó, al igual que otras artes, un nuevo florecimiento basado en una experimentación en torno a sus componentes específicos. En la vidriera del Art Nouveau se planteó precisamente el desarrollo de la vidriera como un lenguaje propio, integrado en la arquitectura moderna y desentendido de los modelos históricos. Las nuevas técnicas y materiales sirvieron perfectamente para la ejecución de un arte que algunos consideraran solamente como un arte ornamental.⁽¹⁴⁾ Aunque esto no es cierto, sí lo es el hecho de que a través del ornamento se intentó establecer una unificación de las diversas artes y crear un nuevo estilo universal.

Lo cierto es que los inicios de este desarrollo de la vidriera no se produjeron exclusivamente desde la perspectiva del Art Nouveau, sino también desde los planteamientos del Clasicismo y del Simbolismo. En cualquier caso los inicios de la vidriera madrileña constituyen un fenómeno de importación, de obras realizadas por la Casa Mayer de Munich, de Dagrant en Burdeos o del establecimiento de los Maujejean en Madrid. Y también, otros talleres, como el de Lázaro y Lampérez de la calle Ayala. Con ellos se iniciaba un desarrollo de la vidriera de primer orden que se mantendrá durante medio siglo.⁽¹⁵⁾

NOTAS

(1) Almudena Grandes: *Las edades de Lulú*. Barcelona. Tusquets Editores 1989, pág. 41.

(2) Así en el estudio de J. PÉREZ ROJAS: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra. 1990., no se estudia, ni un sólo ejemplo de vidrieras Déco.

(3) Fue publicada por MÉLIDA: "ADQUISICIONES DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL EN 1917", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1918), págs. 136-137; véase también: V. NIETO ALCAIDE: *La vidriera del Renacimiento en España*, Ma-

drid. Instituto Diego Velazquez del C.S.I.C., 1970, láms. 10-11, págs. 21 y 61; NIETO ALCAIDE, V.: Cuadernos de Arte Español. 98. *La vidriera medieval*. Madrid. Historia 16. 1993, pág. 16.

(4) El vidrio rojo, debido a que si se fabricaba a un grosor que garantizase su resistencia, resultaba casi opaco se fabricó siguiendo un procedimiento que, al no ser toda su masa roja lograra tener la transparencia requerida. Así, el soplador, una vez tenido el manchón de vidrio blanco lo sumergía en el rojo en estado de fusión tñiéndolo por una cara de color rojo transparente.

(5) NIETO ALCAIDE, V.: Cuadernos de Arte Español. Núm. 98. *La vidriera medieval*. Madrid. Historia 16. 1993, pág. 22.

(6) M. GÓMEZ MORENO: *Catálogo monumental de la Provincia de Avila*. Avila. 1983, pág. 178.

(7) Véase el artículo de VINUELA, J. M. Sobre las vidrieras de la iglesia del Hospital de Jornaleros de Maudes véase CAMACHO, S., 1990.

(8) REPULLÉS Y VARGAS, E.M., 1896, págs. 12-14.

(9) REPULLÉS Y VARGAS, E. M. 1896, pág. 37.

(10) DÍEZ DE VALDEÓN, C. 1986, pág. 155.

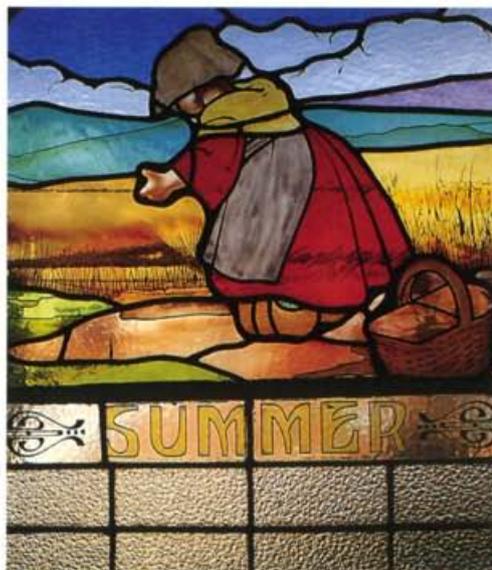
(11) LÁZARO, J. B. 1906, pág. 24.

(12) DÍEZ DE VALDEÓN, C. 1986, pág. 385.

(13) I. CERDÁ: *Teoría general de la urbanización*. Madrid. 1867, cfr. DÍEZ DE VALDEÓN, C. pág. 376.

(14) PEVSNER, N. 1976, págs. 68 y ss.

(15) Debe señalarse, por otra parte que el vidrio para la realización de estas vidrieras, igual de lo que había sucedido en siglos anteriores fue un material importado. En 1897 solamente existía en Madrid la Fábrica de Vidrio de Gaspar Torres en la calle Canarias 14., E. RUIZ PALOMEQUE: "El ensanche Sur y la Ribera del manzanares", *Establecimientos tradicionales madrileños*. Cuaderno VII, Madrid. Cámara de Comercio e Industria. 1986.



Casa Pérez Villaamil.
Plaza Matute, 12.
Ficha 23.

SIMBOLISMO Y CLASICISMO

Imágenes para una evocación. Antes y después de 1900

La catedral de las finanzas

La vidriera ha desempeñado tradicionalmente en la arquitectura religiosa una triple función como elemento arquitectónico de cierre, soporte de un programa iconográfico e instrumento de un simbolismo de la luz. Lógicamente esto no ha funcionado siempre con los mismos significados, formas y funciones. En ocasiones, la vidriera religiosa ha carecido de funciones iconográficas; en otras, ha perdido los valores simbólicos que había tenido asumiendo una nueva significación. Pero de un modo u otro estos tres valores han permanecido, combinados de las más variadas formas posibles, como una constante en la relación vidriera y arquitectura. En la vidriera no religiosa, en la destinada a edificios públicos y privados y en la vivienda doméstica, las funciones y usos han sido distintos. Destinadas a desarrollar una función de cierre han tenido un papel decorativo y, en muchos casos, representativo.

Es evidente que la vidriera ha sido un arte integrado en edificios de prestigio, representación y ocio, desde la vivienda suntuosa al banco, desde el cine y el casino al hotel. A este respecto como señalaba Juan Bautista Lázaro en su discurso de ingreso en la Academia (1906) a propósito de la integración de la vidriera en edificios modernos "En otros edificios, como sucede en las Casas Consistoriales, Diputaciones provinciales, Bancos, Casinos y otros muchos más, se aplican en los vanos de las galerías, vestíbulos, escaleras y techos, de suerte que la demanda es grande y tiende a ser considerable".⁽¹⁾ En la mayor parte de los casos la representativi-

dad se establecía a través de la imagen producida por las vidrieras en las puertas de acceso a las casas o en las cúpulas de vidrio de bancos, palacios y hoteles. Sin embargo, en determinadas ocasiones esta imagen fastuosa se desarrolló también introduciendo un programa iconográfico, sabia y medítadamente elaborado, como forma de exaltar una institución. Uno de los ejemplos más representativos de este fenómeno lo tenemos en la magnífica serie de vidrieras, encargada a la casa Mayer de Munich en 1889 para el Banco de España y en la continuada después por la Casa Maumejean en la ampliación de dicho banco. Aunque se trata de un edificio público, con un evidente carácter representativo la disposición de sus vidrieras, la ordenación y contenido de su programa, la calidad de las mismas, hace que este conjunto convierta el edificio en una *catedral financiera* o un *templo del dinero*.

En este sentido las vidrieras del Banco de España constituyen la referencia monumental más notable para el desarrollo posterior de la vidriera en Madrid. A este conjunto parecía referirse implícitamente Juan Bautista Lázaro, restaurador de las vidrieras de la catedral de León, cuando se refería al reciente desarrollo de la vidriera en España: "Las vidrieras pintadas –decía en 1906 en su citado discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando– tienen aún su principal aplicación en los templos; pero ya hace algunos años, por lo menos un cuarto de siglo, que se fabrican y propagan las de carácter civil y doméstico".⁽²⁾ Vidrieras que "También en los edificios públicos tienen aplicación [...representándose] orlas de cintas entrelazadas, en que se inscriben fechas y nombres

célebres, figuras alegóricas de las ciencias, de las artes, del derecho, de la filosofía, y en cuyas manos, o sirviendo de orlas, ó aplicadas en cartelas, se leen máximas, axiomas y otras apropiadas inscripciones, la manera que en las vidrieras religiosas, campeaban los preceptos y las máximas de los libros santos".⁽⁵⁾ En este sentido las vidrieras del Banco de España realizadas por la Casa Mayer de Munich desarrollan un ciclo iconográfico de contenido profano que se enmarca en las coordenadas habituales de los grandes programas de la antigua vidriera religiosa. No sólo se trata en él de representar, sino de convencer y demostrar, de mostrar la bondad de ciertos comportamientos y las posibilidades que genera un determinado tipo de actividad. Pues, el conjunto de vidrieras desarrolla un programa alegórico, didáctico y moralizante que desempeña un papel imprescindible para hacer explícitos la significación y el alcance de la institución. Mostrar, aleccionar, explicar, convencer y sublimar son algunas de las funciones desempeñadas por este programa de vidrieras, uno de los más coherentes de toda la vidriera del siglo XIX, cargado de connotaciones moralizantes orientado a demostrar el equilibrio entre el progreso y la tradición.

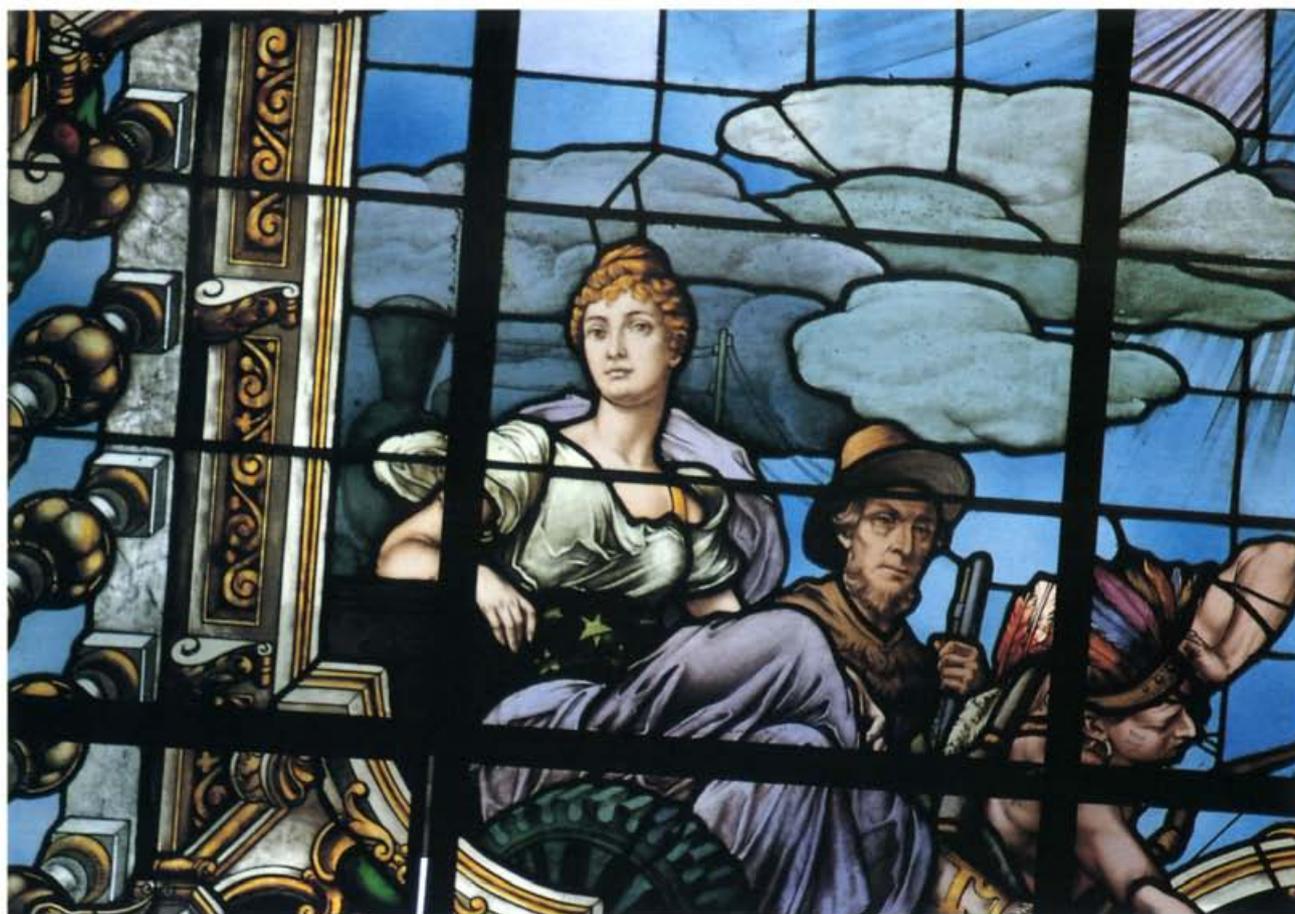
Realizado en poco tiempo los vidrieros tuvieron que disponer de unas instrucciones concretas, rigurosas y muy precisas para la ejecución del ciclo. Su integración en un edificio de las características del Banco de España pone de manifiesto una preocupación cosmopolita por parte de los arquitectos, conocedores de lo que se hacía en Europa por entonces.⁽⁶⁾ Y es evidente que existió una voluntad para que a través del argumento desarrollado por las vidrieras se introdujese en el edificio la idea representativa y emblemática de una *catedral secularizada* representativa del poder económico.

La serie fue encargada a uno de los talleres europeos más importantes de la época: la Casa Mayer de Munich cuya sucursal en Londres realizó las vidrieras. La

aprobación del encargo, tras una reducción de los precios por parte de la Casa Mayer, se acordó el 17 de agosto de 1889⁽⁵⁾ En agosto de 1890 se enviaron las vidrieras, que fueron colocadas, según las condiciones fijadas de antemano, por vidrieros alemanes. Y el 23 de septiembre la Casa Mayer solicitaba el pago por "las vidrieras de la escalera principal que tienen entregadas" a excepción solamente de "un tímpano de uno los lunetos" Se le abonó entonces 25.000 pesetas, es decir, la mitad del importe total de las vidrieras.⁽⁶⁾ El 17 de marzo de 1891, tras carta de la Casa solicitando el pago del resto del importe, se abonaron 20.000 pesetas, reteniéndose las 5.000 restantes como garantía del desembolso de los trabajos de colocación.⁽⁷⁾

Alegorías en vidrio

El hecho de que la totalidad de las vidrieras se realizaran de una sola vez y en un breve periodo de tiempo fue una de las causas de la coherencia, y de la unidad formal y temática del conjunto.⁽⁸⁾ Incluso servirá como referencia y parangón, como veremos más adelante, para el otro gran ciclo de vidrieras, encargado en 1932 a Maumejean, que alberga el edificio construido para la ampliación del banco. En ambos ciclos de vidrieras, que son, desde un punto de vista formal, muy diferentes, se desarrollan programas con contenidos distintos. En las vidrieras del edificio antiguo se desarrolló un programa de apoyo a la credibilidad y prestigio de la institución basado en el simbolismo histórico de determinadas alegorías y a su valor didáctico-moralizante. En cambio, en las vidrieras de Maumejean, se desarrolló un canto a la modernidad y al progreso. Con respecto al primer ciclo de vidrieras del Banco ejecutado por la Casa Mayer se ha supuesto que "...el programa simbólico, tuvo que ser redactado por personas con conocimientos iconográficos, probablemente de la misma firma Mayer, tratando de adaptar el repertorio clásico de ale-



gorías a lo que se quería contar en un gran edificio de banca".⁽⁹⁾ Sin embargo, no debe descartarse la intervención de los arquitectos y de la misma dirección del banco, habida cuenta lo preciso del argumento, la perfecta integración de las vidrieras en la arquitectura y lo coherente, desde un punto de vista significativo, de todo el ciclo.

La escalera principal, con su carácter suntuoso y representativo, jugó un papel decisivo en el énfasis monumental y solemne del edificio. En relación con esta escalera imperial y planteándolo en función de un itinerario, se agrupa un ciclo iconográfico completo de vidrieras con temas alegóricos presididas por la rectangular del plafón que ocupa toda la caja de la escalera, y representa *La Fortuna sobre los cuatro Continentes*. La composi-

ción se ha planteado como un *trompe l'oeil* destinado a crear ficticiamente la superación óptica de los límites de la arquitectura. En este sentido, la balaustrada representada alrededor de la vidriera parece prolongar la arquitectura del edificio. En torno a esta balustrada se asoman diversas figuras siguiendo un convencionalismo efectista ampliamente difundido en la pintura mural desde el Renacimiento. En el centro de la vidriera aparece representada La Fortuna sobre una rueda repartiendo riqueza y con el cuerno de la abundancia. Bajo la Fortuna se ha representado El rapto de Europa y, en los ángulos, alegorías de los Continentes. En los lados menores del rectángulo se representan Las Tres Gracias, símbolos de la decencia, la pureza y la amistad, y Las Tres Parcas, como divinidades que manejan el hilo de la vida. Es evidente, como

Detalle de América. Plafón del conjunto de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.

ha señalado Viñuela, que "...en programa hay muchos modelos, tomados con libertad, de la *Iconología* de Cesare Ripa (Roma, 1593)",⁽¹⁰⁾ en particular algunos de los atributos como la estrella que cambia de favor, el orbe, en el que se reparten sus beneficios, la rueda que dirige la vida y el cuerno de la abundancia⁽¹¹⁾. La vidriera del plafón desarrolla una alegoría didáctico-moral de carácter ejemplarizante en relación con La Fortuna y su acción benéfica sobre los Cuatro Continentes, sin olvidar su carácter cambiante en relación con el paso del tiempo que puede mantenerla o cortar su beneficio.

Es evidente que los vidrieros que realizaron los cartones para esta vidriera se inspiraron en soluciones clásicas propias del Renacimiento. Desde el efecto espectacular de la perspectiva fingida de la balaustrada, que prolonga la arquitectura más allá de sus límites materiales, a la inspiración libre de algunas partes de la composición central en obras clásicas como *El triunfo de Galatea* pintado por Rafael en 1511 para la sala de la Galatea en la plan-

ta baja de la villa de Agostini Chigi (Roma Farnesina). La recurrencia a estos modelos y formas clásicas pone de manifiesto la tendencia a introducir referencias a elementos clásicos que se da igualmente, según veremos, en otras vidrieras de la serie.

Era lógico, por otra parte, que en las vidrieras se diera la presencia de componentes y referencias clasicistas, aunque éstas hayan sido tomadas con una gran libertad, si tenemos en cuenta el lenguaje arquitectónico del edificio y la idea de monumentalidad y prestigio y que se confería a las formas clásicas. Ahora bien, este lenguaje no se utilizó de una forma excluyente, sino combinándolo, en un sutil y eficaz diálogo, con formas que encarnaban una moderada idea de modernidad.

La interpretación general del ciclo debe hacerse teniendo en cuenta la disposición primitiva de las vidrieras que se vio alterada con la posterior ampliación del banco. Originariamente la escalera se cerraba frontalmente con un gran *retablo*



Detalle de las Parcas. Plafón del conjunto de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.

traslúcido que se trasladó al realizar la primera ampliación del edificio en 1936 y que actualmente ocupa un hueco en la rotunda que une el antiguo con el nuevo edificio y que por su temática se ha denominado "El Retablo de la Sabiduría".⁽¹²⁾ Se trata de un gran ventanal cuyos vanos configuran un retablo formado por un banco de cuatro vanos alargados cerrados por vidrieras con motivos decorativos *a candelieri* y un cuerpo principal de tres calles, la central más ancha y alta, rematada en forma de medio punto, con alegorías de la Sabiduría y la Erudición, y dos menores laterales en las que se representan la Ingeniería y las Matemáticas, a la izquierda, y la Astronomía y la Química, a la derecha. Todo el conjunto se remata con claraboyas cuyas vidrieras presentan elementos decorativos renacentistas, el letrero BANCO DE ESPAÑA y el escudo de Alfonso XII de la Restauración. Este tipo de composiciones en forma de retablos, que no faltan en la pintura simbolista, como el realizado por Gustave Moreau en 1886 sobre *La Vida de la Humanidad*,⁽¹³⁾ ofrece igualmente un relato figurativo de acentuado carácter alegórico. Su primitiva ubicación en el frente de la escalera se ofrecía como una exaltación del conocimiento y de la ciencia simbolizada por distintas ramas del saber, centrado por la Sabiduría fundamentada en la Erudición.

El Retablo de la Sabiduría, que presidía en el frente la escalera, constituye la clave para la interpretación de las otras alegorías del conjunto. En las puertas de acceso a los patios gemelos se hallan una serie de vidrieras con alegorías que siguen una tipología serial. En todas ellas se repite la misma distribución. En la parte superior, abarcando toda la caja de la vidriera existe un montante rematado en forma de arco rebajado con dos putti sosteniendo una guirnalda y una cartela con el nombre de la alegoría correspondiente que se representa en la vidriera de la puerta. En ésta la alegoría está formada por una figura femenina albergada por una hornacina de carácter renacentista tratada con una gran

abundancia de elementos decorativos. A ambos lados se hallan otras dos vidrieras alargadas con una decoración de grutescos y un tondo en el centro con un motivo alusivo a la alegoría central. En esta serie se representan las virtudes que conducen al Triunfo y, como ha señalado Viñuela, a la Felicidad y a la Gloria.⁽¹⁴⁾ Las alegorías de esta serie representan la Vigilancia, el Amor, la Amistad, la Gloria, la Felicidad y el Trabajo como expresiones de un código moral secularizado. En efecto, estas alegorías comportan la secularización de unos programas que con anterioridad se inscribían en el ámbito de lo religioso y que ahora asumen el papel de referencias ejemplarizantes de una nueva ética basada en los valores de la economía y del progreso.

En el entresuelo se representan alegorías de las Artes Mayores: La Poesía, la Escultura, la Pintura, la Arquitectura, la Música y la Historia y sobre ellas, los sentidos, el Olfato, el Oído, el Gusto, el Tacto, la Vista y el Conocimiento. Es decir, la Ciencia preside todo el saber y conocimiento, cuyo acceso intelectual se realiza en las Artes Mayores, y también, de una forma primaria, a través de los sentidos. Los sentidos y la razón, la ciencia y el conocimiento, como claves de la Sabiduría, fundamento del progreso.

En estas vidrieras existe, por otra parte, una amplio repertorio de motivos decorativos de carácter clasicista, especialmente grutescos, que aparecen como elementos complementarios de las vidrieras en paneles aislados a los lados de las alegorías o en las vidrieras que cierran los vanos inferiores del *Retablo de la Sabiduría*. Su organización creemos que presenta analogías con el diseño de la obra de forja de las puertas ejecutada por Asíns,⁽¹⁵⁾ según analizaremos más adelante. Y es posible que a éstos se debiera también la insistente presencia de motivos neorenacentistas en todas las vidrieras de la serie. Estos motivos decorativos de carácter neorenacentista, especialmente grutescos, poseen una im-

Detalle de la parte alta del ventanal con la alegoría de la Escultura en el entresuelo de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.



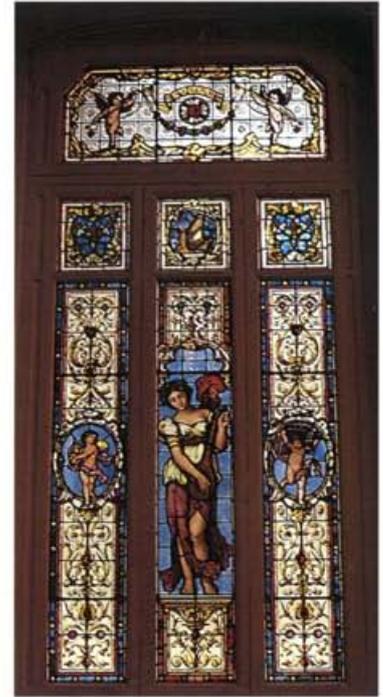
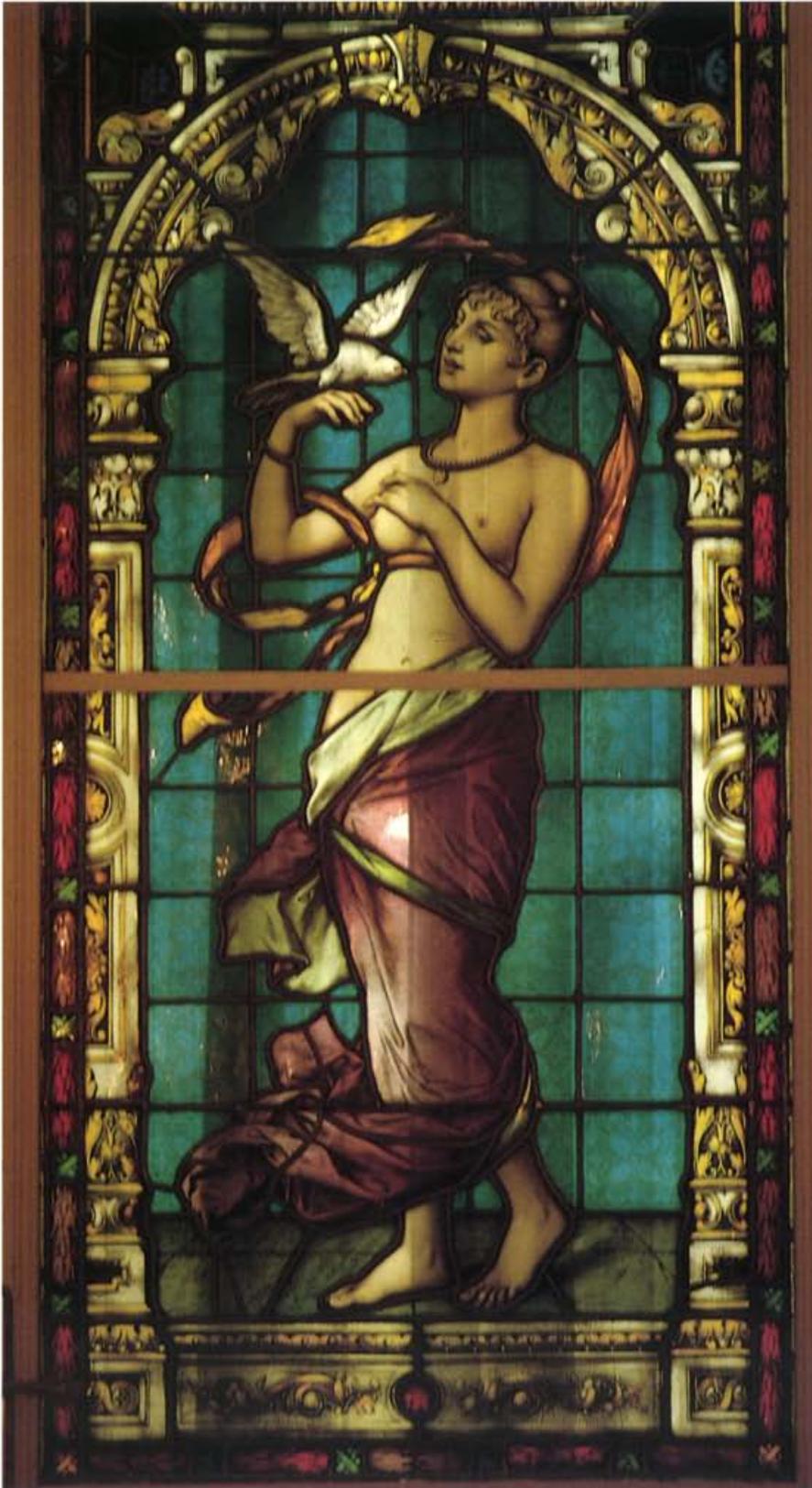
Detalle lateral de un ventanal del entresuelo de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.



portancia singular para comprender el desarrollo de la vidriera madrileña inmediatamente posterior. Fue, a través de los "muestrarios" de grutescos de estas vidrieras como inmediatamente después se configuraría una vidriera de carácter ornamental basada en el grutesco como expresión de un estilo Neoplateresco.

Por otra parte las figuras alegóricas presentan claras relaciones con el Simbo-

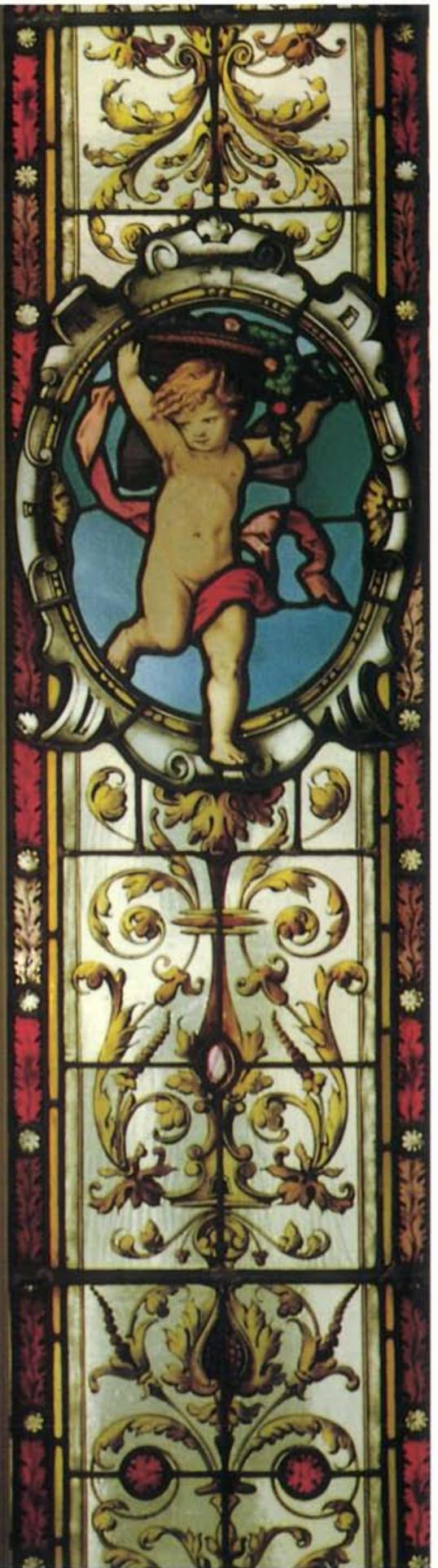
lismo y con algunas manifestaciones del Prerrafaelismo y del Modernismo. Lo clásico, que tuvo sobre todo una proyección en el campo de lo ornamental, se combinó con formas derivadas de tendencias artísticas del presente. De esta manera, aunque no se trata de un lenguaje híbrido, porque cada componente, clásico y moderno, aparece proyectado en un campo de expresión distinto –alegorías y ornamentación– sí cabe hablar de un len-



Alegoría de la Música. Entresuelo de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.

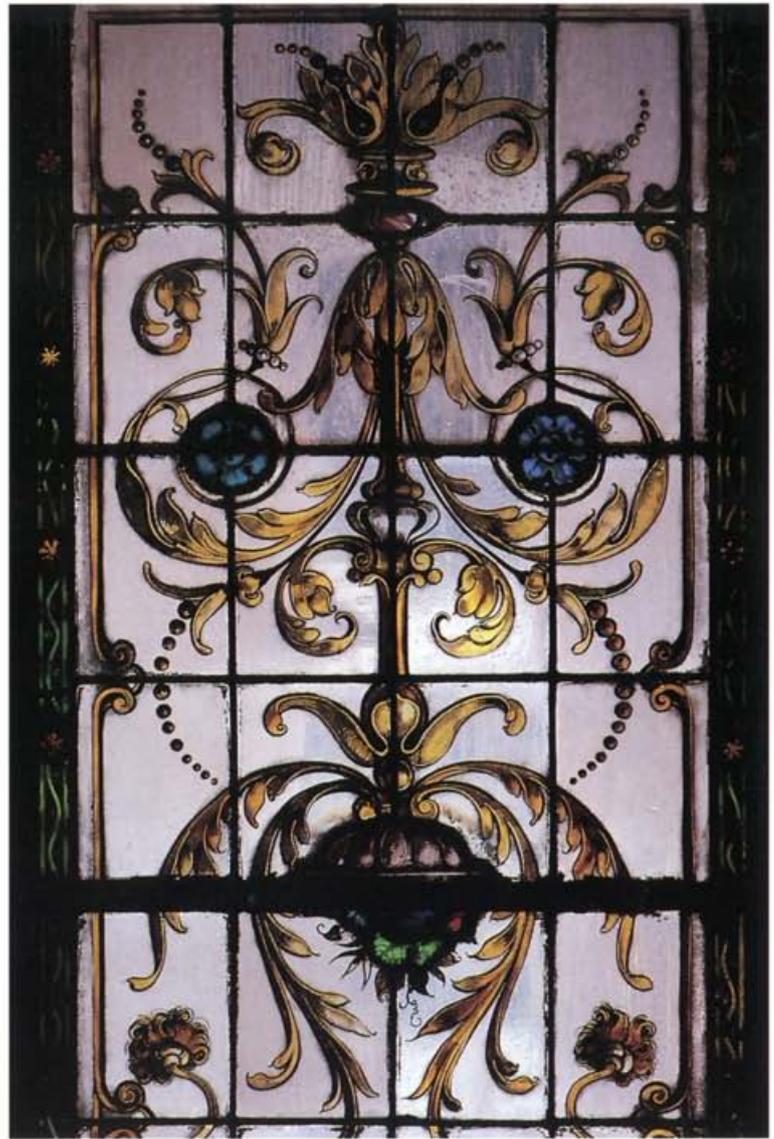
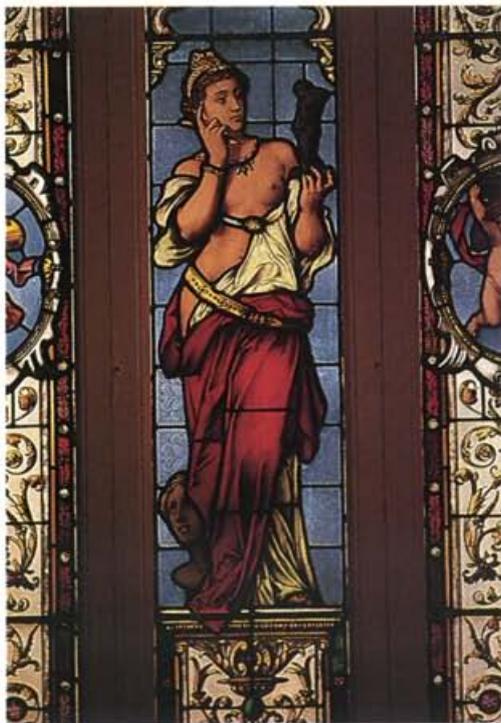
Detalle de la parte baja de la alegoría del Amor. Piso bajo de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.

Parte central de la alegoría del Amor. Piso bajo de la escalera principal. Banco de España. +Ficha 1.



guaje ambivalente en el que se conjuga el respeto por la tradición con una aceptación de corrientes del presente. El valor del pasado, como fundamento y autoridad, y el valor de las formas del presente, como referencia de modernidad e idea del progreso y de los avances de la Humanidad. Ambos elementos aparecen combinados, desde un punto de vista formal, en un ciclo en el que se ha introducido de forma intencionada este lenguaje ambivalente.

En las figuras de las diferentes alegorías se aprecia un equilibrio con formas modernas, algunas relacionadas con el arte de la ilustración. Pero más que hacia las formas avanzadas de un Simbolismo que entronca con realizaciones radicales del Art Nouveau las vidrieras se muestran en conexión con raíces simbolistas anteriores. Concretamente con algunas obras de Gustave Moreau, Arnold Böcklin o Max Klinger y con algunos aspectos de la obra de Rosseti y William Morris. Es decir en las vidrieras se plasma un Simbolismo en el que la impronta de

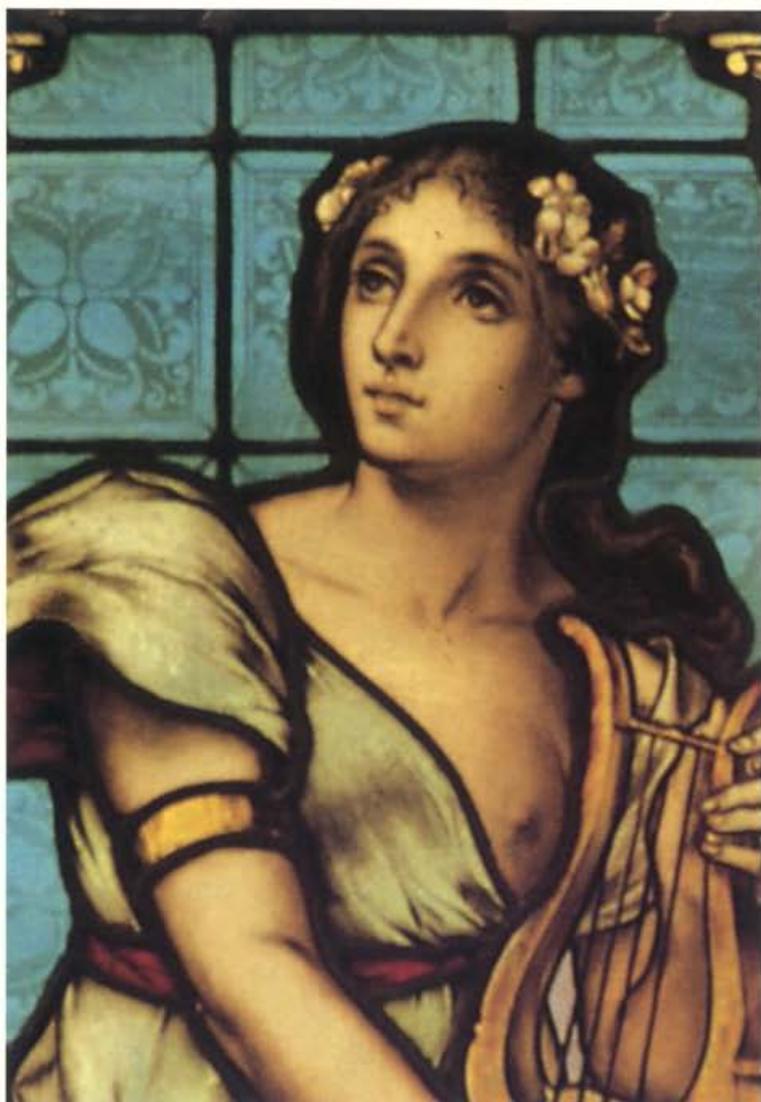


diversas fuentes es evidente si bien dominado todo por un rigor de la forma y tratamiento de las figuras que conjuga esta modernidad con unos efectos clasicistas en concordancia con el lenguaje arquitectónico del edificio. Sin embargo, por su acentuado carácter simbolista y por la presencia de los elementos clásicos en lo ornamental, los vidrieros de la Casa Mayer no tuvieron que afrontar las contradicciones que se habían planteado con anterioridad entre el intenso color propio de la vidriera y la idea académica de la forma clásica.

*Grutesco (detalles).
Banco de España.*

*Parte central de la
alegoría de la Escultura
Piso bajo de la escalera
principal. Banco
de España. Ficha 1.*

*Detalle de la parte
central y de un lateral
de la alegoría de la
Poesía. Entresuelo
de la escalera
principal. Banco
de España. Ficha 1.*



Detalle de la alegoría de la Poesía. Entresuelo de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.

La vidriera clasicista y el conflicto del color.

En Madrid las primeras manifestaciones relevantes de la vidriera moderna se produjeron como expresiones de un lenguaje simbolista y clasicista. Tanto el conjunto de vidrieras estudiado del Banco de España como las que se asentaron para el nuevo edificio de la Real Academia de la Lengua, fueron obras realizadas ex profeso para estos dos edificios singulares. Por ello su temática y su lenguaje fueron escogidos atendiendo a determinadas funciones iconográficas y de representación.

Que el desarrollo de la vidriera moderna madrileña se iniciase con las formas de un lenguaje clasicista no deja de ser paradójico si se tiene en cuenta que éste derivaba de soluciones académicas, y era la expresión de unas manifestaciones artísticas basadas fundamentalmente en el dibujo. El dibujo como fundamento de las artes, como base de elucubración teórica y como elemento de control del principio unitario de la obra. El dibujo, también, como elemento de *control* de todos los componentes de la imagen, de las claves para su percepción, de la unidad de la composición y de la atemporalidad, coherencia interna e idea permanente de la obra. La vidriera, por el contrario, aunque haya sido realizada atendiendo a las más restrictivas normas clasicistas, ofrece siempre elementos incontrolados producidos por los constantes cambios de luz, que modifica la intensidad y efecto de los colores que funcionan de una forma completamente distinta a como actúan en la pintura.

La vidriera, al ser un plano formado por piezas de vidrio unidas con plomos, cuya imagen se percibe por el efecto de la luz exterior, es un arte que no recibe la luz como la pintura, es decir como un soporte opaco –tabla, muro o lienzo– en el que el pintor ha pintado una imagen con los problemas de la iluminación fijos y resueltos. En la vidriera, la luz que atraviesa los vidrios produce a distancia un fenómeno de interacción de los colores. Un rojo junto a un azul se percibe de manera distinta a si se halla junto a un verde. Y el azul aparece de forma distinta cuando está junto a un amarillo, un verde o un rojo. A este respecto Viollet-le-Duc, en su impagable análisis técnico y estético del problema de la vidriera planteaba algunos años antes de que se produjera el desarrollo de los ciclos clasicistas de la vidriera madrileña que nos ocupa: “En las vidrieras, los colores participan de la luz que las atraviesa y teniendo un fulgor tal que la más mínima parcela coloreada toma a distancia, por la irradiación, una importancia

prodigiosa. Pero es preciso decir que la irradiación de los colores traslúcidos posee valores muy diferentes. Así, tomando solamente los tres colores fundamentales, los del prisma, el azul, el amarillo y el rojo, estos tres colores aplicados sobre vidrios, y por lo tanto traslúcidos, irradian más o menos. El azul es el color que irradia más, el rojo irradia mal, el amarillo nada en absoluto si tira hacia el naranja y un poco si es pajizo".⁽¹⁶⁾ Las consecuencia que la condición traslúcida de las diversas piezas de vidrio tiene en la percepción de los colores, explicada por Viollet-le-Duc minuciosamente a continuación de la cita transcrita, es uno de los fundamentos de la vidriera que entra en contradicción con la idea clasicista de la obra controlada en todas sus partes y cuya percepción y comprensión se proyecta para que resulte unívoca.

Así planteado podría parecer que la vidriera no es el arte más adecuado para realizar una imagen clasicista. Sin embargo, paradójicamente, no ha sido éste el primer caso en que se producía el desarrollo de la vidriera bajo el imperativo de unas formas clasicistas. Es más, en algunos casos puede decirse que la recuperación que experimenta la vidriera en el siglo XIX se inició, más que con las formas neomedievales, a través de la expresión del más depurado clasicismo académico. Tras la muerte el 13 de julio de 1842 de François-Ferdinand, duque de Orleans e hijo primogénito del rey Luis Felipe a quien Ingres acababa de realizar un retrato, los reyes mandan construir en su nombre una capilla dedicada a San Fernando, proyectada por el arquitecto Fontaine y conocida como Notre Dame de la Compassion en el lugar del accidente, entre París y Neuilly, (conocido antes como Plaine des Sablons y hoy como Boulevard Pershing). Los cartones para las vidrieras fueron encargados por expreso deseo del rey a Ingres.⁽¹⁷⁾ En agosto, poco después de recibir el encargo, Ingres ya trabajaba en los cartones para la realización de las diecisiete vidrieras con alegorías de las virtudes (La Fe, La Ca-

ridad, La Esperanza), figuras de santos (San Clemente de Alejandría, San Antonio de Padua, San Francisco de Asís, San Carlos Borromeo, San Roberto, San Enrique, San Luis de Francia, San Felipe y San Fernando de Castilla), santas (Santa Rosalía, Santa Adelaida, Santa Elena y Santa Amelia) y el Arcángel Rafael. La serie, en realidad, había sido concebida como una galería de retratos de los Orleans.

Poco después se comenzaba el paso al soporte definitivo de vidrio en la manufactura de Sévres, concluyéndose el 1 de julio de 1843. Los trabajos se hicieron con una gran rapidez debido al deseo del rey de que estuvieran terminados para el aniversario de la muerte del heredero. Lo más notable de este conjunto es el hecho de que Ingres realizase los cartones para una serie de imágenes cuyo soporte y mecanismos constituían una contradicción aparente con su "idea" clasicista de la pintura. El valor conferido al dibujo por el pintor y su comedido uso del color parecía imposible poderlos desarrollar en un arte del color, de efectos fugaces y cambiantes, como es la vidriera. Pero Ingres logró una síntesis y un equilibrio cargado de innovaciones que tendría una amplia repercusión en la vidriera posterior. En el ciclo de Notre Dame de la Compassion Ingres creó una nueva concepción de la vidriera en la que ésta se aproximaba a la pintura sin renunciar a su propio lenguaje "...rompiendo, por una parte, con las robustas masas traslúcidas engarzadas entre sólidos ligamentos de plomo, en auge desde la Edad Media, y rechazando, por otro, los ilusionismos de un tratamiento que quiere imitar la pintura de caballete, usuales en el siglo XIX".⁽¹⁸⁾

El carácter de la obra, un encargo real representativo y emblemático, y la inteligente concepción de Ingres para las vidrieras convierten al pintor en uno de los renovadores de la vidriera del siglo XIX. A ello hay que añadir que en Sévres se venían desarrollando experiencias técnicas que hicieron posible esta conjunción entre



pintura y vidriera.⁽¹⁹⁾ Estas experiencias previas permitieron ejecutar las vidrieras con una meticulosidad, expresiva de un virtuosismo técnico preciosista de consecuencias intensas e inmediatas.

En Francia, con anterioridad a la renovación del Art Nouveau, se produjo un desarrollo sin precedentes de esta vidriera clasicista, académica y normativa pero, también, no menos moderna y renovadora. Así, hacia 1870, la vidriera francesa alcanzó un florecimiento insospechado hasta el punto de que por entonces, según Olivier Merson, trabajaban más de doscientos talleres, de los cuales ochenta se hallaban en París.⁽²⁰⁾

Esta tendencia clasicista de la vidriera se basó en un conocimiento profundo de las técnicas partiendo de la recuperación de los procedimientos antiguos y del desarrollo de nuevas experiencias. Pero lo más notable de todo fue la sistematización académica y su aplicación en una vidriera historicista, ya sea de carácter clásico como las que hemos señalado, o neogótica.⁽²¹⁾

En Madrid la presencia de esta tendencia se produciría a través de la labor de varios artistas franceses, algunos activos en España como el taller de los hermanos Maumejean. Pero también, mediante el encargo de obras a vidrieros franceses como M. B. Anglade –a quien se encargan las vidrieras de la iglesia de San Jerónimo el Real– O. G. P. Dagrant que realizó en su taller de Burdeos en 1893 las vidrieras del nuevo edificio de la Real Academia de la Lengua. La obra de estos artistas y la instalación en España de alguno de ellos como los hermanos Maumejean ponía de manifiesto la sintonía, en el campo de la vidriera, con la influencia francesa que se deja sentir en otras artes.

Valores y usos del Clasicismo

En 1894 se inauguraba el nuevo edificio de la Academia de la Lengua realizado se-

gún el proyecto de Miguel Aguado. La estructura del edificio, un paralelepípedo con un pórtico clásico en su frente, constituye una clara afirmación de Clasicismo como expresión de las ideas de orden, tradición, ciencia, universalidad y permanencia. Es más, el edificio presenta una imagen, de claro contenido alegórico-figurativo, sugeridora de la idea de la Academia como **temple de la cultura**. Por ello era lógico que las vidrieras que se colocaron en el edificio obedecieran también a una concepción clasicista cuyo lenguaje emulaba plásticamente la misión de la Academia de "...fijar la pureza y la elegancia de la lengua". En este sentido, además de representar unas imágenes relativas a la Academia, se trataba de proyectar y hacer ostensible la idea de representación y prestigio a través de su lenguaje clasicista.

Al igual que en la arquitectura del edificio, en las vidrieras se desarrolla una concepción clasicista que rompe con la práctica tradicional de la vidriera acentuando el valor de los componentes técnicos antineogóticos, como los fondos luminosos de vidrio incoloro sobre los que se destacan figuras y alegorías. Lenguaje clasicista, integrado en una orientación de la modernidad, que actuaba, a la vez, como expresión de una idea de orden y prestigio, de rigor y ciencia garante de la tradición.

Las cuatro vidrieras de la Real Academia de la Lengua, realizadas por G.P. Dagrant, fueron colocadas en el Salón de Actos del nuevo edificio proyectado por Miguel Aguado en 1894, el mismo año de la inauguración. Dos de ellas contienen medallones y el letrero "Limpia, fija y da esplendor".⁽²²⁾ La tipología de estas dos últimas corresponde a la de las numerosas vidrieras que se desarrollarán hasta la saciedad durante la primera mitad del siglo XX, con unas formas por lo regular de carácter historicista y realizadas en la mayor parte de los casos con un carácter industrial. Se trata de un tipo de vidriera que puede denominarse *vidriera de bordura*, formada por una bordura que rodea un espacio



*Detalle
de la parte
central de
la Elocuencia.
Real Academia
de la Lengua.
Ficha 5.*

central de vidrio incoloro que tiene en su centro un motivo decorativo vegetal, un escudo o una cartela a la manera de un florón y que presenta desde un punto de vista compositivo analogías con determinados tipos de encuadernación o con la composición decorativa de alfombras. Por lo regular se trata de vidrieras en las que se hace imprescindible que la vidriera no impida una iluminación adecuada por lo que los vidrios de colores se limitan a la bordura y al motivo decorativo central.

Las otras dos vidrieras contienen alegorías de la *Poesía* y la *Elocuencia*. Las figuras de las musas han sido realizadas siguiendo unos modelos de evidente procedencia clásica, pero traducidas en un academicismo derivado de Ingres y admirador de Rafael. Concretamente la alegoría de *La Elocuencia* presenta analogías con la representación de La Justicia de la Sala de Constantino en los Palacios Vaticanos realizada por discípulos de Rafael. Pero, además del efecto academicista desarrollado por los modelos, la técnica de Dagrant contribuye sensiblemente a subrayar este efecto preciosista a través del hábil empleo de los esmaltes, la sanguina y el valor del dibujo logrado en la aplicación precisa de la grisalla como elemento definidor de la vidriera. Dagrant ha concebido la vidriera sintetizando los dos componentes a que hicimos mención anteriormente al refe-

Detalle de la alegoría de la Elocuencia. Real Academia de la Lengua. Ficha 5.



rinos a las experiencias de Ingres. Por un lado, desarrollando todas las posibilidades técnicas de la vidriera, de su color, pintura y transparencia. Por otro, confirmando la validez de la presencia de modelos clásicos en un intento de elevar la vidriera, concebida desde un lenguaje clasicista, a la "dignidad" de la pintura. El edificio para el que fueron realizadas presenta un acentuado carácter clasicista representativo de la "idea" elevada y sublimada de la Academia de la época. El clasicismo de su arquitectura como idea de rigor, orden y permanencia y su apariencia de *templo de la cultura* no fue una elección casual. Y lo mismo sucede con el lenguaje clasicista de las vidrieras especialmente en unas fechas en las que otras tendencias renovadoras, como el modernismo o el simbolismo, se hallaban en pleno apogeo. Por otra parte, su temática las introducía en el Parnaso, en un mundo propio de la creación intelectual e identificado con la Poesía y la Elocuencia en el que la otra, el neogoticismo, carecía de sentido.

Algunos componentes de estas vidrieras de la Real Academia de la Lengua ponen de manifiesto la preocupación por llevar a cabo la mencionada idea de la equiparación con la dignidad de la pintura. Las cuatro vidrieras constan de una bordura con elementos geométricos de carácter vegetal. Tanto las figuras como los medallones se destacan sobre un fondo de vidrio traslúcido formado por piezas de vidrio rectangular, a la manera de las que, si bien de color y con una ornamentación de damasco, aparecen en las series proyectadas por Ingres para San Fernando de Neuilly y San Luis de Dreux. En el Salón de Actos de la Academia de la Lengua el empleo de vidrio traslúcido estaba justificado para lograr una mejor iluminación. Sin embargo, el fondo de estas vidrieras constituye un desplazamiento de las soluciones específicamente vidrieras y no tanto por su carácter traslúcido como por la forma de proyectar los calibres y ensamblar las distintas piezas de vidrio que lo forman en un afán de desarrollar las representaciones de la vidriera como imágenes de pintura. Pues el fondo ha sido resuelto



Detalle de la alegoría de la Poesía. Real Academia de la Lengua. Ficha 5.

de la forma más elemental posible uniendo piezas rectangulares de vidrio, prescindiendo del "juego expresivo" de los plomos como elemento de dibujo. En la vidriera, al no poderse utilizar grandes superficies de vidrio, debido a que cada vez que el vidriero cambia de color tiene que cambiar de vidrio, se desarrolló todo un sistema de articulación de los vidrios y plomos impuestos por la representación. Los fondos jugaban un efecto similar al de los elementos figurados del primer término. Por eso, cuando se introducen espacios "neutros", como es el caso que nos ocupa, acudir a este entramado en forma de retícula poco vidriero pone de manifiesto como se ha seguido, al margen de los procedimientos vidrieros tradicionales, la forma más elemental de crear una superficie que emule el muro, el lienzo, la tabla, como superficie propia de la pintura y acorde también con una vidriera que, por clasicista, se desentendía de fórmulas propias de las recuperaciones neogoticistas. Este entramado en retícula de los fondos veremos que se desarrollará de una forma ininterrumpida y consta en la vidriera madrileña de la primera mitad del siglo XX.

Ahora bien, con independencia de estos problemas, en las vidrieras con las alegorías de *La Poesía* y *La Elocuencia* existen algunos elementos que los apartan de la recurrencia a los modelos de la Historia y que denotan una contaminación de soluciones propias del Art Nouveau. Nos referimos a los jarrones con plantas que flanquean a derecha e izquierda ambas figuras en las que la precisión del dibujo y el orden clásico de la forma cede ante un repertorio que no deriva de la inspiración en los modelos del pasado, más blando y sinuoso, y basado en un ritmo *nouveau*.

El grutesco expresión de un clasicismo nacional

Además de los descritos el clasicismo tuvo otros usos y otros valores, especialmente después de 1898 en que se hace una nueva reflexión no sólo sobre nuestra historia sino también sobre los usos y abusos de los estilos neomedievales. Las vidrieras realizadas en 1899 para el edificio de la Real Compañía Asturiana de Minas,

hoy perteneciente a la Comunidad de Madrid obra de Manuel Martínez Angel y el edificio ABC-BLANCO Y NEGRO proyectado por el arquitecto José López Salaberry, ponen de manifiesto este fenómeno. Salaberry proyectó un edificio "neoplateresco", mejor dicho, "neorrenacimiento español", en un momento en que se cuestionaba la validez de las formas neoárabes o neomudéjares consideradas como la expresión de un folklorismo que había conducido al desastre del 98 y cuya imagen se quería olvidar. De ahí, también el sentido del lenguaje neorrenacentista del Pabellón español de la Exposición Internacional en París, de 1900, proyectado por José Urioste y Vegada, válido por su clasicismo frente a la habitual presencia de estilos neomedievales.

El Neoplateresco suponía la recuperación de un estilo clasicista nacional que, después del desastre del 98, se convirtió en una necesidad urgente e ineludible. El Neorrenacimiento surgió a partir de entonces como un lenguaje desde el que se intentaba potenciar una imagen de España desentendida de folklorismo y pintoresquismo. A este respecto, Repáraz, a propósito del de la Exposición de París de 1900 decía del pabellón neorrenacentista construido por José Urioste que "El colmo de la inoportunidad hubiera sido presentarnos ahora ante el mundo a recordarle con un estilo más o menos mudéjar nuestros antecedentes orientales y berberiscos a los que hemos debido la áspera misión de intermediarios ante dos opuestas civilizaciones (...) Servimos y hemos de servir para algo más que para presentar una de las notas pintorescas destinadas a combatir el aburrimiento universal. No está de más ante estas gentes (...) el recuerdo de nuestras universidades de Alcalá y Salamanca, florecientes cuando la mayor parte de las hoy famosas no existía y cuna de la Lingüística, de la Física y de la Historia Natural...".⁽²³⁾

El Neoplateresco se entendía entonces como un antecedente culto distinto de nuestros antepasados orientales. Suponía romper con la frivolidad y folklorismo que

nos llevó al 98 y afirmar la existencia de un estilo clásico español, el *plateresco* que ponía de manifiesto nuestras raíces históricas clásicas y europeas. Por ello, el gótico, evocador de la época de los descubrimientos, con las connotaciones negativas que presentaba en el momento de la pérdida del imperio colonial, no servía para cumplir esta imagen redentora como estilo nacional. El arquitecto del Pabellón de la Exposición de París de 1900 rechazó los modelos góticos y fue por lo siguiente: "El Sr. Urioste pudo imitar lo que ha proyectado el arquitecto del pabellón belga, existiendo en España tantos ejemplares del gótico; pero evocando el gótico en nuestra tierra la época de las conquistas y descubrimientos, quizá no halló pertinente ni patriótico mantener vivos estos recuerdos".⁽²⁴⁾ El gótico se vió desplazado por el valor de lo clásico y de lo nacional: el neoplateresco. De esta manera el Neoplateresco se hace así sinónimo de *culto*, continuador de tradiciones gloriosas y al mismo tiempo equivalente a *moderno* por ruptura con el folklorismo anterior. "Por eso —ha escrito Javier Hernando— cuando resurge el neoplateresco con el cambio de siglo, además de contener una fuerte carga nacionalista, presenta un abandono definitivo de la veta folklórica. La generación del 98 quería enterrar después de tanto tiempo la España de la pandereta".⁽²⁵⁾

El gusto y la estima del plateresco y de su elemento definidor, *el grutesco*, era una idea que flotaba en el ambiente y que tuvo con anterioridad al desastre del 98 y a las realizaciones aludidas una proyección práctica y una definición crítica y teórica. Miguel de Unamuno, en 1895, en una reflexión ante la cuestión nacional de la ciencia y el arte afirmaba: "El arte por fuerza ha de ser más castizo que la ciencia, pero hay un arte eterno y universal, un arte clásico, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos. Es un arte que toma el *ahora* y el *aquí*, como puntos de apoyo, cual Anteo la tierra para recobrar a su contacto fuerzas; es un arte que intensifica lo gene-

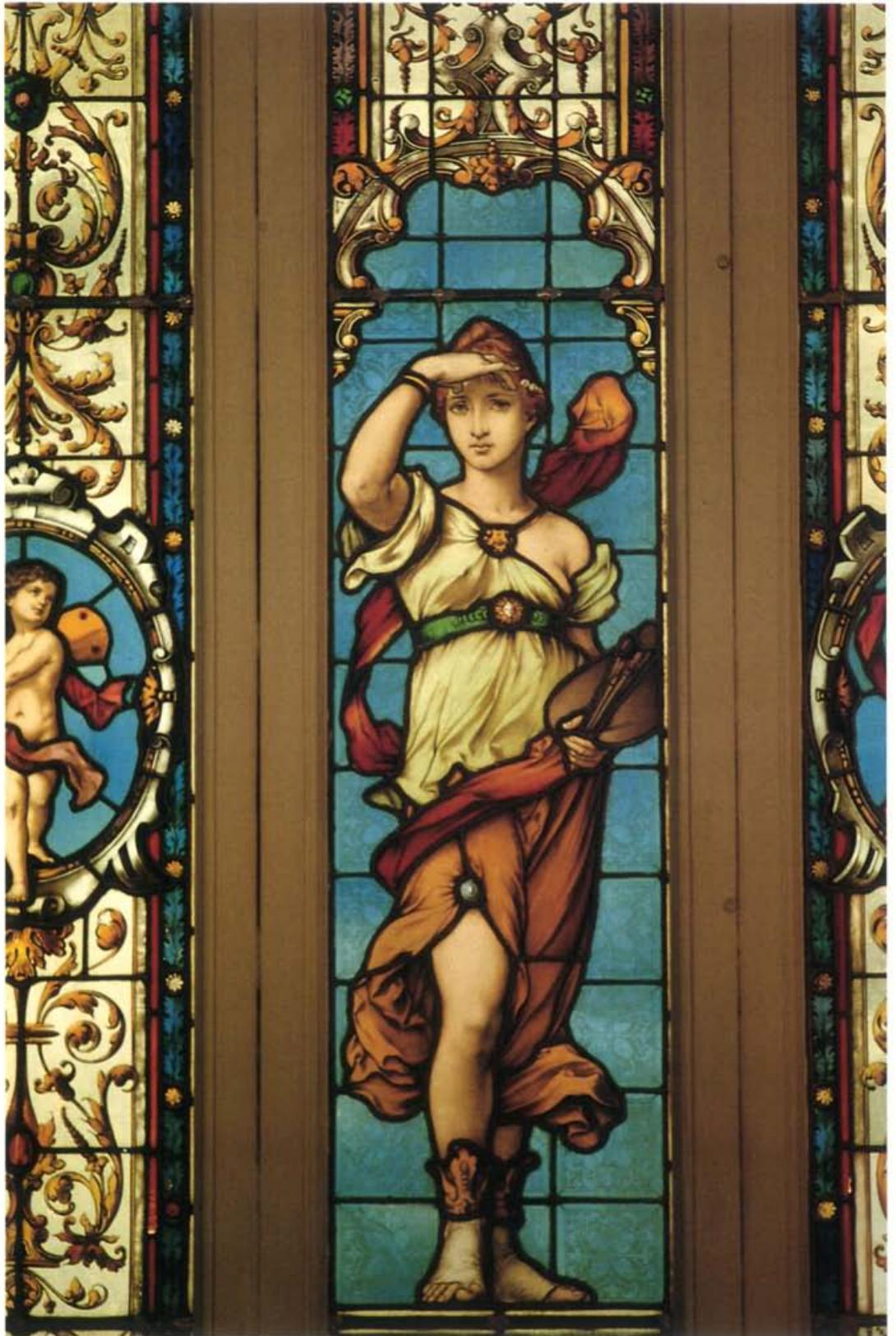
ral con la sobriedad y viuda de lo individual, que hace que el verbo se haga carne y habite entre nosotros. Cuando se haga polvo el museo de retratos que acumulan nuestros fotógrafos, retratos que sólo a los parientes interesan, que en cuanto muere el padre arranca de la pared el hijo el del abuelo para echarlo al Rastro, cuando se hagan polvo vivirán los tipos eternos. A ese arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que en el sublime final de su *Don Quijote* señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno; a ese pertenece porque de puro español llegó como a una renuncia de su españolismo, llegó al espíritu universal al *hombre* que duerme dentro de todos nosotros. Y es que el fruto de toda sumersión hecha con pureza de espíritu en la tradición, de todo examen de conciencia, es, cuando la gracia humana nos toca, arrancarnos a nosotros mismos, despojarnos de la carne individualmente, lanzarnos a la patria chica de la humanidad".⁽²⁶⁾

Crear un arte castizo, eterno, universal, y clásico. El problema es apasionante y, a pesar los estudios realizados, todavía quedan muchas cosas por decir. Sin embargo no es lugar éste para ocuparnos del problema del neoplateresco en la arquitectura sino el de su proyección en la vidriera. Además, en muchos casos, fue a través de algunos programas de vidrieras como la quintaesencia del neoplateresco, *el grutesco*, tuvo algunas de sus más tempranas y precisas definiciones.

En la arquitectura el plateresco podía utilizarse como modelo para elementos decorativos, medallones, frisos o columnas. Pero en la vidriera, a la que no correspondía la recuperación de una arquitectura neoplateresca, se basaba exclusivamente en el desarrollo de unos repertorios ornamentales. Las arquitecturas neoplaterescas tuvieron una amplia proyección en la vidriera religiosa como enmarcamiento de figuras y composiciones; pero en las vidrieras de las casas, de los edificios públicos y privados, de los bancos, de los hote-

les y del Casino, la solución que se impuso, como integración en un clasicismo nacional, fueron las *formas literales o modernizadas del grutesco*.

El plateresco era un "estilo" que reunía las condiciones de castizo y clásico cuya quintaesencia era el grutesco y cuyo aprecio era en la época un valor en alza. A este respecto, en 1883 Menéndez Pelayo hacía una exaltación de la decoración de la arquitectura renacentista española: "Los Egas, los Fernán Ruiz, los Diego de Riaño, los Cobarrubias, los Bustamante, los Juan de Badajoz son ya arquitectos de pleno Renacimiento, en las obras de los cuales, si las medidas y proporciones antiguas no andan muy exactamente observadas, la tendencia a sujetarse a ellas no puede ser más acentuada, siquiera la regularidad que buscan yazga oprimida por la pomposa, alegre y lozanísima vegetación que campea en sus portadas, y que hace el efecto de una selva encantada del Ariosto o de los libros de caballerías. Los accesorios ahogan el conjunto; pero son tales los detalles de menudísima escultura, tal la hermosura de los medallones, frontones y frisos, que el crítico más severo no puede menos de darse por vencido ante este arte que de tal modo busca el placer de los ojos, y lamentar de todo corazón la triste, seca y maciza regularidad que poco después vino a agostar todas estas flores, a ahuyentar de sus nidos a estos pájaros, a enmudecer estas sirenas y a interrumpir aquellas perpetua fiesta que tal impresión de regocijo y bienestar produce en el ánimo no preocupado".⁽²⁷⁾ La alabanza aparece con todos los rasgos de una proclama al tiempo que implícitamente incitaba a ejercer un movimiento de recuperación: tras el *plateresco* vino su negación con "...la durísima y antipática disciplina de Herrera"⁽²⁸⁾ y luego "...la invasión del detestable culteranismo artístico a que dieron nombre los Borrominos y Churriguera".⁽²⁹⁾ Es decir, entre el autor del texto y el plateresco mediaba una época de desaciertos y desmanes artísticos que sólo se resolverían procediendo a recuperar la apasionada decoración plateresca.



Detalle de la parte central de la alegoría de la Pintura. Entresuelo de la escalera principal. Banco de España. Ficha 1.

Sin embargo, en la vidriera estos repertorios no se formaron realizando una "recuperación arqueológica" de motivos existentes en obras modélicas del siglo XVI de la arquitectura, de los grabados, de los retablos u obras de orfebrería para después imitarlos. Y menos aún de los muy abundantes que podía suministrar la vidriera española del siglo XVI. Lo que se hizo fue una "recreación" que *aluda o emparente* con las formas utilizadas en el arte de nuestro renacimiento entendido como estilo español. Se trata de un deseo de conectar, a través de una forma nacional y propia del clasicismo, con la idea universal y europea de la cultura y de la historia. Entre 1883 en que Menéndez Pelayo escribe su *Historia de las Ideas Estéticas en España* y 1895 en que Unamuno publica *En torno al Casticismo*, obras de las que hemos transcrito las citas precedentes, fueron realizadas por la casa Mayer de Munich para el Banco de España su programa de vidrieras en el que se se habían producido una serie de definiciones modélicas del grutesco que tendrían una amplia proyección posterior. Ahora bien es posible, aunque no se pueda asegurar, que Adaro, el autor del proyecto del edificio, suministrase algún modelo o interviniese en él de alguna manera. En las rejas del banco realizadas por Gabriel Asíns siguiendo diseños de Adaro se desarrollan, según notamos antes, motivos ornamentales ordenados en torno un eje a la manera de una decoración *a candelieri* que tienen, en nuestra opinión, claras similitudes con algunas decoraciones de grutescos de las vidrieras realizadas por la casa Mayer. Nos referimos a los grutescos de los cuatro paneles inferiores de la vidriera llamada, por Viñuela, "El retablo de la sabiduría" y a los paneles que flanquean a ambos lados las figuras alegóricas de las puertas. Se trata de motivos decorativos ordenados en torno a un eje central pintados con amarillo de plata y grisalla sobre un fondo de vidrio incoloro. No sería de extrañar que estas abundantes decoraciones de grutescos se proyectaran, en relación con el edificio en el que iban a figurar, pensando en su doble significado de elemento clásico, por un lado, y español

por otro. Una institución como el Banco de España, como confirma el carácter representativo del edificio a través de su arquitectura clásica, planteaba una imagen de universalidad, integrada en la idea del progreso y al margen de las tradiciones vernáculas desentendidas de esta idea.

La configuración de un repertorio

Los grutescos neoplaterecos constituyeron la creación de un repertorio destinado a evocar más que imitar unos modelos. Y aunque fueron las vidrieras del Banco de España realizadas por Mayer de las que arranca este corpus, fue a través de las obras de los hermanos Maumejean, establecidos en Madrid, como, desde finales del siglo XIX, se extendieron y consolidaron estos modelos en la vidriera madrileña. Ahora bien las formas neoplaterecas de la vidriera siguieron una trayectoria y una evolución independientes con respecto a la seguida por la arquitectura. Con el paso del tiempo se fue configurando un corpus de modelos, usos y composiciones del *grutesco* que a medida que avanzaba el tiempo se aplicaban de una forma más desentendida de las motivaciones ideológicas que lo crearon.

Desde fecha temprana hallamos ya determinadas aplicaciones heterodoxas del grutesco como en las vidrieras de la escalera principal del edificio de Blanco y Negro (1899).⁽³⁰⁾ El proyecto del edificio, que estaba concluido en 1899, corrió a cargo de José López Salaberry quien lo concibió con una imagen exterior que en nada traducía su carácter industrial. Muy al contrario el arquitecto le imprimió al edificio un carácter residencial desarrollado a través de un lenguaje arquitectónico inspirado en los modelos históricos del Plateresco. En el interior, en cambio, la presencia de elementos modernistas se hacía más patente, entre ellos, algunas de sus vidrieras.

Las vidrieras, realizadas por J. Maumejean, según acredita su firma en una de ellas, presentan una dualidad estilística. Por un



*Detalle
de una vidriera
en la escalera.
Mayor, 6. Ficha 9.*

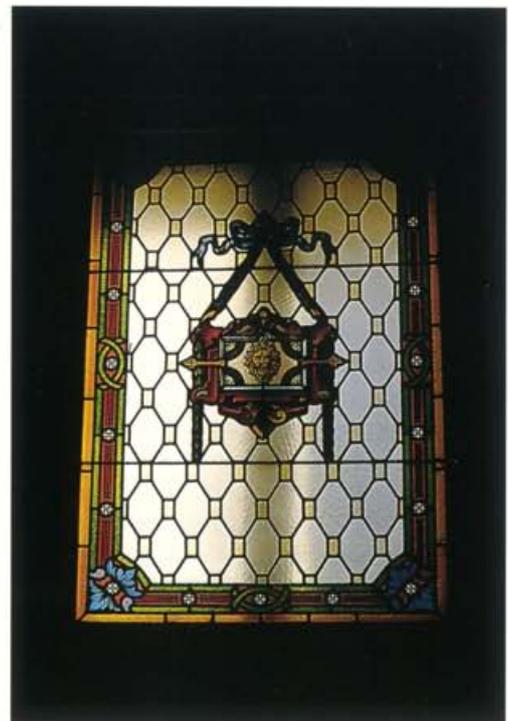
lado, en las figuras alegóricas representadas en las vidrieras de dos de los tímpanos de los ventanales que estudiaremos más adelante, resulta evidente la incorporación de soluciones Nouveau. Los motivos decorativos, en cambio, están dominados por el grutesco cuya disposición y forma, sin embargo, aparecen contagiadas de un espíritu y un ritmo ajenos al neoplateresco.

La decoración del panel inferior de las mencionadas vidrieras alegóricas está formada por una bordura de vidrios de color que enmarca un espacio formado por piezas de vidrio incoloro de forma rectangular. Paralela a la bordura se desarrolla una guirnalda y en la parte inferior del panel, uniendo los extremos de ésta un motivo ornamental simétrico en forma de grutesco, uno de los primeros realizados por J. Maumejean. Esta ornamentación se repite en otras vidrieras de esta misma serie y lo hallamos en las vidrieras de otros edificios adaptadas a la diferente composición del ventanal como en las vidrieras de la casa de la Calle Mayor, número 6.⁽³¹⁾ En otras vidrieras del mismo edificio se desarrollan

*Edificio de Prensa
Española. Serrano, 61.
Ficha 20.*

también motivos decorativos planteados como una interpretación libre de asuntos neorrenacentistas como los formados por cartelas con un mascarón con forma de cabeza de león en el centro.

La presencia de estos elementos hace suponer que existió una voluntad para que la ornamentación de las vidrieras se adaptase a las nuevas formas del Neorrenacimiento, un lenguaje en el que no se imitaron modelos de primera mano y que llevó a J. Maumejean a realizar una síntesis ecléctica entre diversos elementos: unas imágenes dotadas de un ritmo nouveau, unas formas que tienen su arranque en repertorios decorativos neogóticos y el intento de configurar un repertorio de motivos ornamentales clásicos que respondían a la moda del grutesco. Lo cual explica la rigidez de las cartelas que figuran en algunas vidrieras y los roleos que, aunque ordenados con una simetría clásica, rezuman todavía un espíritu neogótico que, manteniendo una estructura geometrizable y espinosa, no ha cedido ante las ornamentaciones onduladas del Modernismo.



Este eclecticismo en la utilización simultánea de distintos repertorios no era algo que forzase la actividad de un taller como el de la casa Maumejean. El taller había sido fundado en 1860 y posteriormente abrieron talleres en Madrid, donde se realizó la principal actividad, y delegaciones en Hendaya, San Sebastián y Barcelona.⁽⁵²⁾ En España la actividad principal fue desarrollada por José y Enrique Maumejean, los hijos de Jules, el vidriero francés fundador de la Vidriera Artística.⁽⁵³⁾ El taller de Maumejean paso a ser dirigido por los hermanos José y Enrique Maumejean, hijos de Jules, que en obras iniciales firmaban **J & H Maumejean Frères**. Por esos años, en Madrid se desarrolló una importante actividad en relación con el diseño y la vidriera. Una de las asociaciones creadas para orientar y canalizar las novedades del diseño moderno, "The Decorative Art", fundada en 1905, tenía su sede en Castellana 62-64, la misma en que José Maumejean, el hijo de Jules dirigía La Vidriera Artística y en la que figuraban Octavio Campos como gerente y el arquitecto Juan Moya como director técnico.⁽⁵⁴⁾ El 3 de octubre de 1923 la sociedad Maumejean Hermanos se convertía en la **Sociedad Maumejean Hermanos de Vidriería Artística, S.A.** cuyo consejo de administración estaba formado por José Yarnoz como presidente, Mariano Benlliure, José Maumejean, Enrique Maumejean y Gabriel Benito de Larrea como vocales.

La actividad del taller Maumejean ha sido inmensa correspondiéndose con un momento en que numerosos arquitectos de las tendencias más dispares integraban las vidrieras en sus edificios. Para edificios públicos, de carácter privado o estatal y numerosos edificios de viviendas, los Maumejean realizaron una obra impresionante. Y también para antiguos y nuevos edificios religiosos su actividad ocupa un lugar preferente al igual que en el caso de la restauración de las antiguas vidrieras españolas.

La disparidad estilística de las vidrieras de la Casa Maumejean no debe de ser entendida como un ejemplo de eclecticismo

artístico. Debe tenerse en cuenta la dilatada actividad en el tiempo realizada por estos vidrieros para comprender la diversidad de tendencias desarrolladas por estos artistas. En muchos casos se trató de vidrieras integradas en las últimas tendencias artísticas. Vista hoy en su conjunto esta obra puede parecer incongruente, pero estudiadas en su evolución y en relación con el fenómeno artístico contemporáneo resulta de una evidente coherencia. Y junto a estas obras, al tiempo, realizaban otras historicistas, neogóticas, neorrenacentistas, neobarrocas, etc. debido a que, a diferencia de otros artistas contemporáneos como los pintores y los escultores, los vidrieros han venido desarrollando su actividad hasta el momento sometidos a los condicionantes del encargo y de la arquitectura en la que se integraban sus obras. Hasta fecha reciente los vidrieros no realizaban sus obras para exponerlas, sino que las realizaban cuando eran requeridos para un encargo. En este sentido, la casa Maumejean, el taller más importante que ha existido en España durante el siglo XX, era requerido para realizar nuevas vidrieras o restaurar las de una catedral gótica, para un edificio de viviendas o un edificio público racionalista, Déco o historicista con elementos neorrenacentistas o neobarrocos. Lo cual explica la diversidad estilística de las vidrieras realizadas y la existencia de un taller con vidrieros especializados en los distintos estilos y en los diferentes procesos técnicos de ejecución.

Sometido a este sistema de trabajo subordinado a los encargos más dispares, el taller Maumejean desarrolló una producción amplísima que, en algunos casos, produjo un tipo de vidriera serial pero siempre basada en el desarrollo de los procedimientos artesanales y la recuperación de las técnicas tradicionales. En un folleto publicitario del taller titulado *J.H. Mauméjean Frères. Vitraux et mosaïques d'Art*,⁽⁵⁵⁾ en el que se reproducían una serie de vidrieras se afirmaba que " Es importante el precisar la especialidad artística de la Casa que, voluntariamente, ha desterrado de su producción el modo de trabajar que parece impo-

ner el industrialismo moderno. Siguiendo las tradiciones, que tan alto han puesto el arte de vidrieros y mosaistas antiguos, es su objeto llegar con estos medios a producir obras de arte dignas de ser comparadas con las suyas". Y, efectivamente la producción de los Maumejean pone de manifiesto este conocimiento de los modelos antiguos. Por ello en su producción encontramos vidrieras figurativas de carácter neogótico en sus facetas distintas (gótico clásico del siglo XIII o gótico del siglo XV), neorrenacimiento y neobarroco y, también vidrieras decorativas en las que se repiten estos mismos componentes historicistas. Sin embargo, del taller de Maumejean, en el que simultáneamente se hacían vidrieras de los más diversos estilos tradicionales, salieron algunas de las vidrieras más renovadoras y radicales del Art Nouveau y del Art Déco. En el caso de los Maumejean la ruptura con la mecanización y el apoyo en los valores artesanales, no fue un obstáculo para que, desde esta base –y con la concurrencia de vidrieros de primera fila que trabajaron en su taller, se realizasen algunas de las vidrieras más renovadoras de su tiempo.

Hemos hecho referencia a este aspecto, para explicar el hecho de que mientras los Maumejean están realizando vidrieras de grutesco, también están realizando vidrieras Art Nouveau y otras en las que se prelude la sorprendente novedad de sus obras Art Déco. En este sentido, una de las configuraciones definitivas de la vidriera de grutesco se produjo en las vidrieras del edificio de la Real Compañía Asturiana de Minas (1899), terminado el mismo año que el de la revista Blanco y Negro y proyectado por Manuel Martínez Angel. Las vidrieras realizadas por Maumejean en 1899 se hallan en la puerta de acceso y en los ventanales de la escalera.⁽³⁶⁾ En estas últimas el grutesco, como ejercicio clasicista desarrolla unas formas que más que la recuperación de un motivo decorativo de carácter histórico desarrollan un modelo ornamental académico por el que se define el Plateresco como lo que nunca fue, como un estilo con formas y sistemas

compositivos normativos. Sobre un vidrio incoloro, con grisalla y amarillo de plata, se dibujan estas formas que también aparecen en otros edificios de Madrid como en la casa de la Calle Españoleto núm 25⁽³⁷⁾ de 1911, y las de la casa de la calle General Arando 40⁽³⁸⁾ ya de 1925 realizadas también por el taller de Maumejean.

Sin embargo, la vidriera neoplateresca no fue una modalidad exclusiva de la casa Maumejean. Algunas vidrieras de la casa de la Calle Argensola, 4,⁽³⁹⁾ realizadas por el taller Rigalt y Granell de Barcelona constituyen en cambio uno de los más claros ejemplos de vidriera neoplateresca, entendida como representación imaginaria de unos modelos arquitectónicos neoplaterescos. Algunas vidrieras están formadas por un arco de medio punto que descansa sobre pilastras con motivos decorativos *a candelieri*. En las enjutas se representan en medallones dos cabezas femeninas enfrentadas. Aunque el resultado es una invención historicista se pone de manifiesto como Rigalt ha desarrollado una recuperación articulando elementos decorativos en un supuesto "orden plateresco". Rigalt, fue el vidriero más importante del modernismo catalán cuya obra constituye una de las referencias imprescindibles para la renovación de la vidriera europea en torno a 1900. Rigalt se asoció en 1890 con el arquitecto Jeronio Granell i Manresa creando la sociedad A. Rigalt y Cía., luego Rigalt, Granell y Cía. que duró hasta 1923 en que paso a ser Granell i Cía. En comparación con otros vidrieros de su tiempo Antoni Rigalt destaca su sólida formación que le permitió entender la vidriera no sólo como un oficio o una actividad artesanal, sino también como una actividad teórica.⁽⁴⁰⁾ Lo cual explica su intento de interpretación del neoplateresco como una recuperación pseudoarqueologizante de carácter ideal.

Ahora bien, al tiempo que se iniciaba este lenguaje supuestamente nacional, tenía lugar el desarrollo de una corriente internacional, el Art Nouveau, que planteaba la idea de una modernidad sin fronteras.

NOTAS

- (1) LÁZARO, J. B., 1906, pág. 25.
- (2) LÁZARO, J. B. M., 1906, pág. 23 y 24.
- (3) LÁZARO, J. B., 1906, págs. 24 y 25.
- (4) VIÑUELA, J. M., 1984, pág. 24.
- (5) En Sesión de la comisión de obra del día 17 de agosto de 1889 "Se dió cuenta de que por virtud de las gestiones hechas a consecuencia de lo acordado por el consejo en cinco del corriente, la fábrica de los señores Mayer y Compañía, de Munich, había reducido los precios que en un principio fijó para los cristales de colores, sin que por ello sufran notable reducción los dibujos que contienen las muestras presentadas, y la comisión acordó proponer al consejo que se acepte la oferta hecha por la expresada fábrica, de cubrir con cristales de colores el techo y los huecos de la escalera principal del nuevo edificio, por el precio total de 50.000 pesetas, comprometiéndose además a enviar operarios idóneos que se encargarían de la colocación de los cristales mencionados" Archivo del Banco de España. Caja Secretaría 674. Actas de Comisiones Especiales. Banco de España. Comisión de obras. Sesión del día 17 de agosto de 1889. Citado por NAVASCUÉS PALACIO, P., 1982, pág. 118.
- (6) En Sesión del 23 de septiembre de 1890 "Se dió cuenta de una carta fecha 10 del corriente de los señores Mayer y Cía. de Londres y Munich pidiendo que se les remite la mitad del importe de las 50.000 pesetas en que tienen contratadas las vidrieras de colores para la escalera principal que tienen entregadas, faltando sólo un timpano de uno de los lunetos, y la comisión acordó que se les remese la mitad de la suma, o sea 25.000 pesetas".
- (7) En Sesión del 14 de marzo de 1891 "Se leyeron dos cartas de los Sres. Mayer y C^a pidiendo se les abonase alguna cantidad por cuenta del saldo a su favor por la fabricación de las vidrieras de colores para la escalera principal; se leyeron también los informes de los Arquitectos y de la Intervención general, y se acordó proponer al Consejo la aprobación del pago de veinte mil pesetas, ya efectuado por orden del Señor Gobernador, quedando las cinco mil pesetas restantes para garantizar el desembolso que habrá de hacerse por las obras de colocación de las vidrieras" Archivo del Banco de España. Caja Secretaría 674. Actas de Comisiones Especiales. Banco de España. Comisión de obras. Sesiones del 23-IX-1890 y 14-III-1891.
- (8) Catálogo núms. 1, 2 y 3.
- (9) VIÑUELA, J. M., 1984, pág. 24.
- (10) VIÑUELA, J. M., 1984, pág. 24.
- (11) Seguimos en el análisis de la temática de las vidrieras el realizado por VIÑUELA en su obra citada, pág. 28.
- (12) VIÑUELA, J. M., 1984, pág. 25.
- (13) DELEVOY, R. L. *Diario del Simbolismo*. Ginebra. Skira. 1979, pág. 532.
- (14) VIÑUELA, J. M., 1984, pág. 32.
- (15) NAVASCUÉS PALACIO, P., 1982, pág. 112.
- (16) En la voz *Vitrail* de su *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*. París. V.A. Morel & Ce Editeurs. 1875, T^o IX, pág. 373 y ss.
- (17) "Todas las vidrieras de la capilla de Orleans de-beran ser confiados a M. Ingres según órdenes del rey" (SCHLUMBERGES, E.: *Ingres. Pour ses vitraux*. París. Jacques Damase Editeur. 1991, pág. 8.
- (18) RADIUS, E. CAMESASCA, E.: *La obra completa de Ingres*. Barcelona. Editorial Noguer. S.A. 1968, pág. 110. Véase, también, sobre el problema dibujo color el estudio de ALAIN: *Ingres, ou le dessin contre la couleur*. París. 1949.
- (19) En 1824 se creaba, con el apoyo real, un taller de vidriera, SCHLUMBERGES, E.: *Ingres. Pour ses vitraux*. París. Jacques Damase Editeur. 1991, pág. 10.
- (20) MERSON, O. *Les Vitraux*. París. Alcide Picard & Fils Editeurs. 1895, pág. 294.
- (21) Véase sobre los nuevos procedimientos G. BONTEMPS: *Guide du verrier. Traité historique et pratique de la fabrication des verres, cristaux, vitraux*. París. Librairie du Dictionnaire des Arts et Manufactures. 1868, y la obra citada de MERSON. págs. 295 y ss.
- (22) Catálogo, núm. 4.
- (23) G. REPARAZ: "La exposición Universal de París", La Ilustración Española y Americana, núm. XV (abril de 1900), pág. 235. Cfr. BUENO FIDEL, M. J., 1987, pág. 103.
- (24) PUIG Y VALLS, R.: "Crónica de la Exposición de París. El Pabellón de España", *Hispania*, núm. 32 (junio 1900), pág. 202; Cfr. BUENO FIDEL, M. J., 1987, págs. 103-104.
- (25) HERNANDO, J., 1989, pág. 192.
- (26) UNAMUNO, M. de. *En torno al casticismo*. 1895. Obras completas Vol. III. Barcelona. Vergara, S.A. 1958, págs. 182-183.
- (27) MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Cuarta edición. 1974, T^o I, pág. 841. El autor incluye como "plateresca" la obra de artistas y tendencias disparejas que ha sido recientemente desechada por la reciente historiografía; véase F. MARIAS: *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo. Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. 1983, págs. 22 y ss. Por otra parte, la idea del *plateresco* como un *estilo* con su estructura normativa y sistemática la hemos negado en un estudio reciente. "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526", en NIETO, V., MORALES, A. J. Y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid. Cátedra. págs. 58 y ss.
- (28) MENÉNDEZ PELAYO, M., *Op. Cit.* T^o I, pág. 842.
- (29) *Ibidem*.
- (30) Catálogo núm. 20.
- (31) Catálogo núm. 9.
- (32) Tenían talleres en París, Rue de Bezout, 6; Madrid, Castellana, 64, San Sebastián, Calle Pedro Egaña, 8 y Barcelona en la Rambla de Cataluña, 120.
- (33) NAVASCUÉS PALACIO, P., 1976, págs. 25-26.
- (34) NAVASCUÉS PALACIO, P., 1975, pág. 26.
- (35) MAUMEJEAN (1) J.H. *Mauméjean Frères. Vitraux et mosaïques d'Art*. París Imprimerie d'Art "Le croquis". (s.a).
- (36) Catálogo núm. 8.
- (37) Catálogo núm. 76.
- (38) Catálogo, núm. 7.
- (39) Catálogo núm. 6.
- (40) Véase, RIGALT, L. (s.a), RIGALT Y BLANCH, A., 1884; RIGALT Y BLANCH, A., 1897; VILA GRAU, J., 1983; VILA GRAU, J y RODON, F. 1984.

LA VIDRIERA ART NOUVEAU

Un modernismo oculto

Vidriera y arquitectura: una complejidad estilística

La vidriera Art Nouveau de Madrid es un fenómeno prácticamente desconocido y no estudiado. Además de la ausencia de estudios acerca de la vidriera madrileña se unía el supuesto de que parecía que la vidriera Art Nouveau sólo podría existir en edificios modernistas. En Madrid la vidriera Nouveau se desarrolló con frecuencia en edificios de orientación arquitectónica muy distinta. De ahí, que sean más numerosos los conjuntos de vidrieras modernistas que lo que los edificios modernistas madrileños podían hacer suponer. En un edificio neoplatésco como el de la revista Blanco y Negro se realizaron vidrieras Art Nouveau y lo mismo cabe decir de algunas de las vidrieras de las escaleras interiores del Casino de Madrid, que estudiaremos más adelante. Esto explica que la vidriera Nouveau discurrese de forma independiente con respecto al lenguaje de los edificios en cuyos interiores se integraba introduciendo una nota –en ocasiones la única– de modernidad. Los conjuntos de vidrieras modernistas conservados pertenecientes a la corriente internacional revelan la presencia de un modernismo de cierta relevancia impensable por las fachadas de los edificios en que se colocaron. Solamente el Palacio Longoria, considerado siempre como una obra aislada y en cierto modo exótica del Modernismo en Madrid hacía presuponer la existencia de vidrieras Nouveau.

En lo referente a la integración de la vidriera modernista en la arquitectura, en un contexto que, salvo el Palacio Longoria, careció de planteamientos radicales y

ortodoxos, fueron frecuentes las ambigüedades y “mezclas” estilísticas. El desarrollo de la vidriera modernista encontró acogida en edificios que, desde un punto de vista formal, pertenecían a otras tendencias. A la vista de lo encontrado, en una ciudad en la que el Art Nouveau no logró imponer una hegemonía estilística parecía como si las formas de esta tendencia se identificasen como algo exclusivo de esta especialidad ornamental.

Todo esto ha condicionado que la valoración y descubrimiento de la vidriera modernista madrileña haya tenido que esperar dos recuperaciones. La primera, la del Modernismo en general cuya revalorización no se produjo hasta los años cincuenta y sesenta y en España esto con mayores dificultades debido al fervor vanguardista de esos años y al desprecio de todo aquello que fuera ornamento y artes “añadidas” a la pura arquitectura. La segunda, la de la exhumación de un conjunto de vidrieras modernistas madrileñas ocultas y dispersas en edificios cuyas fachadas parecían impensables para albergarlas. En Madrid no se dieron las condiciones para que se desarrollase un movimiento arquitectónico Nouveau a gran escala. Pero tampoco fue de poca importancia su desarrollo si sumamos la proyección que tuvo en otras artes, alguna de ellas desconocidas como la vidriera, o la ilustración. Además, la aparición de las primeras vidrieras modernistas fue relativamente tardía (hacia 1887-1888)⁽¹⁾ y, debido a las orientaciones seguidas por la arquitectura, un fenómeno disperso y estilísticamente complejo.

La vidriera Art Nouveau aparece en Madrid poco antes que la vidriera simbolista y la mencionada tendencia a la deco-

Detalle lateral.
Real Academia
de la Lengua. Ficha 5.

ración con elementos clásicos. Las formas de la vidriera Nouveau irrumpían como un lenguaje nuevo desentendido de la recurrencia a los modelos históricos, con unos materiales y procedimientos técnicos mucho más renovadores derivados de una experimentación de soluciones específicamente vidrieras liberadas de las dependencias de la pintura. En Madrid las vidrieras Nouveau nacieron y murieron en contacto con las manifestaciones de un clasicismo singular y con las metamorfosis propias del primer Art Déco. En algunos casos, las formas Nouveau no surgieron como un lenguaje moderno enfrentado a los baluartes del pasado ni completamente desligadas de las classicistas. En este sentido, las hallamos a la manera de *interpolaciones* y de *citas* introducidas en el contexto classicista de algunas vidrieras. En las vidrieras con las alegorías de *La Poesía* y *La Elocuencia* del Salon de Actos de la Real Academia de la Lengua, realizadas en 1893 por G. P. Dagrant, existen, según notamos elementos que denotan una contaminación de las formas del Art Nouveau. Nos referimos a los jarrones con plantas que flanquean a derecha e izquierda a las musas en las que la precisión del dibujo y el orden clásico de la forma ceden ante un repertorio, sin inspiración en los modelos del pasado, de formas más blandas y sinuosas y dotado de un *ritmo nouveau*. Y

La Fortaleza o
la Constancia. Detalle
de la parte superior
del ventanal. Edificio
de Prensa Española.
Serrano, 61. Ficha 20.



no sólo un ritmo. También un tratamiento formal de los componentes decorativos, del color y de los procedimientos técnicos de los vidrios.

La vidriera Art Nouveau en Madrid fue esencialmente de carácter decorativo, aunque también existe algún ejemplo que acredita el desarrollo de una vidriera modernista figurativa. Entre la mencionada serie de vidrieras del edificio de la revista Blanco y Negro (1899) realizadas por J. Maumejean, dos presentan componentes figurativos en clara sintonía con el Art Nouveau internacional. En los medios puntos de dos de las vidrieras se representan figuras femeninas –una con una pluma y cartela, como referencia a la Literatura o la Poesía y otra con una columna, posible alusión a la Fortaleza y Constancia– inscritas en medallones con motivos vegetales decorativos alrededor que constituyen un híbrido entre unas formas derivadas de repertorios neogóticos, una ordenación seudorrenacentista y una concepción de las figuras que imponen un ritmo Nouveau. Estas dos vidrieras, los dos únicos ejem-

plares de vidriera figurativa Nouveau que hemos localizado en Madrid, presentan una clara relación con imágenes femeninas tipificadas por el Modernismo a través de ilustraciones. Desde un punto de vista temático se relacionan con la decoración pintada por José Arijá en el Salón de Fiestas del edificio con diversas alegorías y con recuerdos del arte de Mucha.⁽²⁾ También se podrían interpretar estas cabezas como una adaptación de los clásicos medallones renacentistas a un esquema modernista. De cualquier forma imágenes de mujeres del Art Nouveau representadas de perfil, con los abundantes arabescos formados por sus cabellos y enmarcadas por un círculo, son abundantísimas en la ilustración nouveau de los años en que fueron realizadas las vidrieras.⁽³⁾

Vidrio y ornamento. La vidriera cloisonné

En las vidrieras de casas particulares y de edificios públicos o privados en los que no se planteó desarrollar un programa iconográfico concreto predominó la vidriera de carácter ornamental. En este sentido, en torno a 1900 encontramos, en consonancia con diferentes corrientes artísticas diversas tendencias que, a veces, eran ejercidas por un mismo taller pero que respondían a planteamientos formales diversos. En el Art Nouveau madrileño el juego de la ornamentación, la presencia de la decoración floral, como en las vidrieras de la Casa Villaamil,⁽⁴⁾ el valor conferido a los ritmos trazados por el arabesco, incluso los esquematizados de las vidrieras de la Casa de la Calle Juan de Mena número 8,⁽⁵⁾ fueron el fundamento de la vidriera.

Uno de los introductores de la vidriera Art Nouveau en Madrid fue Jules Maumejean fundador de *La Vidriera Artística*. Uno de los ejemplos en los que el arabesco Nouveau alcanza una definición precisa lo tenemos en las vidrieras de la casa de la calle Ruiz de Alarcón, número 13.⁽⁶⁾ Aunque se trata de un desarrollo simplificado



y elemental del ritmo dinámico del arabesco, presenta una clara vinculación con modelos de procedencia francesa. Realizadas por *La Vidriera Artística* para el edificio construido entre 1887 y 1888 constituye un claro exponente de un arte de importación que no se mantendrá con esta pureza modernista en otras realizaciones en las que se produce una inflexión de estas corrientes ortodoxas del Nouveau internacional. En las vidrieras de la Casa de la calle Alarcón núm 13 los ornamentos codificados del Nouveau se reducen a un gesto, a una caligrafía esencial pero definidora de un estilo en posesión de sus propias leyes.

*Detalle
de una vidriera
en la escalera.
Juan de Mena, 8.
Ficha 16.*



*Detalles
de una vidriera
en la escalera.
Mayor, 16. Ficha 10.*

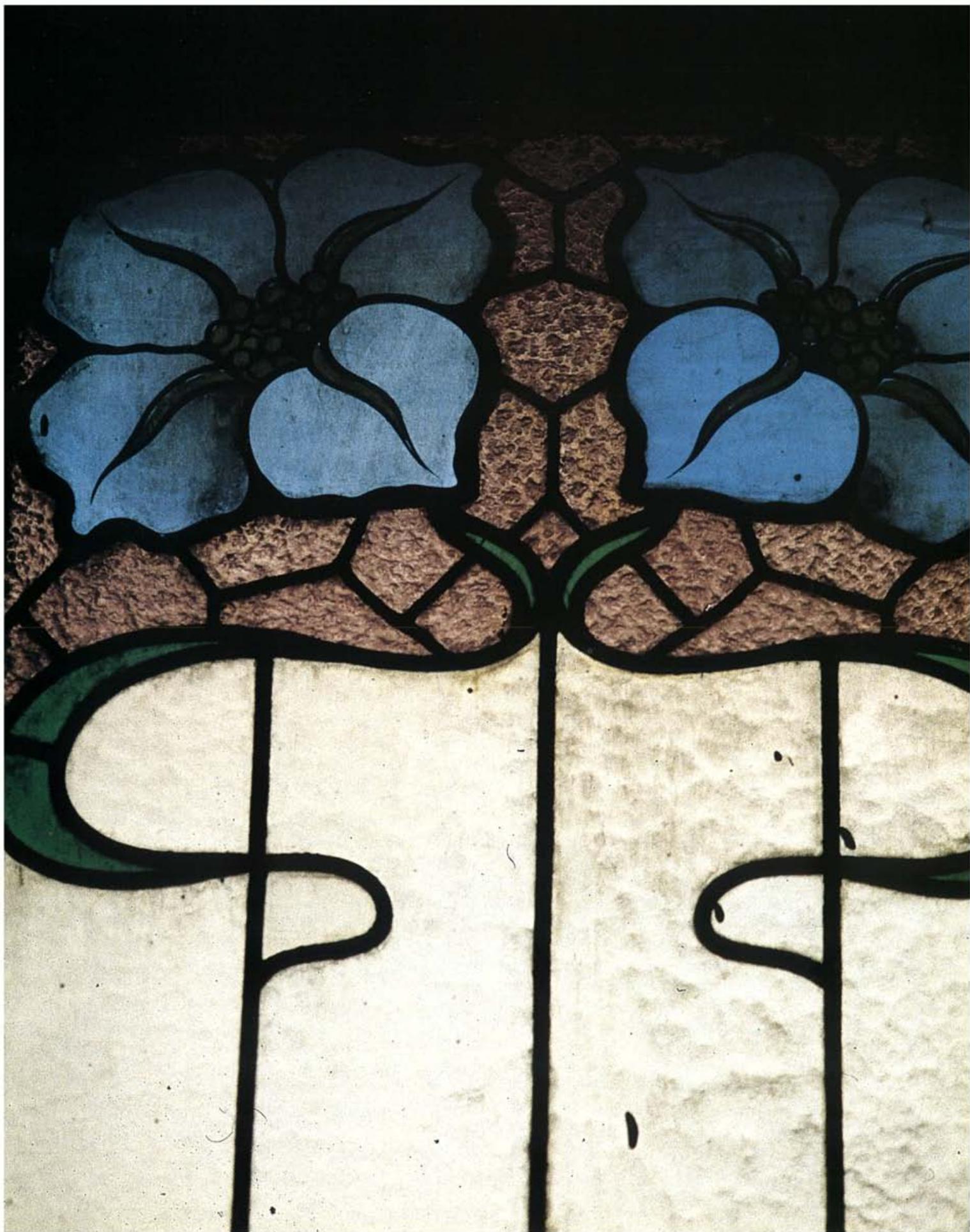


*Detalle
de una vidriera
en la escalera.
Ruiz de Alarcón.
Ficha 19.*

Solamente como ejemplos equiparables desde este punto de vista formal podemos mencionar las vidrieras del edificio Conrado Martín S.A. o antiguo edificio de la Compañía Colonial⁽⁷⁾ de la calle Mayor núm. 16-18 que en realidad fue una remodelación, llevada a cabo en 1908, de un edificio preexistente. Las vidrieras están formadas por motivos decorativos florales con una gama de colores verdes, amarillos, morados que se desarrollan sobre una sola pieza de vidrio. Indudablemente presenta analogías con el modernismo francés e inglés y han sido realizadas con una técnica del **cloisonné**, excepcional en el contexto artístico del modernismo madrileño.

Las vidrieras realizadas con esta técnica, que ha sido estudiada recientemente en relación con ejemplos catalanes⁽⁸⁾ están

formadas mediante la aplicación de alveolos de metal sobre la plancha de vidrio para delimitar las zonas de color que serán realizadas con esmaltes. Su nombre, procedente de su analogía con esta técnica tradicional de los esmaltes, surgió a finales del siglo pasado cuando una compañía inglesa The Cloisonné Glass, Co., establecida en Londres, realiza vidrieras de este tipo que se extendió a otros países. En España fue introducida en Barcelona por F. Vidal en 1899, que destacó como mueblista, fundidor de hierros artísticos y realizador de vidrieras y tuvo establecimientos en Barcelona, Madrid y París. Tras un viaje a Londres, a su regreso (1899) realizó las primeras vidrieras cloisonné. Se trata de eliminar la unión de las diferentes piezas de vidrio con plomos –lo que permite desarrollar un dibujo de gran



*Detalles
de una vidriera
en la escalera
interior del Casino
de Madrid.
Alcalá, 15. Ficha 21.*



finura, en algunas ocasiones casi imperceptible— y superponer una trama de alveolos metálicos sobre una lámina de vidrio y aplicar en los huecos la pasta de color. Eso permite realizar vidrieras de una simplicidad y elegancia sorprendentes, como las mencionadas del edificio Conrado Martín o algunas de las escaleras del Casino de Madrid firmadas por J. E. Maumejean, formadas por orlas, cintas y otros motivos vegetales de colores amarillo y verde y que datarán de los años de la construcción del edificio. Con la vidriera cloisonné, que podemos englobar entre las experiencias técnicas renovadoras del Art Nouveau, se define con más precisión los elementos decorativos que quedan engarzados en la superficie de la plancha de vidrio. Los motivos decorativos aparecen dibujados en un espacio indefinido e impreciso, iluminado de forma ambigua según la luz que transmite la traslucidez del vidrio incoloro.

La vidriera Nouveau con motivos vegetales tiene en la serie de la casa de la calle Montalbán número 5,⁽⁹⁾ construida entre

1908 y 1911, uno de sus más destacados ejemplos. Se trata de una vidriera modernista tardía que desarrolla intensamente combinaciones compositivas con motivos vegetales sobre un fondo de vidrio blanco formado por piezas rectangulares. Los colores, limitados a la representación de los elementos vegetales, introducen una nota sutil, podríamos decir que de orientalismo, frente a las sugerencias historicistas de la mayoría de las vidrieras contemporáneas. Las vidrieras situadas en la escalera constituyen un ejemplo coherente, por su forma alargada que recorre en paralelo la escalera, de la aplicación de la vidriera a unos espacios de tránsito en los que la ornamentación de la vidriera contribuye a crear este efecto. Y también el de una metáfora visual equiparable a la poética de Ricardo Gil (1855-1908):

*“La mustia enredadera
se asoma por los vidrios y la espera
moribunda de sed.
De su autor preferido
la obra, en el paisaje interrumpido
conserva la señal”⁽¹⁰⁾*

Este tipo de vidriera con motivos decorativos fluidos, con fuerte presencia del arabesco y de los componentes ornamentales Nouveau realizados con un acentuado cromatismo, tiene su más clara contraposición en algunas vidrieras realizadas con vidrio incoloro y sin pintar en las que el esquema ornamental se desarrolla solamente a través del simple juego lineal de los plomos. El ejemplo más claro de este tipo de vidrieras, con evidentes afinidades con la Sezession vienesa lo tenemos en las de la casa de la calle Montalbán núm 3⁽¹¹⁾ proyectado en 1912 por José López Salaberry. El carácter monocromo de estas vidrieras y la ausencia de pintura se compensa por la utilización de vidrios con distintas texturas que, además de relieve, introducen distintas tonalidades cromáticas. En estas vidrieras se pone claramente en evidencia las deudas que más adelante contraerá el Art Déco con algunas de las formulaciones y experiencias del Art Nouveau. Algunas vidrieras, a las que nos referiremos al estudiar el Art Déco, como las del edificio de la Calle Gran Vía número 15,⁽¹²⁾ claramente derivadas del “Estilo Vie-

na” ponen de manifiesto este intercambio de formas y experiencias entre ambas tendencias.

El hierro y el vidrio

En los conjuntos estudiados hasta ahora la vidriera tuvo una aplicación en los vanos de la arquitectura sin desempeñar un papel determinante en la estructura del edificio. Sin embargo, el vidrio, combinado con las posibilidades constructivas del hierro, jugó un papel de primer orden en la renovación arquitectónica del siglo XIX. En este sentido, parece una referencia obligada en los estudios sobre la arquitectura contemporánea iniciar el capítulo de los orígenes con un estudio acerca de la importancia desempeñada por los nuevos materiales. Entre estos materiales, además del hierro y del cemento, ocupan un papel destacado el cristal y el vidrio. Y es cierto que desde el siglo XVIII se aprecia la utilización de unos materiales nuevos, de una “revolución técnica”,⁽¹³⁾ que jugó un papel decisivo en el desarrollo de la arquitectura contemporánea.

Ahora bien, si es cierto que sin estos materiales sería difícil explicar las transformaciones de la arquitectura, no lo es menos que sin los planteamientos de ésta tampoco podrían explicarse las experiencias desarrolladas con ellos y sus aplicaciones. La tecnología de los nuevos materiales, su uso en la arquitectura fue también una consecuencia de los planteamientos de la nueva arquitectura. El vidrio ni apareció ni se comenzó a utilizar entonces. Fue una nueva concepción de la arquitectura la que se planteó la posibilidad de su empleo hasta el punto de construir una *arquitectura de vidrio* combinada con otros materiales como el hierro que permitían reducir al mínimo la masa opaca de los elementos de cierre y de sustentación. De esta manera el muro opaco se vió sustituido frecuentemente por un muro traslúcido de vidrio en obras



Detalle de una vidriera en la escalera. Montalbán, 5. Ficha 18.

de carácter representativo que, en ocasiones asumieron el papel, de las catedrales de un mundo moderno y tecnificado.⁽¹⁴⁾ Esta tendencia favorable al uso del hierro y el vidrio en la arquitectura produjo en Madrid diversas obras capitales para el conocimiento de este tipo de construcción en Europa como el Palacio de Cristal, (Pabellón Estufa de la Exposición de Filipinas de 1887) realizado por Ricardo Velázquez Bosco y Alberto del Palacio en el Parque del Retiro.

Uno de los elementos definitivos de esta arquitectura en vidrio fueron las cúpulas realizadas para determinados edificios como un componente de prestigio y representación. En realidad era la herencia del tópico histórico de que todo edificio relevante debía estar coronado por una cúpula; cúpulas que a finales del siglo XIX, concretamente hasta la Exposición Internacional de 1889, no se construyeron completamente de hierro.⁽¹⁵⁾ Las cúpulas fueron un espacio de investigación de nuevos desarrollos arquitectónicos en edificios de lujo, representación y ocio. Cúpulas en vidrio en las que se pretendía acoger, creando la ficción de un microuniverso, un espacio estético y diferenciado. Es más, en los más importantes y representativos edificios la cubrición del espacio con una cúpula o plafón de vidrio se convirtió en un requisito imprescindible instalado en la cultura del poder, el ocio y la representación. Las estructuras de vidrio que cerraban las ventanas, los huecos de las escaleras, los plafones situados a la manera de techos, o las grandes cúpulas surgían como la sublimación de un envoltorio del ámbito de la vida cotidiana. Entre todos estos componentes de vidrio integrados en la arquitectura las cúpulas de vidrio y hierro "...proporcionan una iluminación cenital que llega al corazón de las construcciones monumentales. De una concepción audaz, algunas de estas cúpulas de vidrio son auténticas obras de arte arquitectónicas en las que artesanos del hierro y de la vidriera compitieron en virtuosismo".⁽¹⁶⁾

En Madrid, no tardaron en dejarse sentir los ecos de esta arquitectura, concretamente en construcciones en las que las cúpulas y plafones con vidrieras desempeñan un papel importante en el énfasis representativo del edificio. Ya hemos analizado la alegoría de *Los cuatro continentes* en el plafón del Banco de España como una alegoría del Mundo. Sin embargo a comienzos del siglo XX tuvieron lugar desarrollos mucho más complejos y sofisticados orientados a afirmar unos espacios de poder y representación como las cúpulas del Palacio Longoria y del Hotel Palace.

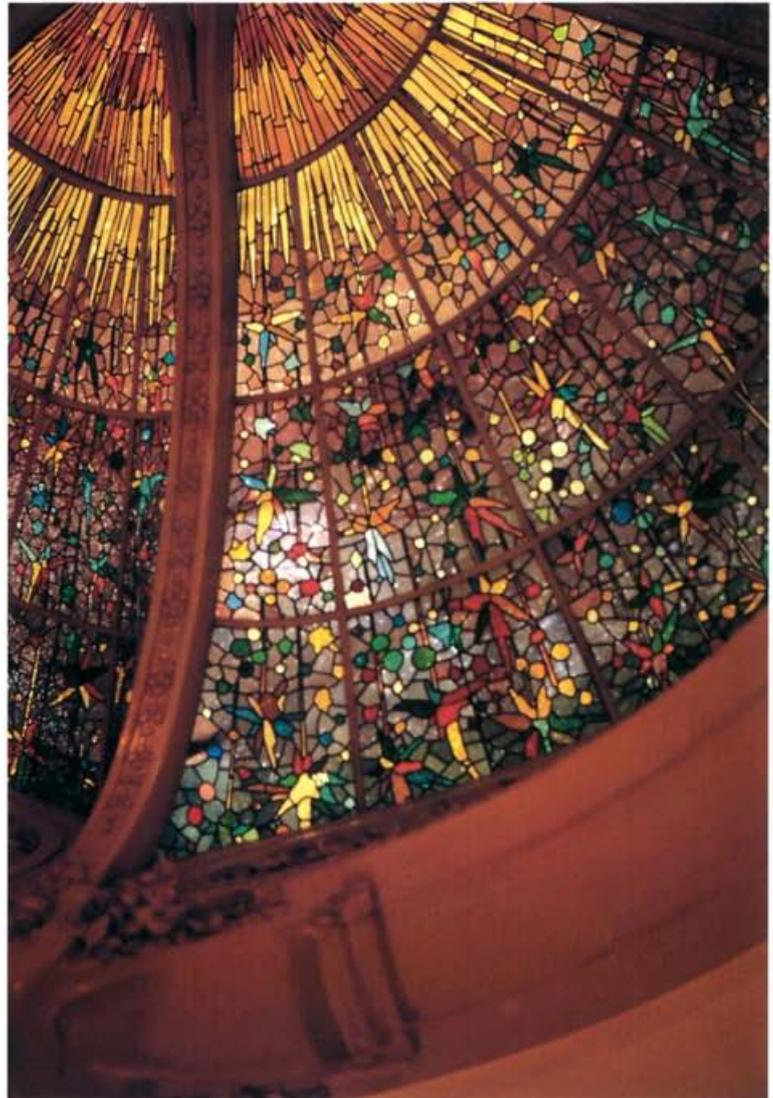
El Palacio Longoria fue proyectado por el arquitecto Grasses Riera en 1902 para Don Francisco Javier Gonzalez Longoria. En 1904 estaba ya concluido. Se trata del edificio más representativo del Modernismo que se construyó en Madrid. Es un edificio plenamente integrado en las tendencias del Art Nouveau internacional, como pone de manifiesto la decoración de su fachada, que constituye, incluso, una obra excepcional en la trayectoria del arquitecto. La obra, encargada por un político y banquero, planteaba, en el contexto arquitectónico madrileño un claro efecto de diferenciación y prestigio. Un palacete que, además de vivienda sirvió de sede a la banca de su propietario⁽¹⁷⁾ lo que explica la suntuosidad y representatividad del edificio. En su interior las vidrieras constituyen una obra excepcional del Art Nouveau y el conjunto monumental más importante del modernismo madrileño.

En la configuración interior del edificio las vidrieras juegan un papel de acentuado protagonismo. En el expediente firmado por el arquitecto para solicitar el permiso de obra, fechado el 4 de agosto de 1902, en el que se hace una pormenorizada descripción de la construcción, se indica que "...el edificio se hallará dotado de todos los elementos inherentes a su importancia, construcción y destino en herrajes de colgar y seguridad, vidriería,

pintura, abastecimiento de aguas, desagües, alcantarillado, alumbrado, timbres, etc.”¹⁸⁸ Aunque el conjunto consta de numerosas vidrieras distribuídas en casi todas las estancias del edificio¹⁸⁹ lo que nos interesa analizar aquí son las situadas en la rotonda posterior al torreón cilíndrico que une los dos cuerpos rectangulares del edificio. La claraboya que cubre la caja de la escalera está formada por seis nervios que no se cruzan en el centro que desarrolla un hexágono. Todas las plementerías están formadas por paneles de vidriera que desarrollan una composición de círculos concéntricos en toda la cúpula. El hexágono y los círculos concéntricos primero y segundo están formados por vidrios de colores rojo, naranja y amarillo formando una composición radiante a la manera de un sol que ilumina las partes inferiores de la cúpula con motivos de carácter vegetal, muy dentro de la ornamentación Nouveau de colores rojo, verde, morado, azul y blanco.

Las numerosas piezas de vidrio que forman la cúpula crean un efecto de atomización y de fragmentación cromática de la superficie de la cúpula y de la luz. En este sentido, la cúpula no juega solamente como un elemento decorativo integrado en la arquitectura sino como una estructura arquitectónica realizada en vidrio que crea, a través de la cubrición de la escalera con una cúpula tráslúcida de intenso cromatismo, la ficción de un microuniverso fantástico y de evasión.

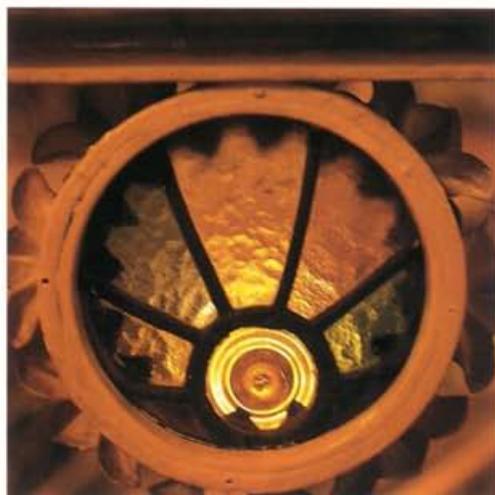
La cúpula, por otra parte constituye una versión modernista de las cúpulas de vidriera a que hemos hecho referencia en el capítulo anterior. Con todo, las diferencias con respecto a éstas son notables habiendo que buscarlas en el hecho de que se trata de una vidriera concebida desde las posibilidades cromáticas y compositivas del vidrio y no desde las limitaciones tradicionales impuestas por la representación. En la cúpula del palacio Longoria se desarrolla una forma renovadora de articular los vidrios con el em-



pleo de calibres irregulares frente al entramado dibujístico de los plomos de la vidriera tradicional. Por otra parte, el efecto cromático del conjunto resulta completamente distinto al haberse prescindido de los fondos o cierres de la cúpula con vidrios incoloros sobre los que se aplicaba una representación individualizada de los diferentes motivos decorativos. En la cúpula del Palacio Longoria todos sus componentes vítreos son de color, aplicados de una forma expresiva que establece el juego nervioso de los calibres y los intensos contrastes producidos por los diferentes vidrios de color.

Cúpula del Palacio de Longoria (actual Sociedad de Autores). Ficha 11.

Detalles
de la escalera del
Palacio de Longoria
(actual Sociedad
de Autores).
Ficha 12.



Las distintas piezas de vidrio, lejos de utilizarse para configurar una composición figurativa, surgen como formas válidas por sí mismas a la manera de amplias pinceladas de acentuada expresividad.

La cúpula del Palacio Longoria constituye una obra sobresaliente entre la vidriera europea de su tiempo. En relación con las cúpulas madrileñas contemporáneas solamente puede compararse con la del Hotel Palace dotada de una decoración modernista mucho más atemperada y distribuida de una forma más clásica. Y en relación con las modernistas, la gran clara-

boya del Palacio Longoria solamente tiene parangón con la realizada poco después por el vidriero Antoni Rigalt i Blanch, que entonces trabajaba con el nombre de *Rigalt, Granell y Compañia*, para el Palau de la Música catalana.⁽²⁰⁾ La claraboya del Palau tiene la misma organización compositiva a base de círculos concéntricos. En lugar de las potentes nervaduras proyectadas por Grasses en el Palacio Longoria, en el Palau la estructura está formada siguiendo una organización típicamente vidriera: una armadura de hierro de dieciséis nervios dispuestos radialmente partiendo de un círculo central. Al igual que en el Palacio

Cúpula del Hotel
Palace. Ficha 29.



Longoria, el núcleo central presenta una decoración radial de vidrios amarillos y blancos que asemejan un sol radiante. Solamente en los bordes de la cúpula se han representado cuarenta y nueve cabezas femeninas en lugar de los motivos decorativos vegetales desarrollados en la vidriera madrileña.

En el Palacio Longoria existe además otro elemento muy característico de la ornamentación modernista y del nuevo valor conferido a los materiales: la incrustación de piezas de vidrio en la reja de la gran escalera. Se trata de piezas de vidrio –algunas de ellas son cibas– unidas con plomos que desarrollan una decoración floral cromática de carácter traslucido. El vidrio asume un valor por sí mismo desentendido de las funciones de cierre en la vidriera y de soporte de pintura apareciendo a la manera de una joya o una pieza de orfebrería con piedras preciosas incrustadas. Esta solución típica del modernismo no constituye un ejemplo único. En el dintel situado sobre la puerta del ascensor del edificio de la calle Caracas, 19⁽²¹⁾ existe también una decoración de este tipo formada por tres cibas de color amarillo que producen un efecto similar. En ambos casos nos encontramos ante una integración de la vidriera, reducida a su desarrollo mínimo, en obras de rejería como consecuencia con la tendencia integradora de artes intensamente buscada por los artistas del Modernismo.

Lujo, calma y voluptuosidad.

La gran cúpula que alberga la escalera del Palacio Longoria funcionó como la estructura vítrea que albergaba un espacio polivalente dedicado a la representación y la suntuosidad de la vida cotidiana burguesa. En otros edificios, en los que el hierro y el cristal juegan un papel no menos relevante, como el Hotel Palace y el Casino de Madrid, la vidriera fue uno de los elementos configuradores de unos es-

pacios suntuosos, a la manera de un templo o una catedral laicos, destinados al ocio, el esparcimiento y la vida social. Se diría que la intención de sus constructores fue lograr el marco que albergase las sensaciones de *Lujo, calma y voluptuosidad* del poema de Baudelaire que sirvió de título a uno de los cuadros de Matisse realizado en 1907.

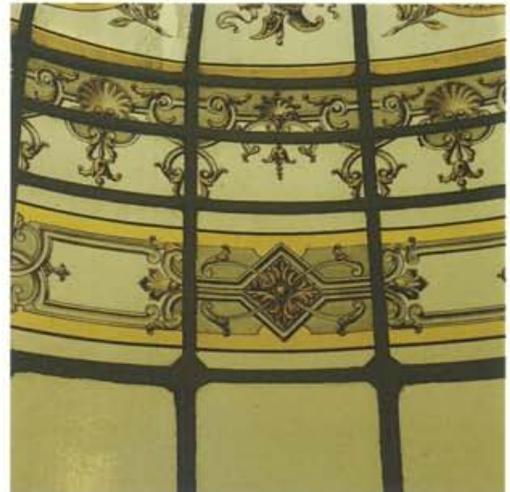
La cúpula de vidrieras del Hotel Palace de Madrid pone de manifiesto la conexión con el interés universal por el desarrollo de tipo de estructuras. "En los primeros años de este siglo –ha escrito M.Fagiolo–, se dan las dos máximas interpretaciones de la esfera y de la cúpula: apertura infinita al cielo y, a la vez, círculo mágico que guarda y protege los secretos de la humanidad".⁽²²⁾ Y, efectivamente, al igual que en la del Palacio Longoria, aunque planteada desde unos supuestos técnicos y formales distintos, se impone una idea cósmica, centralizada y radiante, configuradora de un microuniverso ordenado en círculos concéntricos.

El Hotel Palace se concluyó en 1912. El Salón central está cubierto por una gran cúpula con vidrieras⁽²³⁾ en las que se ha desarrollado un efecto de *trompe l'oeil*. La cúpula figura una gran carpa atada a una balaustrada simulada también. Próximo al centro de la cúpula existe un círculo de motivos decorativos formados por guirnalda con temas vegetales en los que pueden apreciarse elementos modernistas sometidos a un orden regular que los aproxima a un temprano Art Déco. En la parte central la cúpula parece abrirse al cielo apareciendo nuevamente el color azul que se veía en la parte inferior a través de las ataduras. Alrededor del círculo metálico central de la cúpula se desarrolla nuevamente una decoración de guirnalda colgantes que forman una gran estrella de diez puntas. Todo ello albergando un espacio de uso colectivo el que se desarrolla la imagen profana de un templo del ocio, el esparcimiento y el bienestar. La cúpula



*Mirador del Salón
Real del Casino
de Madrid.
Alcalá, 15. Ficha 21.*

Detalles
de los miradores
del Salón Real del
Casino de Madrid.
Alcalá, 15. Ficha 21.



del Hotel Palace constituye una de las obras más relevantes de la vidriera integrada en estas cúpulas monumentales en las que el vidrio y el hierro se convierten en los protagonistas de la arquitectura.⁽²⁴⁾

El otro gran edificio en el que la vidriera cumple una función arquitectónica singular es el Casino de Madrid al que nos referimos anteriormente a propósito

de las vidrieras *cloisonnés* de sus escaleras interiores. En el Casino, como en otros edificios contemporáneos, se planteó el exterior como un conjunto clasicista reservándose los elementos modernistas para el interior en el que las vidrieras desempeñan un protagonismo singular⁽²⁵⁾ especialmente en uno de los espacios privilegiados del edificio: el Salón Real. En los miradores y cubiertas del Gran Salón

Real la vidrieras constituyen un claro ejemplo de los planteamientos de la arquitectura con hierro y vidrio. En este salón cuatro miradores, uno de ellos de mayores dimensiones, aparecen realizados con vidrieras traduciendo el cerramiento en una superficie traslúcida, en un muro traslúcido. El mirador de mayores dimensiones tiene planta semicircular. Se trata de una estructura, entendida como los desarrollados por la arquitectura con vidrio y hierro, formada por paneles de una sola pieza sobre los que se han pintado diversos motivos ornamentales. Es decir, se trata de una arquitectura de hierro y vidrio sobre cuyos muros traslúcidos se han aplicado unos motivos decorativos con grisalla y amarillo de plata. Los paneles están formados por una sola plancha de vidrio por lo que carecen de los emplomados y otros componentes técnicos característicos de la vidriera tradicional. En el techo del salón, que no aparece cubierto con una gran cúpula de vidrio, se colocaron dos cúpulas de vidrieras con una composición radial y con círculos concéntricos según el motivo que hemos visto en repetidas ocasiones. De esta forma, el espacio y la iluminación vidriada aparecen como una fragmentación, como un hueco abierto en el techo y no como una estructura que desempeña el papel de cubrir completamente el salón.

Los temas decorativos escapan aparentemente de los repertorios habituales del Modernismo, pero deben ser incluidos aquí porque forman parte de una actitud plenamente imbricada en la sensibilidad del Art Nouveau. Se trata de una serie de motivos neorrenacentistas y rococós distribuidos en una ordenación regular. No debe olvidarse que el Rococó fue uno de repertorios históricos que influyeron decisivamente en la configuración del Nouveau. Y no sólo en los orígenes sino que durante la época modernista funcionó como un modelo. Si la exposición en la *Union Central des Arts Décoratifs* en 1884 puso de relieve un extraordinario resurgimiento de la decoración

floral, en la exposición de París del año 1889 se presentaron obras de artes aplicadas francesas en las que predominaban las tendencias Neo Rococó traducidas en un lenguaje floral perceptible en Gallé y Delaherche.⁽²⁶⁾ Por otra parte en alguno de los proyectos presentados para el edificio, como el de Luis Saenz de los Terresos eran evidentes los motivos de inspiración Neobarroca.⁽²⁷⁾

Ahora bien, aunque la presencia de elementos Neo-rococós no constituía un anacronismo estilístico sino que se integraba en una tendencia de moda en la época, pensamos, también que la elección de estos repertorios Neorococós no fue solamente una actitud motivada por las corrientes del gusto. Su aplicación tiene, además, su explicación y justificación, en la función representativa y enaltecedora que se quería proporcionar a este salón. Se trataba de crear un ámbito diferenciado, con unos componentes decorativos que sublimaran la materialidad de la propia arquitectura. El efecto traslúcido del vidrio, el efecto difuso de la luz, la conjunción de una decoración vegetal con su representación con grisalla y amarillo de plata, transmisor de una tonalidad metálica, son los protagonistas de una escenografía suntuosa creada para lograr un ámbito fuera del tiempo y de la apremiante realidad. A este respecto, como ha notado M. Fagiolo "El sueño de revestir la tierra, o al menos de dar una cobertura a las más importantes actividades humanas, con una construcción de cristal, tiene una historia secular en la civilización de Occidente, desde la primera realización efectuada por Paxton hasta la hipótesis de Buckminster Fuller; no varía, sin embargo, la concepción de colocar la vida "in vitro", como en un invernadero, un Hortus conclusus o un paraíso terrestre. El hombre intenta embellecer su prisión, hacer de oro sus cadenas y encender las luces que se dirigen hacia él, al tiempo que se mueve elegantemente dentro de un acuario".⁽²⁸⁾ Embellecer su prisión y hacer de oro sus cadenas. O de

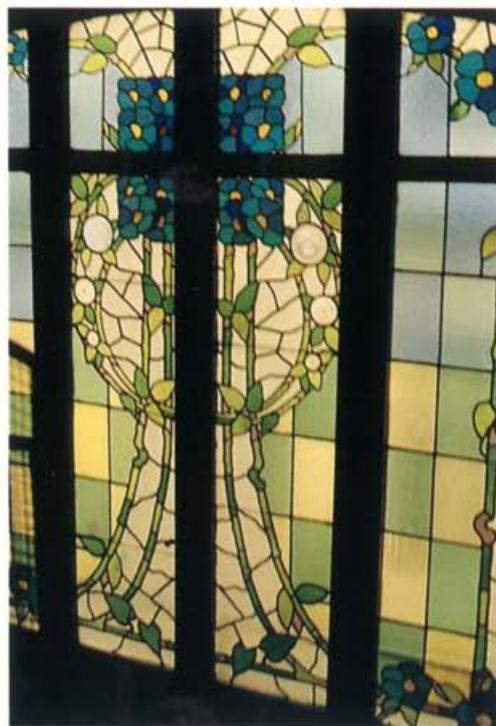
*Vidriera
de la escalera.
Alcalá, 52. Ficha 22.*

sus cadenas oro. Para ello uno de los mejores lenguajes posibles fue la vidriera, con su componente ambiguo y misterioso y sus posibilidades para articular un diálogo entre la ficción y la realidad, lo comensurable y lo fugaz. O lo que es lo mismo, crear una evasión a través de un mundo de ficción, satisfactorio y convincente.

Nuevas ordenaciones clásicas de la vidriera

En la exposición de la *Union Central des Arts Décoratifs* de 1884 se pusieron de manifiesto las posibilidades de unos repertorios ornamentales definidos y codificados de un "estilo" universal Nouveau. Y es evidente que el Art Nouveau se define como una corriente normativa con pretensiones de alcanzar una proyección universal con sus sistemas compositivos y ornamentales fijos y con un sentido riguroso de definir el problema de la forma. De ahí, la complejidad de las síntesis que se producen en algunas vidrieras madrileñas en las que se vulnera la coherencia de estos principios y se introducen unos criterios de "racionalidad" orientados a conducir la vidriera hacia un retorno a las propuestas reguladoras del clasicismo. O lo que es igual, hacia un *retorno al orden*.

En este sentido, al tiempo que en Madrid se realizaban vidrieras sometidas a las formas y ritmos de un Art Nouveau tardío, tuvieron lugar otras manifestaciones, liberadas de la tiranía de la irregularidad del arabesco, de las ondulaciones de la ornamentación y de las asimetrías compositivas del Modernismo, pero derivadas plenamente del espíritu Nouveau. En ellas se pone de manifiesto la complejidad y la endeble implantación que alcanzó esta tendencia. En estas vidrieras se trataba de introducir otras formas ornamentales que liberasen a la vidriera del agotamiento de las formas Nouveau.



Este fenómeno que se produce en la segunda década de siglo supuso la aparición de una nueva orientación de la vidriera madrileña. Los esquemas compositivos que se utilizan constituyen una clara derivación de los modernistas pero desarrollados a través de unos motivos decorativos que trascienden las formas ortodoxas de la decoración Nouveau. Esta tendencia, que hemos de interpretar como una salida lógica frente al anacronismo de las formas del Art Nouveau, se planteó en una doble orientación. En algunas vidrieras los motivos decorativos aparecen sometidos a una geometrización que prelude los esquematismos del Art Déco. En otras, la ornamentación aparece sometida a una ordenación clásica que regula toda la composición.

En las vidrieras de la casa situada en Alcalá 52,⁽²⁹⁾ realizadas en 1911, probablemente en el taller de Juan Bautista Lázaro, se pone de manifiesto la mencionada dependencia de la ornamentación con los motivos vegetales modernistas pero sometidos a una geometrización que los si-



túa entre las experiencias de la vidriera postmodernista que pueden considerarse como un ejemplo temprano de vidriera Déco.

La introducción de elementos clásicos en composiciones derivadas del Nouveau fue llevada a cabo por talleres que habían tenido un protagonismo relevante en la vidriera modernista como es el caso del taller de Rigalt i. Granell que realizó algunas vidrieras para Madrid como las del edificio situado en Gran Vía, 16.⁽⁵⁰⁾ Estilísticamente obedecen a una concepción que denota un Nouveau tardío (el edificio se concluyó en 1916), con guirnaldas colgadas simétricamente y una atemperación de las sinuosas formas modernistas. En estas vidrieras, además, se da una combinación de los esquemas y ritmos Nouveau de la vidriera con motivos decorativos clásicos como los roleos neoplaterecos.

Sin embargo, la vidriera con motivos clasicistas no tardó en orientarse hacia planteamientos menos comprometidos con los modelos modernistas. En este sen-

tido, algunos conjuntos de vidrieras ponen de manifiesto como este "retorno al orden", esta salida de las tensiones contradictorias de la modernidad, se produjo sin un retorno historicista a los modelos del pasado. Ni siquiera a la vidriera Neoplatereca en boga entonces. Muy al contrario, se trató de *un nuevo clasicismo* renovador, en el que las referencias clásicas eran más que una imitación una alusión sugerida por la composiciones simétricas, y los principios de orden, claridad y racionalidad.

En estas vidrieras el arabesco aparece convertido en un motivo ornamental formado por líneas rectas, cuadrados simétricos que sirven de base a una composición decorativa con cintas, guirnaldas y motivos vegetales pintados como en las vidrieras modernistas sobre un fondo de vidrio incoloro. Lo cual producía un planteamiento híbrido pero de gran novedad que convertía el ventanal en una metáfora ornamental basada en los principios de orden y simetría. Este tipo de vidrieras, que podemos denominar *vidrieras de guirnalda* es una derivación de la vidriera Nouveau a pesar del recurso a lo que era su negación: la ordenación y las formas clásicas. En este sentido, lo que reali-

Vidriera en la escalera. Gran Vía, 16. Ficha 24.

Detalle central de una vidriera en la escalera. Hotel Palace. Ficha 29.



Detalles
de las vidrieras
en la escalera. Casa
Gallardo. Ferraz, 2.
Ficha 26.



zaron los autores de estas obras fue tomar las distribuciones de la decoración en la vidriera y determinados motivos Nouveau para someterlos a un exorcismo que los devolviera al orden, que los retornara a los principios inmutables de la simetría y a los sueños reguladores del clasicismo.

En realidad las guirnaldas, los lazos, las orlas, fueron motivos utilizados ampliamente por la vidrieras Art Nouveau. Algunas de las vidrieras del Hotel Palace, edificio que se concluyó en 1912⁽³¹⁾ están formadas por un motivo oval con lazos y el anagrama del Hotel Palace pintado con amarillo de plata.

Entre las series de vidrieras de guirnalda, una de las más representativas es, sin duda, la de la Casa Gallardo situada en la Calle Ferraz, número 2⁽³²⁾ y que estarían realizadas hacia 1914, fecha en que se concluyó el edificio. Formadas por enmarcamientos geométricos de color azul presentan una rica decoración de lazos, elementos vegetales simétricos a la manera de una ornamentación *a candelieri*, guirnaldas, orlas y colgantes, todo ello, lo mismo que el edificio, con una evidente derivación de modelos franceses. El efecto es el de una cortina transparente en la que aparecen suspendidos los motivos decorativos destacados sobre el fondo traslúcido y difuso de los fondos. Se trata de un efecto similar al descrito al analizar las vidrieras



cloisonnés pero con una racionalización y geometrización de los elementos ornamentales. Este mismo efecto lo hallamos en las vidrieras, algo más tardías, de la Casa de la Calle Fortuny 35,⁽³³⁾ proyectado en 1915 por Lopez Otero, y las de la Casa Reynot.⁽³⁴⁾ Ambos conjuntos constituyen una sutil combinación de estas formas destacándose sobre vidrio incoloro, propio del modernismo, con una ordenación simétrica y con la

Detalles de una vidriera en la escalera. Fortuny, 35. Ficha 27.

introducción de grutescos simplificados, cintas y otros motivos geométricos plasmados con un nuevo orden que se prolongará en otras vidrieras planteadas desde una concepción más naturalista de los motivos ornamentales, como las de la Edificio de Viviendas de la calle Ayala, num. 3⁽³⁵⁾ o las neobarrocas de Gran Vía núm 51.⁽³⁶⁾

NOTAS

(1) Casa de la calle Ruiz de Alarcón, núm. 13 Catálogo núm. 18.

(2) AZNAR ALMAZÁN, S., 1993, pág. 44.

(3) Como ejemplo véase el catálogo de la exposición *Mucha 1860-1939. Peintures, illustrations-affiches. Arts décoratifs*. París. Ministère de la Culture et de la Communication 1980, 19, 23, 25, 22, 46, 7376, 50139.

(4) Catálogo núm. 23.

(5) Catálogo núm. 16.

(6) Catálogo núm. 19.

(7) Catálogo núm. 10.

(8) GARCÍA MARTÍN, M., 1984. GARCÍA MARTÍN, M. 1985: VILA GRAU, J.: 1991, BLONDEL, N., 1093, (p. 68 y 69).

(9) Catálogo, núm. 18.

(10) Pedro GIMFERRER: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona. Barral Editores. 1969, pág. 28.

(11) Catálogo núm. 17.

(12) Catálogo núm. 53

(13) BRUNO ZEVI: *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires. Emecé Editores, 1959 3ª ed. pág. 17.

(14) Jean Baptiste Jobard, director del "Museo Industrial Belga" fue uno de los primeros en proponer que el hierro se debía combinar con el vidrio en un artículo publicado en 1849 en la Revue Générale de l'Architecture. Un arte que se denominaría "Ferro-Vitreous Art" (COLLINS, P., 1977, pág. 140).

(15) S. GIEDIÓN: *La arquitectura fenómeno de transición (Las tres edades del espacio en arquitectura)*. Barcelona Editorial Gustavo Gili. 1989, pág. 127.

(16) MICHEL, P. F., 1985.: *Le vitrail 1900 en Suisse*. Liestal. 1985, pág. 22.

(17) NAVASCUÉS PALACIO, P., 1976, pág. 30.

(18) SÁINZ DE ROBLES, F. C., 1975, pág. 18.

(19) Catálogo núms. 11, 12, 13, 14.

(20) Sobre las vidrieras del Palau veáse VILA GRAU, J. y RODÓN, F., 1983. págs. 136 y ss.

(21) Catálogo núm. 15.

(22) FAGIOLO, M., 1977, pág. 211

(23) Catálogo, núm. 30.

(24) A partir de estas realizaciones, en Madrid las grandes cúpulas de hierro y vidriera tuvieron un desarrollo notable aplicadas siempre en edificios cuya arquitectura cumplía una función de representación

y prestigio como las del Banco de Bilbao (Alcalá núm. 16) que estaba concluido en 1923 (Catálogo 90; MAUMEJEAN (2)), la Art Déco que se contrató en 1932 en para cubrir la nueva Sala de operaciones de la ampliación del Banco de España y que estudiaremos más adelante (Catálogo núm. 39, la que tuvo el edificio de Espasa Calpe, Casino militar (Catálogo núm. 86),o la del Patio de Cristales del Ayuntamiento de Madrid de tendencia neobarroca (Catálogo núm. 88) y que corresponde a una etapa posterior.

(25) Catálogo núm. 21.

(26) MADSEN, S. T., 1967, pág. 143; sobre la relación del Modernismo con el Rococó véase también COLLINS, P., 1977, pág. 272. BENTON, T. Y MILIKIN, S. *El movimiento Arts and Crafts*. Madrid. Adir editores. 1982, estudia el Rococó como fuente de la gráfica Art Nouveau.

(27) NAVASCUÉS PALACIO, P., 1976, pág. 33.

(28) FAGIOLO, M., 1977, pág. 211.

(29) Catálogo núm. 22.

(30) Catálogo núm. 17.

(31) Catálogo núm. 29.

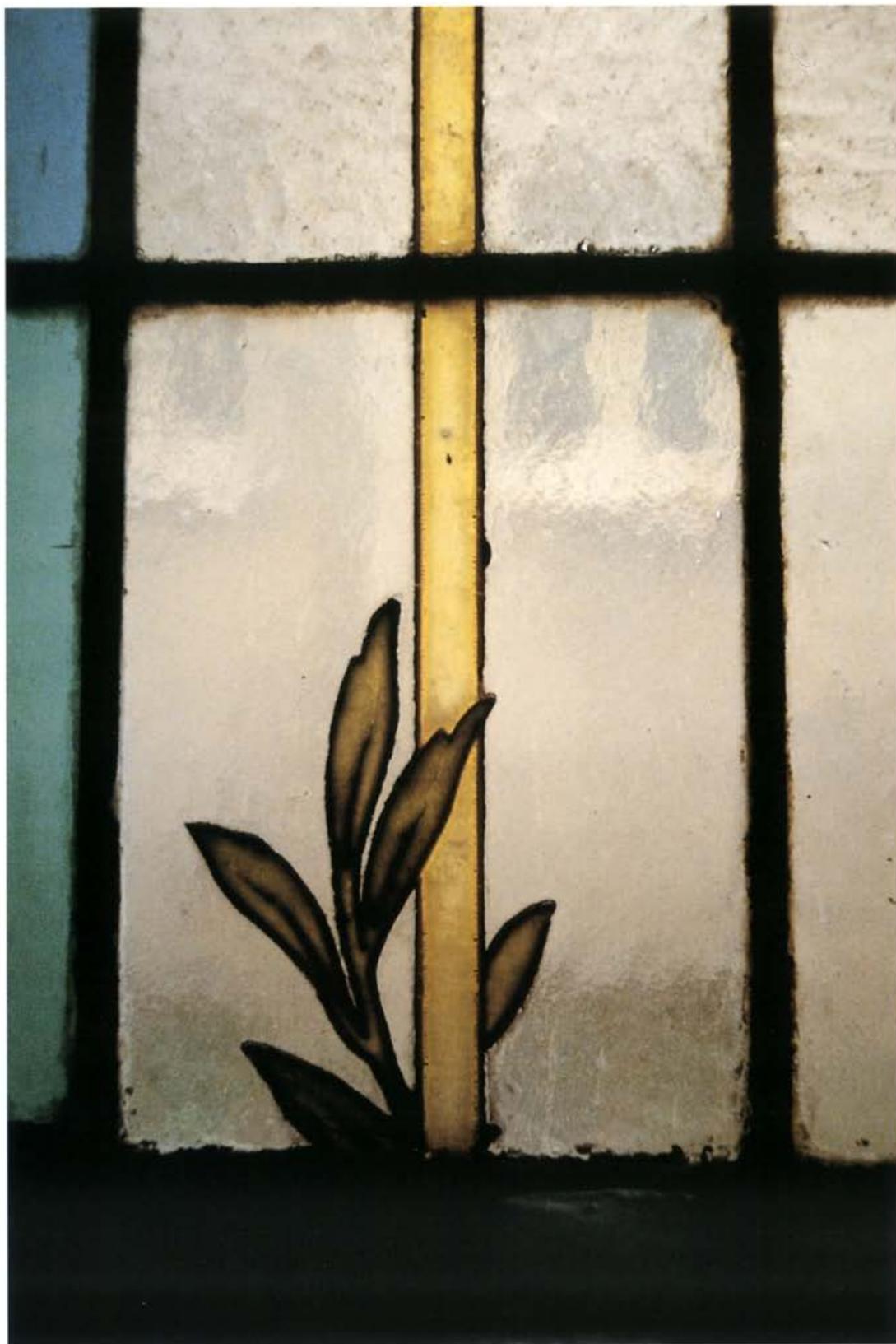
(32) Catálogo núm. 26.

(33) Catálogo núm. 27.

(34) Catálogo núm. 25.

(35) Catálogo núm. 117.

(36) Catálogo núm. 84.



*Detalle
de una vidriera
en la escalera. Casa
Reynot. Zurbano, 34.
Ficha 25.*

ART DÉCO:

Formas de una modernidad para todos

Art Déco. Estilo 1925.

Estilo moderno

En un folleto publicitario de la Casa Maumejean⁽¹⁾ se reproducen cinco vidrieras, tres que estuvieron en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929-30 y dos que, ejecutadas bajo la dirección del arquitecto Luis Díaz Tolosana, fueron realizadas para la casa de la Avenida de Dato, número 20. Todas ellas, que constituyen claros ejemplos paradigmáticos de la vidriera figurativa Art Déco, aparecen calificadas en el mencionado folleto como "**Vidrieras de estilo moderno**". En realidad lo que hoy conocemos por Art Déco es lo que sus creadores y protagonistas entendieron por determinadas realizaciones artísticas de los años veinte y treinta con nombres muy distintos, entre ellos el mencionado de "estilo moderno". En otros casos, sin llegar a darles ninguna denominación. Ninguna tendencia de estos años tuvo tal nombre, ni siquiera ninguna de las variantes estilísticas que lo integran llegó a adquirir un carácter y un papel hegemónico.

Las manifestaciones de los años veinte y treinta que hoy conocemos como Art Déco deben su nombre a la exposición que bajo el título "Les Années 25" tuvo lugar en el Musée des Arts Décoratifs de París del 3 de marzo al 16 de mayo de 1966. Y aunque se habían producido con anterioridad otras exposiciones dedicadas a este fenómeno, como la de "París 09-29", realizada en París en el Musée Galliera en 1957 no fue hasta la del Museo de Artes Decorativas cuando comenzó a verse el Art Déco como un fenómeno en el que podían aglutinarse diversas corrientes.⁽²⁾

La nomenclatura Art Déco plantea una disyuntiva en relación con el término y

con las limitaciones y acepciones atribuidas al mismo. Es evidente que la variada y numerosa serie de realizaciones, fundamentalmente de consumo, como todo lo concerniente a la moda, el dibujo publicitario, el cartel, el mobiliario, los objetos de diseño, desde la polvera, la pitillera, al broche, desde las joyas a los artículos de piel, desde el cartel a la encuadernación, desde el momento en que todo este mundo que comporta un tratamiento plástico, una atención por la forma basada en unos ciertos principios de modernidad, se intenta etiquetar bajo una misma denominación, muchos aspectos formales que tenían su personalidad propia, aunque participan de este fenómeno, pero podrían haber tenido su espacio propio en la historia del arte de nuestro siglo, han pasado a engrosar una categoría estilística única: el Art Déco.

Ahora bien, si aceptamos, aunque sea con reservas, la existencia de un Art Déco, al menos como término que permita entenderlo como un fenómeno unitario hay también que preguntarse si todo lo que se produjo en los años veinte y treinta, a excepción de algunas vanguardias históricas, como el Surrealismo o diversas corrientes abstractas, puede ser englobado bajo la etiqueta general de Art Déco. Y, así, no han faltado estudios de conjunto en los que se engloba bajo esta denominación realizaciones que nada tienen que ver con el Art Déco aunque formen parte de un contexto histórico, social y artístico común. De hecho la disparidad de aplicaciones y realizaciones, desde la arquitectura a la pintura, la escultura a la vidriera, la ilustración al diseño, comportan ya de por sí una gran dificultad para establecer cualquier tipo de definición radical a la mane-

ra de las que han podido desarrollarse en relación con las tendencias de la pintura.

El Art Déco responde a un planteamiento surgido en una época de crisis. Integrar el arte en la industria y la industria en el arte. Aumentar los medios y los recursos de producción. Pero esta integración del arte en la industria, como se pone de relieve en la temática de la gran cúpula de la nueva sala de operaciones del Banco de España,⁽³⁾ no se produjo tecnificando la producción artística ni creando lo que pudiéramos llamar un arte tecnológico. Como ha señalado Francastel a propósito de la arquitectura "Es el estilo y no la técnica, decimos, lo que ha regido el desarrollo de la arquitectura moderna en un determinado sentido no ya durante los años 1890-1900, sino durante el período que se extiende desde los últimos años del siglo XIX –aparición de la doctrina positiva de la máquina originadora de lo bello y de la teoría del arte útil– hasta alrededor del año 1930, englobando así las dos primeras épocas habitualmente consideradas como las que marcan las fases del estilo monumental moderno".⁽⁴⁾ Lo que se produjo fue una integración, una confluencia, entre el arte y la industria que hizo que las formas plásticas se introdujeran en los objetos y las imágenes de nuestro entorno cotidiano y que en la creación de estas imágenes y en la belleza de lo útil tuviera la posibilidad de participar la máquina. Es decir, crear ciertas formas refinadas y exquisitas destinadas en ocasiones para una minoría y también de unos objetos "artísticos" destinados a un amplio sector de la sociedad. El resultado fue también, la presencia de unas formas, en un ámbito mucho más amplio que el restringido de la vanguardia pura, que transformaron aspectos de la escenografía de la ciudad, de la vivienda y de ese mundo inasequible pero que creían poseer los contemporáneos y que parecía suyo, que era el mundo del cine, de la moda y de la publicidad y que formó parte de un entorno cotidiano, acuciante e intenso, de varias generaciones.

La mencionada integración del arte en la técnica, propia de este arte de los años

veinte y treinta no se produjo a través de un retorno a los valores sagrados de la tradición artística. Desde el momento en que se planteó como una necesidad económica para el consumo moderno, tenía que establecer una integración con el arte moderno. Integración que tampoco se produjo incorporando las aportaciones de la vanguardia del momento al diseño y la producción industrial, sino manipulando un lenguaje que, procedente de la vanguardia y ofreciéndose como un producto de la modernidad, tampoco se presentase como una vanguardia radical y alarmante. Las formas esquemáticas del cubismo, algunos componentes de las tendencias de la abstracción geométrica, suavizadas con una inclinación hacia lo decorativo y los efectos de la moda, fueron algunos de los elementos que ejercieron un papel decisivo en el protagonismo del Art Déco. A la vez debe notarse como artistas de las vanguardias históricas, como es el caso de Robert Delaunay o Ferdinand Léger, con posterioridad a su momento paradigmático de ruptura, incurrieron en el mismo fenómeno desarrollando formas pictóricas que pueden enmarcarse en los códigos del Déco.

Lógicamente el fenómeno de la integración del arte y la técnica iba orientado fundamentalmente a aquellas realizaciones de consumo surgidas de la industria como muebles, objetos de diseño, telas, o automóviles que crearon una imagen de modernidad y de una integración moderada y asequible en la renovación artística. La presencia de importantes series de vidrieras Art Déco, como las del Cine Avenida⁽⁵⁾ o el Cine Ideal.⁽⁶⁾ A esta imagen de la modernidad se incorporaron los ilustradores, algunos escultores y pintores. Y, también los vidrieros. En el caso concreto de las vidrieras puede decirse que los componentes técnicos –piezas de vidrios unidas por plomos– y los elementos del lenguaje coincidieron pronto y plenamente. La estructura de la vidriera permite desarrollos geometrizar desde unas formas propias. Las diversas texturas, relieves y dibujos de los vidrios creaban una indudable sensación de moderni-

dad. Ahora bien, en la vidriera estos medios hicieron posible que la vidriera Déco no fuera una simple traducción a vidrio de unas imágenes de pintura, del dibujo o del arte gráfico, sino que se convirtiera en un lenguaje sin traducciones posibles de otras artes o que, cuando lo fueran, éstas se vieran sometidas a una profunda transformación.

En este sentido a través de los medios técnicos de la vidriera, de la experimentación con las posibilidades del soporte, del juego de las texturas, de la posibilidad de los cortes de los vidrios y su unión con plomos, las vidrieras Déco nos transmiten algunas de las imágenes más definitivas creadas en los años veinte y treinta de lo que se ha definido como Art Déco. En Madrid, en relación con otras realizaciones del Art Déco las vidrieras aparecen como una de las primeras manifestaciones y con unos planteamientos Déco más radicales.

Nouveau y Déco. Formas para un intercambio

Hemos visto como en la vidriera nouveau de procedencia internacional se desarrollaba el ritmo fluido de una formas estructuradas a través del discurso pronunciado por el arabesco. Los componentes vegetales y decorativos, organizados de acuerdo con este ritmo, marcaban un argumento continuo, sinuoso y envolvente al tiempo que los componentes cromáticos desarrollaban unos destacados e intensos contrastes de color. En este sentido se trataba del arabesco destacado sobre un fondo neutro en el que los plomos de unión, según hemos visto en algunos ejemplos, constituían uno de los elementos básicos del diseño ornamental. O también de aquellas vidrieras formadas por un fondo de vidrios colores a los que se superpone una decoración pintada. Estas mismas formas, sometidas a un proceso de geometrización y simplificación las hallamos en algunas series de vidrieras madrileñas, como las de la cúpula del Hotel Palace y las del edificio de la calle Alcalá



*Detalle
de una vidriera en
la escalera. Marqués
de Urquijo, 43.
Ficha 55.*

número 52⁷⁾ realizadas en 1911. La composición está formada por una serie de variaciones, desarrollada en las distintas vidrieras, en torno a un motivo vegetal, cuyo diseño procede directamente de soluciones nouveau sometida a un proceso de geometrización que hace más abstracta la composición de la vidriera, y que concretamente presenta relación con soluciones formales de la Escuela de Glasgow.

En los primeros años del siglo XX se desarrollaron en la vidriera madrileña diversos tipos de composición ornamental, ya sea utilizando motivos clásicos de guirnaldas, formas geométricas y vegetales y arabescos Nouveau. Lo cierto es que con frecuencia hallamos vidrieras con motivos pertenecientes a "estilos" diferentes desarrollando una misma composición. Y lo mismo sucede con algunas vidrieras Art Déco en las que algunos de los mencionados motivos se transforman, tras un ejercicio de simplificación y geometrización, en nuevas imágenes de un "Arte moderno" como en las vidrieras de la casa de la Calle de Marqués de Urquijo, número 43.⁸⁾

Detalle
de una vidriera
del Cine Avenida.
Gran Vía, 37.
Ficha 40.



En realidad la existencia de elementos *nouveau* en vidrieras Déco está presente hasta en obras correspondientes al pleno apogeo de esta última tendencia. Es el caso de los motivos decorativos florales y con aves de algunas vidrieras del Cine Avenida de Madrid,⁹⁹ realizadas en 1927-28 por *Vidrieras de Arte*, en la que el predominio de elementos florales y el ritmo con que han sido tratados remite a soluciones Nouveau, frente a otras vidrieras de claro acento Déco. En obras muy tardías de la tendencia, prácticamente realizadas en los últimos años de ésta, hallamos todavía la presencia de componentes Nouveau, no como un testimonio de una inexistente transición pero sí de un intercambio que se fosilizó y quedó como una opción intermedia y duradera. Así lo ponen de manifiesto algunas vidrieras como las de la casa de la calle Marqués de Valdeiglesias núm 1,¹⁰⁰ realizadas hacia 1945 y cuya decoración obedece a una simplificación al quedar reducida una guinalda.

Detalles
de una vidriera
en la escalera.
Alfonso XII, 36.
Ficha 41.

Este proceso de geometrización de la composición de la vidriera a que hemos

hecho referencia, podía mantener el ritmo nouveau, como en los ejemplos citados, o podía ir más lejos hasta el punto de que a través de este proceso hacia lo geométrico se llegase a un ámbito próximo a lo abstracto. En dos conjuntos de vidrieras de los edificios de la Calle Alfonso XIII núms. 36 y 38,¹⁰¹ realizados por los Maumejean hacia 1914 o poco antes, uno de los ejemplos Déco más temprano de Madrid, se advierte como ya ha desaparecido cualquier derivación del ritmo Nouveau que hemos mencionado en algunas vidrieras de las anteriormente analizadas como la de la casa del número 52 de la Calle de Alcalá. La composición de estos dos conjuntos de vidrieras constituye un testimonio de primer orden para comprender las fuentes y procesos que intervinieron en la configuración de una vidriera Art Déco en Madrid. En el "retablo" que forman los ventanales aparece una ornamentación vegetal sometida a un acentuado proceso de geometrización mucho más acentuado que la estudiada en los ejemplos anteriores que hace que los motivos decorativos se alejen de su condición de elementos de la naturaleza para aden-





trarse en el campo de la abstracción. Sin embargo, la referencia figurativa es clara. De esta manera se crean unos repertorios decorativos propios de un arte Déco. Se trata de mantener el sentido de la decoración modernista pero traducida en un nuevo repertorio geométrico que defina un nuevo "estilo moderno". Estilo moderno que no se habría podido producir sin las experiencias abstractas y cubistas de las que estas vidrieras son una transcripción en vidrio basada en una original concepción ornamental. En este sentido destaca el carácter esencialmente plano de la ornamentación y la ausencia de elementos de modelado sugeridores de cualquier referencia del volumen. Sin embargo desde un punto de vista técnico, la vidriera sigue las fórmulas de la vidriera anterior transformando motivos, creando nuevas combinaciones de formas y colores. Estas vidrieras, realizadas con vidrios soplados y emplomados, mantienen, desde un punto de vista estructural, la misma estructuración que algunas vidrieras Art Nouveau y que las realizadas con motivos decorativos vegetales en forma de orla. Lo que cambia es que, en lugar de mo-





*Detalles
de una vidriera
en la escalera.
Alfonso XII, 38.
Ficha 42.*

tivos vegetales claramente identificables, se desarrolla una combinación de formas sugerentes próximas a la abstracción.

La vidrieras Déco anteriores a 1925 fueron la consecuencia de un proceso de indagación y de investigación de nuevas formas aplicadas a la vidriera. En realidad, más que una "apropiación" de las experiencias desarrolladas en otras artes, se trataba de implantar en el campo de la vidriera las posibilidades proclamadas y sugeridas por algunas tendencias de las vanguardias históricas como el Cubismo o la Abstracción. El resultado fueron unas vidrieras que planteaban una aplicación de soluciones propuestas por la vanguardia para realizar un conjunto de obras seriales que, en muchos aspectos, comportaban, al menos en su ejecución, una actividad artesanal con aspectos propios de la industrial.

Desde un punto de vista formal estas vidrieras constituyen una referencia y una inflexión en el desarrollo de la vidriera madrileña anterior al gran momento de expansión del historicismo y el Déco. La ruptura formal estaba hecha. La experimentación con nuevas formas, iniciada. Faltaba el desarrollo de las nuevas experiencias técnicas, del valor atribuido a los nuevos efectos y posibilidades conseguidos con el juego de los materiales que se produjo a

partir de 1925. Sin embargo, hasta la confirmación definitiva de esta tendencia, a partir de *L'Exposition International des Arts Décoratifs*, realizada en París en 1925, las búsquedas discurrieron por caminos dispares. Junto a la transformación geometrizable de soluciones Déco se desarrolló también una indagación en torno a la decoración vegetal como punto de partida para desarrollar unas formas geométricas. Y también la recuperación de elementos de la Sezession Vienesa como arranque para una combinación de elementos propios de un nuevo lenguaje decorativo que también podemos considerar Déco. Nos referimos a las vidrieras del edificio de la Gran Vía núm 15⁽¹²⁾ formadas por elementos arquitectónicos clásicos esquematizados que muestran una clara relación con el "estilo Viena". Realizadas por Maumejean en 1921 constituyen un claro ejemplo de las diversas orientaciones seguidas por la vidriera renovadora anterior a 1925 que configuraron los fundamentos del Déco. En este mismo sentido algunas vidrieras modernistas estudiadas anteriormente, como las monocromas de la Calle Montalban número 3,⁽¹³⁾ de inspiración se-



zessionista, sin pintura y con el empleo de vidrios de distintas texturas es un ejemplo de como la vidriera Déco tomó soluciones técnicas y formales del modernismo tardío.

Como hemos visto se trata de obras cuyas fuentes formales tienen un origen dispar pero cuyos resultados, a pesar de la aparente diversidad estilística confluyen hacia un objeto común. Las geometrificaciones a que se someten los motivos del Art Nouveau, las experiencias con las formas ornamentales decorativas dirigidas a lograr una geometrificación con contaminaciones cubistas, las manipulaciones de la decoración Sezession constituyen *una experimentación heterodoxa* de unos repertorios renovadores orientada a lograr una alteración, una transformación de las formas usadas para desarrollarlas desde la óptica de nuevos usos y valores. Unos valores que todavía no alcanzan una definición canónica y normativa pero sí una actitud que se abría paso en un arte de lo cotidiano con la intención de autolegitimarse.

Partir de la vanguardia y resumir la vanguardia, traducirla en otro lenguaje e introducirla en el entorno de la vida, objetivos del Art Déco, ya estaban planteados en diversos conjuntos de vidrieras madrileñas "antes" de las fechas en las que los historiadores han concedido la mayoría de edad al Art Déco. El fenómeno coincide también con el ambiente artístico que precede a la celebración del Salón de Artistas Ibéricos en el Retiro, en 1925. El fenómeno es equiparable al que se produce en la ilustración, pues "Si en lo que se refiere al Modernismo, Barcelona había dado un "do de pecho" que en Madrid se había adulterado en formas más frívolas, el Déco madrileño, frente a revistas barcelonesas como "D'Ací D'Allà" o "El Hogar y la Moda", con ilustraciones de Emilio Ferrer o de Roqueta, ofrece una amplia lista de ilustradores, dibujantes y cartelistas que saben llenar las publicaciones periódicas del momento con dibujos perfectamente internacionales".¹⁴ Y la misma calificación merecen las vidrieras Déco, tendencia que discurre en paralelo

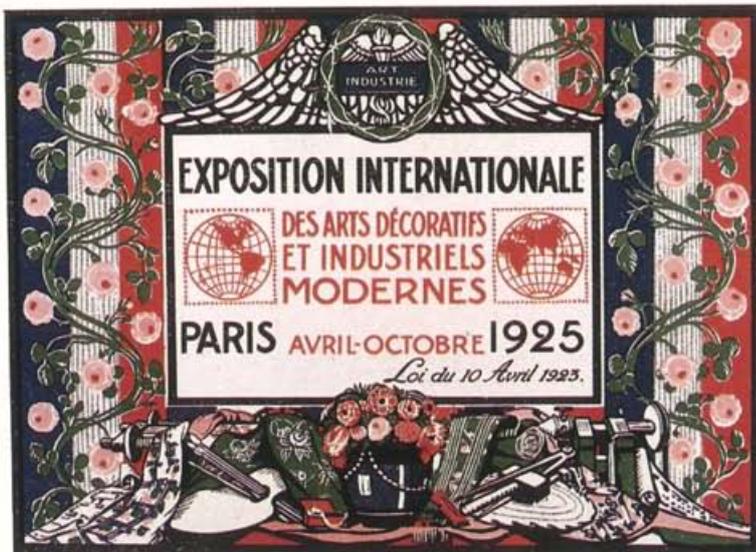


Detalle de una vidriera en la escalera. Gran Vía, 15. Ficha 53.

con la degustación morbosa de los historicismos nacionales de un amplio número de vidrieras, al situarse en una cosmopolita y refinada orientación internacional.

La referencia: 1925

El Art Déco, el "Estilo moderno", el "Estilo 1925" como también se le denominó, tuvo en la vidriera madrileña una aparición temprana, con unas realizaciones coherentes y radicales, hasta el punto de que pueden constituir algunos ejemplos definitivos en la configuración de la tendencia. En este sentido, en Madrid existen ejemplos de vidrieras anteriores a 1925 que acreditan el desarrollo de un lenguaje Déco plenamente formado aplicado a la vidriera con anterioridad, a las precisas definiciones que tuvieron lugar a partir de esa fecha. Este año tuvo lugar "L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs" de París en la que la vidriera tuvo una gran representación tanto en su facetas religiosa como profana advirtiéndose un claro intento de realizar obras al margen de los historicismos y desarrollar



Entrada para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales en París, 1925.

obras de orientación moderna con predominio de tendencias geometrizzantes y esquemáticas que definen un lenguaje Déco. Así se pone de relieve las obras presentadas por Louis Barillet, F.Chigot, Jacques Gruber, Gaëtan Jeannin, J.J.Kray y los Hermanos Maumejean. Junto a estas obras, otras ponían de relieve la continuidad de las tradiciones Simbolista y Nouveau, como las de L.P.Fargue, L.Schneider o R.Lardeur, con connotaciones Déco.⁽¹⁵⁾ La obra de los hermanos Maumejean, obtuvo el Gran Premio de la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas de París y contenía numerosos elementos Déco que desarrollarán ampliamente en obras posteriores: composición geometrizzante y los diseños en forma geométrica de los vidrios. Es decir, se trataba de una vidriera que ponía de manifiesto la presencia de componentes Déco que habían sido desarrollados ampliamente por Maumejean, según hemos visto, antes de 1925 pero que a partir de esta fecha se harán mucho más radicales y coherentes. Pero también en este cambio de orientación la exposición del Salón de Artistas Ibéricos celebrada ese año en el Retiro constituye una toma de conciencia de la vanguardia.

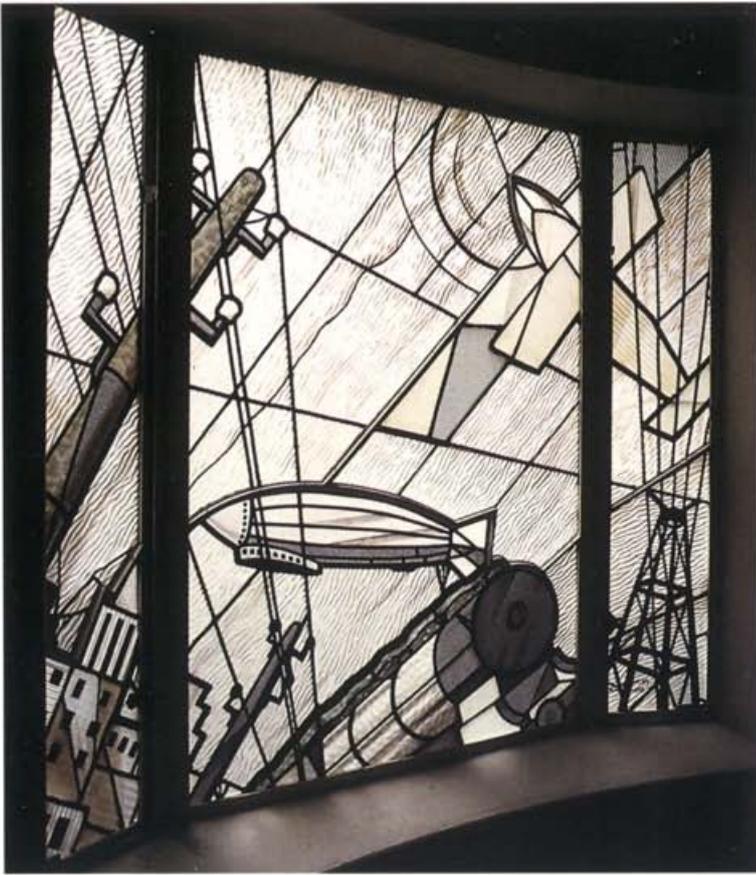
Vidriera en la escalera. Marqués de Cubas, 25. Ficha 59.

En este sentido, en algunas vidrieras realizadas hacia 1925⁽¹⁶⁾ por los Maumejean se

produce una de las definiciones más radicales de los elementos que los historiadores han considerado posteriormente como definidores del Art Déco. En las vidrieras de los ventanales de la escalera del edificio de la calle Marqués de Cubas núm 25⁽¹⁷⁾ realizadas por los hermanos Maumejean con distintas representaciones alusivas a los medios de transporte modernos (un tren, un avión, un zepelín, un barco; un puerto y un avión visto desde el aire) se ofrecen unas imágenes Déco mucho más radicales y con estrechas analogías con algunas de las mencionadas vidrieras de la exposición de París de 1925. La variedad de dibujos y relieves de los vidrios, las formas esquemáticas, la sobrevaloración de las máquinas del mundo moderno, la planimetría de las formas, el esquematismo de la composición son afirmaciones paradigmáticas de un estilo Déco plenamente asumido cuyas formas explican al mismo tiempo que se produjera, a raíz de la hegemonía del Pop Art en la vanguardia contemporánea, la valoración y la recuperación del Art Déco. Algunas vidrieras, como las del Teatro Infanta Isabel⁽¹⁸⁾ constituyen un ejemplo de esa mezcla híbrida –realizada a la manera de un *collage* de vidrios pintados con grisalla con formas vegetales articulados geométricamente y con un color detonante– que ofrece unas imágenes que lógicamente tuvieron que ser valoradas con la irrupción del Pop Art.

Realizadas en la misma fecha para las casas inmediatas de la plaza de la Cortes números 4⁽¹⁹⁾ y 5⁽²⁰⁾ los mismos vidrieros realizaron dos conjuntos de vidrieras de la más ortodoxa figuración Déco. En el primer conjunto todas las vidrieras representan paisajes geometrizzantes muy parecidos a los que contienen las vidrieras (*Rocas marinas; Paisaje alpino*) que por esas fechas realizaron, bajo la dirección del arquitecto Luis Díaz Tolosana, para la Avenida de Dato número 8.⁽²¹⁾ El grafismo nervioso de los plomos adaptados a las formas caprichosas de los calibres, las texturas de los vidrios, la esquematización de los objetos representados, así como el color, muestran una vidriera que no es ya





*Detalles
de las vidrieras
en la escalera.
Marqués de Cubas, 25.
Ficha 59.*





*Detalle
de una vidriera
en la escalera.
Plaza de las Cortes, 4.
Ficha 60.*



*Portal del Teatro
Infanta Isabel.
Barquillo, 12.
Ficha 46.*



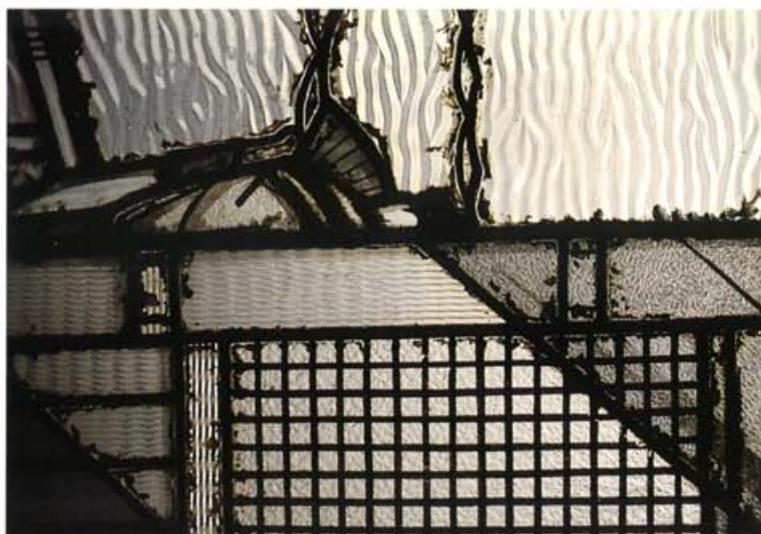
una transposición a vidrio de motivos de una figuración postcubista o Déco, sino de una vidriera que ha renovado por com-

pleto sus procedimientos y cuyos resultados pertenecen plenamente a un nuevo "estilo moderno" de imagen tráslucida.



Imágenes en blanco y negro

La idea de integración en la modernidad que pareció presidir todas las realizaciones del Art Déco fue una actitud, ecléctica, distanciada y no comprometida con el fenómeno de la vanguardia. Pues no se sirvió, para la formulación de un nuevo “estilo moderno”, de los modelos suministrados por alguna de las tendencias de la vanguardia sino del conjunto de sus aportaciones. Con ello se materializaba un estilo moderno, pero sin distorsiones, que fuera nuevo e integrador a la vez. No obstante, era lógico que los vidrieros se sintieran más atraídos por aquellas tendencias cuyas experiencias formales presentaran una afinidad más directa con los planteamientos que sus posibilidades técnicas permitían realizar. El Expresionismo, por ejemplo, era una tendencia con planteamientos mucho más alejados que el Cubismo cuya permanente valoración del dibujo y tendencia a la geometrización facilitaba una inmediata asimilación por los vidrieros, a través de la aplicación de vidrios de



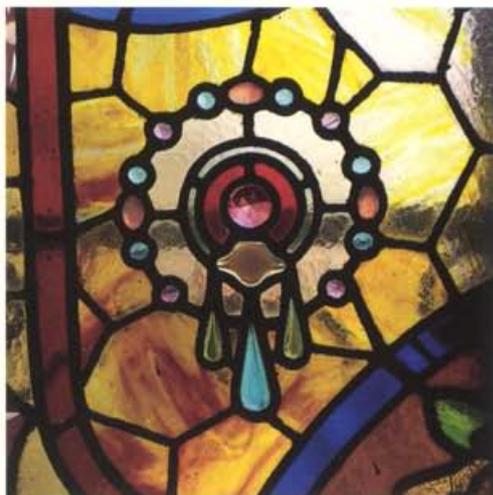
calibres geométricos contorneados por la presencia constante del dibujo desarrollado por los plomos de unión. Pero, además, fue una nueva utilización de las posibilidades técnicas del lenguaje de la vidriera lo que impulsó el desarrollo de algunas de las realizaciones más radicales y ortodoxas –si es que cabe hablar de ortodoxia en esta tendencia– del Art Déco.

*Detalles
de una vidriera
en la escalera.
Plaza de las Cortes, 5.
Ficha 61.*

En la vidriera Déco las realizaciones más radicales se realizaron a través de la incorporación de diversos tipos de vidrios que, como nuevos materiales, renovaron rotundamente los efectos de la imagen y los alcances de su percepción. El empleo de vidrios gruesos, traslúcidos e impresos con distintos tipos de dibujos y texturas, producía por sí mismo un efecto inédito. Y más aún en aquellas vidrieras realizadas para los ámbitos de la vida cotidiana y colocadas, en las ventanas de las casas o de las escaleras, a una distancia que permitía que el usuario pudiera tocarlas. La vidriera seguía siendo un arte cuya visión se lograba a través de una iluminación por detrás, por el paso de la luz a través de la vidriera. Pero esto, con las nuevas texturas de los vidrios, con la proximidad del espectador y con su movimiento producía un efecto completamente desconocido hasta entonces. De ahí que, con independencia del carácter abstracto o figurativo de la vidriera, la presencia del



Detalle
de las vidrieras
del Cine Ideal.
Ficha 48.



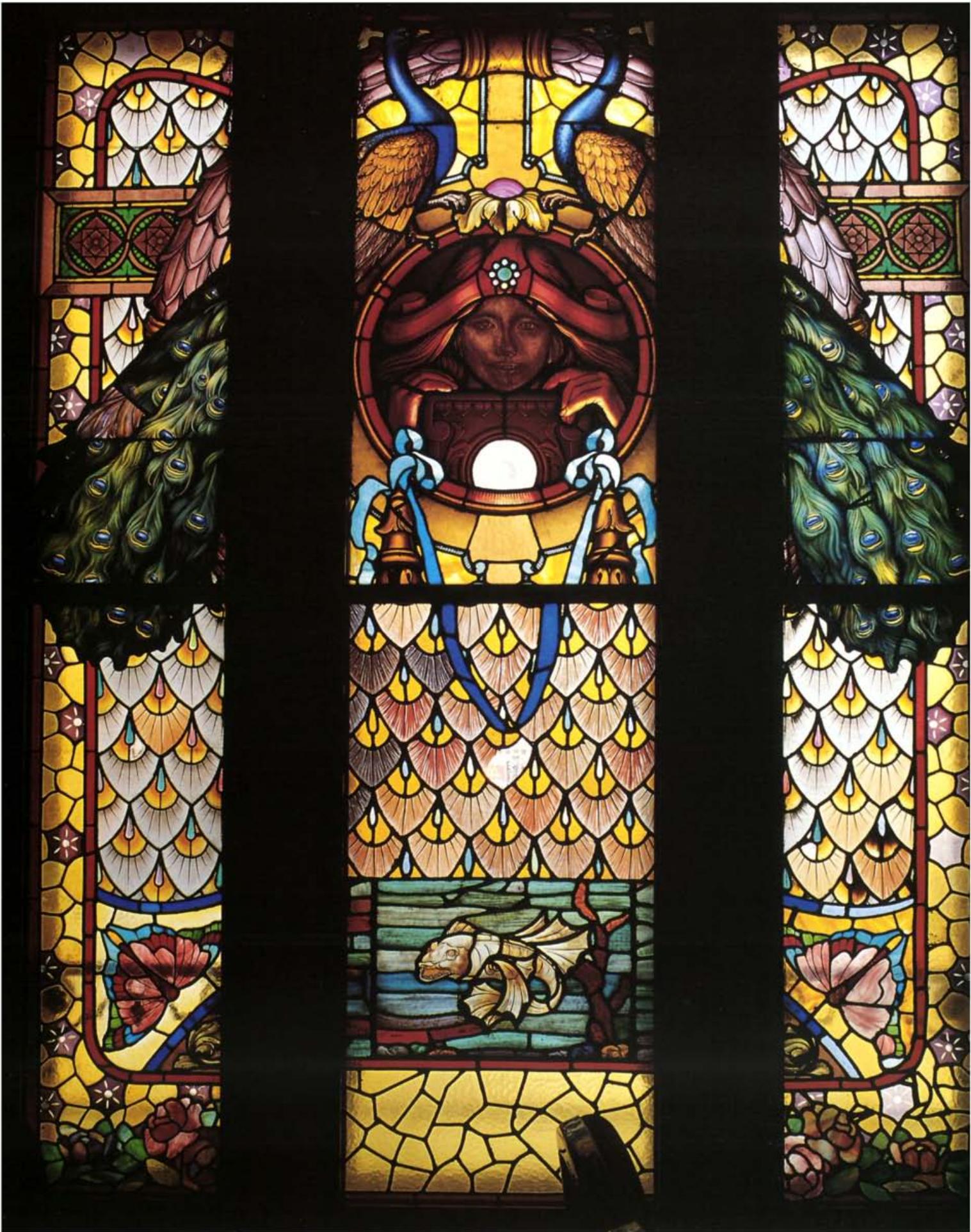
Vidriera central
del conjunto del Cine
Ideal. Ficha 48.

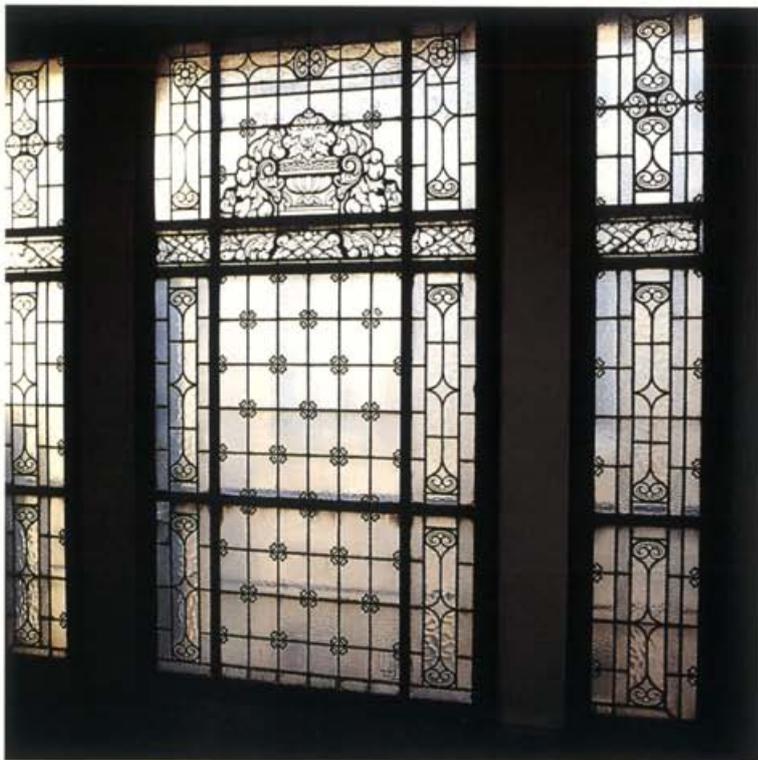
componente material de los vidrios se “superpongan” al problema de la figuración y de la abstracción. Hasta el punto de que cuando se analizan las vidrieras Art Déco pasamos de forma casi inadvertida de unas a otras, pues en ambas se plasman por igual los mismos elementos formales definidores de la tendencia. Lo cual ha determinado que en las vidrieras madrileñas Art Déco se desa-

rollen un conjunto de pronunciamientos complementarios desde el radicalismo plástico de algunas vidrieras abstractas a la transmisión de ideas y modelos propios de la corriente a través de la figuración.

Ya hemos hecho referencia a diferentes obras figurativas en las que se establecían una serie de definiciones puntuales de la vidriera Déco. En ellas hemos visto como se desarrollan algunos de los postulados estéticos de las definiciones Déco que ponen de manifiesto como los conceptos abstracción o figuración resultan completamente inoperantes para la definición del Déco. El mito de la modernidad, la inspiración que los futuristas buscaron en “los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que envuelve la tierra, en los trasatlánticos, en los “Dread-nought”, en aquellos maravillosos aviones que surcan los cielos, en el profundo coraje de los navegantes submarinos”⁽²²⁾ aparece como temática de una serie de vidrieras realizadas hacia 1925 para el edificio de la calle Marques de Cubas núm. 25.⁽²³⁾ Con posterioridad a la exposición de París del 25 son frecuentes las temáticas específicamente Déco, como ésta referida al mito del progreso y de la técnica en clara contraposición a los valores clásicos. Y también la inspiración en temáticas exóticas. Con esta temática, realizadas por Maumejean en las mismas fechas que las anteriores, pues forman parte de un mismo grupo de edificios, la serie de vidrieras del Edificio de la Plaza de las Cortes número 5⁽²⁴⁾ desarrollan una temática china en consonancia con el gusto por objetos y modas chinos de la época. Aquí, sin embargo, se ha prescindido de cualquier evocación formal del arte chino para desarrollar esta iconografía de acuerdo con los esquemas y planteamientos formales del Déco comentado.

En la vidriera del Art Déco la aportación fundamental no fueron solamente las *representaciones Déco*, sino la fragmentación de las superficies, la geometrización





Vidriera
en la escalera.
Gran Vía, 6. Ficha 36.

Detalle
de la vidriera
en la escalera.
Gran Vía, 6. Ficha 36.



y combinación de los planos y la textura y el color. En ocasiones se realizan composiciones híbridas basadas en una composición geométrica con vidrios que tienen pintada una decoración de motivos vegetales como las mencionadas del Teatro Infanta Isabel.⁽²⁵⁾ Un color que algunas vidrieras madrileñas de la tendencia es sintético y reducido, basado en combinación de los distintos tonos de vidrios incoloros impresos, con relieves y texturas. En este sentido es oportuno destacar como algunas vidrieras Art Déco utilizan una gama reducida de color basada en el

blanco gris y negro como las ya mencionadas, realizadas por Maumejean, para los ventanales de la escalera del edificio de la Calle Marqués de Cubas, número 25 o las del hall de la calle de Alcalá del Banco de España.⁽²⁷⁾ Este tratamiento del color constituye una actitud crítica radical frente a los "excesos" cromáticos y decorativos del Art Nouveau. Así se suprimen los valores constantes de la vidriera modernista: la ornamentación y el color, el arabesco y lo vegetal. Algunas vidrieras, como las mencionadas con influencia de la Secession vienesa de la casa de la Gran Vía,¹⁵(28) muestran una misma reacción frente al color y el sentido de la ornamentación de las obras Nouveau, desarrollando, por el contrario, una decoración a base de elementos arquitectónicos simplificados. Y lo mismo cabe decir de las vidrieras con motivos ornamentales geométricos y un jarrón de la casa de Gran Vía núm. 6⁽²⁹⁾ realizadas probablemente hacia 1919 por Maumejean.

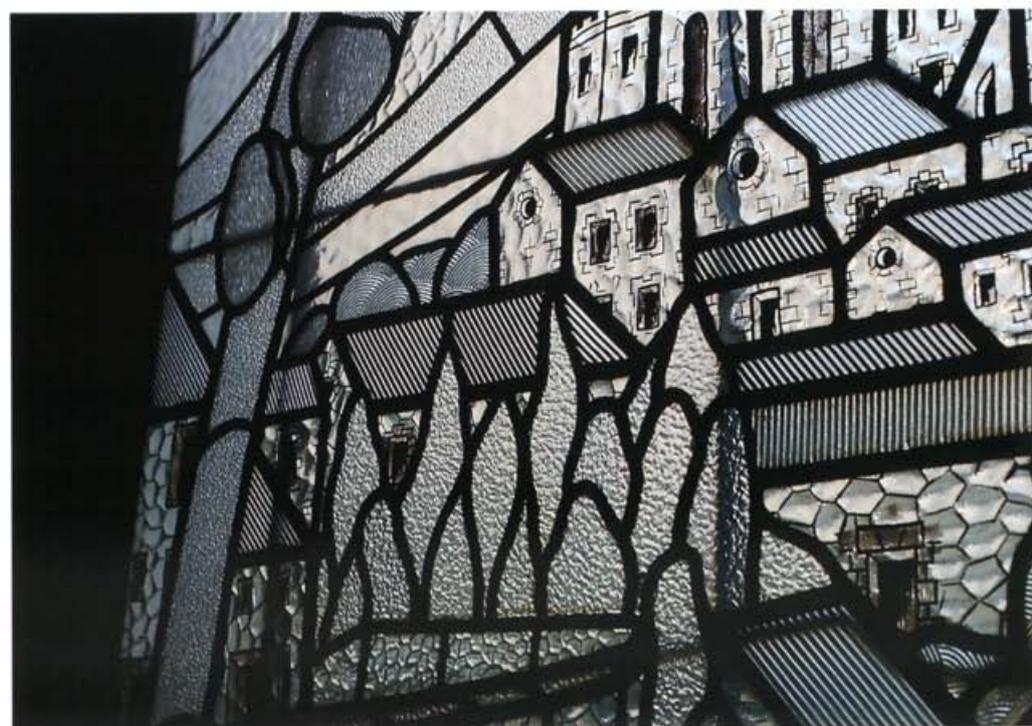
Al igual que el cubismo "sacrifica" el color en beneficio de la forma en estas vidrieras, de clara inspiración postcubista, el color se reduce a unos mínimos esenciales en favor de los valores del dibujo y de la materialidad de los vidrios. Pero también cabe interpretar esta reducción del color como un recurso para producir un efecto de modernidad por su afinidad con la fotografía y, lo que es más posible, con uno de los fenómenos más de moda en la época y que encarnaba toda una forma de modernidad: el cinematógrafo. Modernidad, arte y espectáculo. Los medios del transporte moderno, las imágenes cinematográficas o fotográficas existentes en algunas vidrieras, como la que muestra un avión y un puerto vista desde lo alto⁽³⁰⁾ representada exclusivamente en blanco y negro son imágenes en la que se produce una concurrencia no casual de imágenes de la modernidad. Una modernidad a cuyos ámbitos aparece unida la vidriera Déco según hemos mencionado a propósito de los cines Avenida,⁽³¹⁾ Ideal con una alegoría al cinematógrafo,⁽³²⁾ o Callao.⁽³³⁾



Detalles de la vidriera en la escalera. Ferraz, 46. Ficha 50.

Si la contraposición abstracto-figurativo no se desarrolló en la vidriera Déco, su temática es heterogénea, adaptada a las exigencias arquitectónicas donde se instala,

reduciéndose a temas decorativos de carácter figurativo, como las vidrieras de la Casa de la Calle Ferraz 46,⁹⁰ con un bicromatismo formado por vidrios de color gris



Detalle de la vidriera en la escalera. Altamirano, 28. Ficha 44.



Detalle de la vidriera en la escalera. Arenal, 21. Ficha 45.

y blanco y una temática a base de dos caras enfrentadas a un jarrón central y realizada ya en los cuarenta y cincuenta como ejemplo de prolongación tardía del Déco. O también las vidrieras con diferentes "vedutes", o vistas urbanas, de la casa de la calle Altamirano 28.⁽³⁵⁾ O las que representan diferentes vistas de Madrid, de la Casa de la calle Arenal número 21⁽³⁶⁾ realizadas por Maumejean en una fecha tardía al igual que las anteriores y con un tratamiento más naturalista de las diferentes representaciones enmarcadas por una decoración Déco.

La crisis del progreso y la utopía de la modernidad

La vidriera figurativa Déco tiene un conjunto monumental de singular relevancia en las vidrieras que se realizaron para la ampliación del Banco de España según el proyecto de José Yarnoz Larrosa presentado en 1928. Con fecha 1 de diciembre de 1932, José Yarnoz dirigía un escrito al gobernador del Banco de España informándole de como "El estado en que se encuentran las obras de ampliación del edificio central, obliga a ir resolviendo la adjudicación de aquellos trabajos que son ajenos a la estructura general, y que constituyen las obras complementarias de terminación del nuevo edificio. Entre estos trabajos se encuentra el suministro de la vidriería artística".⁽³⁷⁾

Las vidrieras que era preciso realizar según el mencionado escrito de Yarnoz⁽³⁸⁾ constituían un programa de primera categoría para cuya ejecución proponía, adjuntando un presupuesto fechado el 29 de noviembre de 1932, a la Casa Maumejean. Sobre la capacidad de este taller para llevarlo a cabo Yarnoz hacía la siguiente consideración: "Nada he de decir de las competencias artísticas de esta casa, que por las recompensas obtenidas e importantes trabajos realizados está reconocida mundialmente como una de las más importantes; siendo además conocida del Banco, por ser la que viene ejecutando todos los trabajos de este género en los nuevos edificios que se construyen para sucursales".⁽³⁹⁾ Yarnoz, por otra parte, formaba parte como presidente del consejo de administración de la SOCIEDAD MAUMEJEAN HERMANOS DE VIDRIERÍA ARTÍSTICA, S.A, en que se convirtió en 1923 la casa MAUMEJEAN HERMANOS.⁽⁴⁰⁾ El 19 de diciembre de 1932 el Consejo General del Banco aprobaba la propuesta para la realización de las vidrieras.

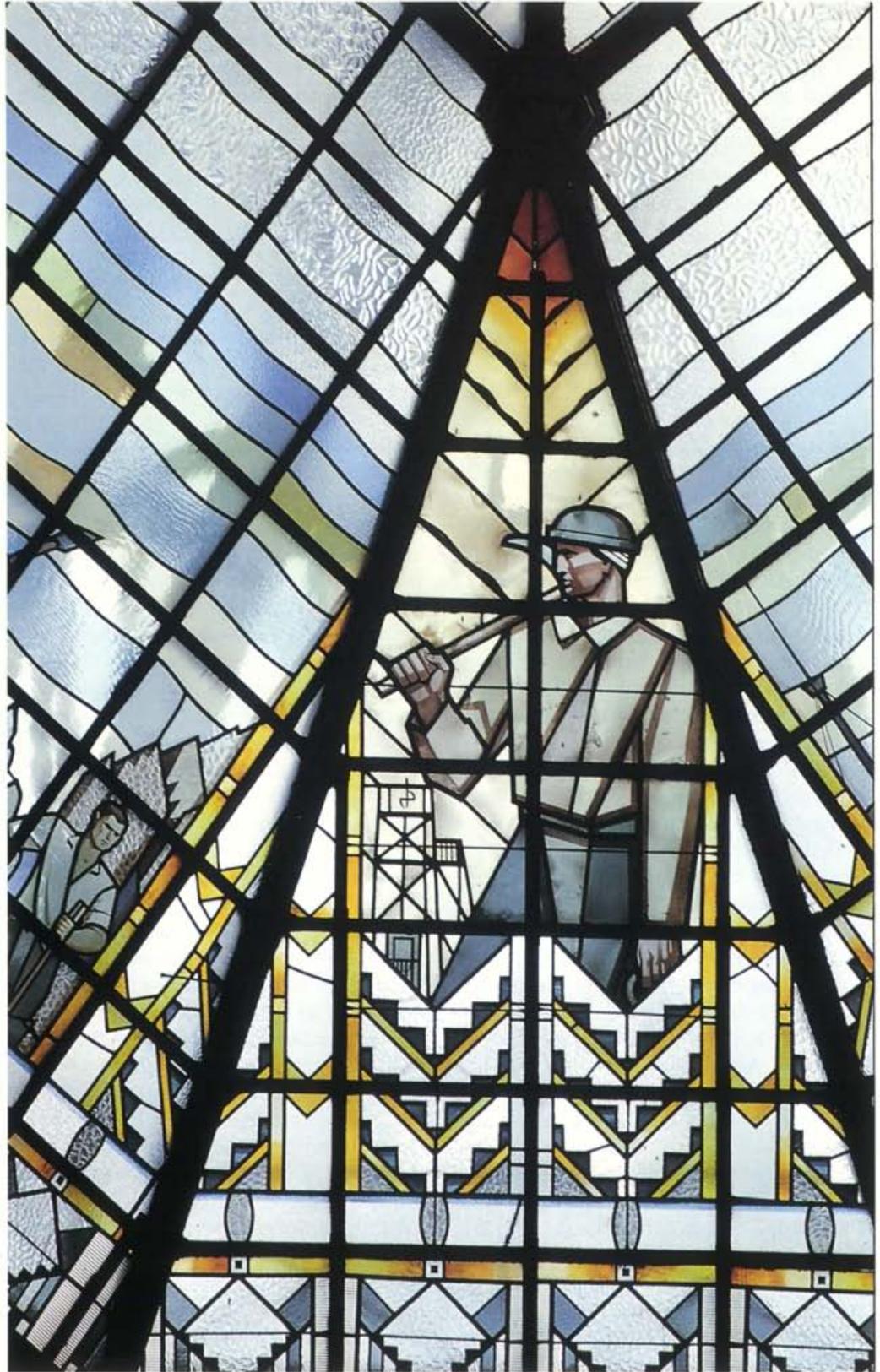
Las vidrieras jugaban un papel relevante en la configuración arquitectónica de la ampliación del banco y en la imá-

gen de su carácter solvente, moderno y representativo. En el exterior Yarnoz repitió escrupulosamente la fachada de Adaro dejando para el interior la modernidad de la arquitectura de los años 20.⁽⁴¹⁾ Modernidad en la que cumplían un papel muy importante las vidrieras que, como indicaba Yarnoz en su mencionado escrito a propósito de la claraboya del patio de operaciones, debía de ser obra "con gran riqueza de decorado y en armonía con la ornamentación general del citado patio".⁽⁴²⁾ Para ello presentaron bocetos. Cuando, el 19 de diciembre de 1932 se aprobó la propuesta de que las vidrieras fueran ejecutadas por Maumejean, el Consejo General acordó que "...después del exámen que el propio Consejo efectúe acerca de los dibujos y modelos a que la misma se refiere, la comisión correspondiente fije la traza artística definitiva de entre los elementos propuestos para la gran claraboya...".⁽⁴³⁾ La arquitectura y la vidriera como elementos para configurar la imagen del banco. La vidriera desempeñaba un papel importante en la arquitectura con la que tenía que integrarse desde un punto de vista estilístico pero también en lo referente al aspecto representativo y al argumento desarrollado por su temática. Por otra parte, si en el trazado de la fachada de la ampliación Yarnoz planteó una continuación del edificio de Adaro, reduciendo la imagen de modernidad al interior es lógico que se plantease también el parangón con el edificio preexistente. En este sentido, era lógico que este programa de vidrieras constituyese, según hemos visto por el contenido de los textos transcritos, una obra de gran empeño dada la relevancia del programa de vidrieras realizado por la Casa Mayer para el edificio antiguo. De ahí, que las vidrieras fueran uno de los elementos en los que se condensaba la nueva idea de modernidad que se pretendía dar al edificio. Sin embargo, aunque es evidente que la imagen del antiguo edificio funcionó como un punto de referencia obligado se trataba más que de lograr una superación de establecer una equiparación de mane-

ra que el contenido de la ampliación se reforzase por la comparación con el antiguo. Si en éste, según hemos visto, las vidrieras desarrollan un programa didáctico-moral de carácter simbólico, con alegorías de la Sabiduría, las empresas que conducen a la felicidad y la gloria, las artes, el conocimiento y los sentidos y la Fortuna sobre los continentes, en las vidrieras del edificio de la ampliación la temática era radicalmente distinta.

Se trata de un conjunto en el que se desarrolla la idea del progreso en un momento en el que estaba reciente la gran crisis económica de 1929 cuyos efectos no habían sido superados. La temática de las vidrieras se plantea como una afirmación de los valores del progreso. En la gran claraboya del Patio de Operaciones⁽⁴⁴⁾ en torno al escudo de España situado en el centro se representan alegorías al mundo de la Marina, el Trabajo, el Comercio y la Industria. En las esquinas, cuatro figuras hacen referencia a la Industria, la Pesca, la Ganadería y la Agricultura, como pilares de la economía y el progreso. En el centro de dos de sus lados Mercurio y Vulcano como alusiones al Comercio y la Industria, flanqueando una fuente de carácter geométrico Déco y, en el lado opuesto, dos figuras que aluden a los trabajos en la tierra y en el mar, la Pesca y la Agricultura. Tampoco faltan figuras femeninas que representan alegorías de la Abundancia y la Ciencia. Todo ello con escenas dedicadas al trabajo, idea en la que se insiste igualmente en las vidrieras del hall de la calle de Alcalá y de la escalera con las alegorías de la Agricultura y la Industria.⁽⁴⁵⁾

Indudablemente se trata de una de las obras de mayor envergadura de toda la vidriera Art Déco. Desde un punto de vista arquitectónico la vidriera cumple perfectamente su función como estructura de cierre y de iluminación lograda por la claridad de los vidrios que constituyen el "fondo" de toda la composición, ordenada en torno al escudo de España, en las partes bajas de la claraboya en la que se representan las di-



*Detalles de la cúpula
del Nuevo Patio de
Operaciones. Banco
de España. Ficha 39.*



versas alegorías a la manera de composiciones y figuras superpuestas al remate de la arquitectura. En este sentido la composición se presenta como un *trompe l'oeil* que trasciende los límites de la arquitectura y que remata la estructura arquitectónica del edificio. De esta manera se subliman los fundamentos del progreso, de la riqueza y de la economía.

En la forma de disponer algunas figuras enfrentadas, en la introducción de las figuras en las pechinas, en la idea de crear la ficción de trascender los límites de la arquitectura, es evidente el recuerdo que los autores tuvieron de algunos aspectos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. De hecho se trataba de hacer una vidriera sin precedentes, por su escala y ambición. Y la referencia a la obra de Miguel Ángel en lo compositivo cobra aquí un nuevo sentido. Se trata de establecer una referencia a uno de los paradigmas de la pintura mural de todos los tiempos. Un parangón que convierta la claraboya en una Capilla Sixtina traslúcida. La utilización de estos modelos aparecía como *cita*, a través de la cual se afirmaba la idea de autoridad y prestigio. Y también de salvar la comparación con el plafón de la caja de la escale-

ras con la Fortuna y los cuatro continentes del edificio antiguo.

Por otra parte es evidente que la introducción de elementos de un lenguaje clásico contribuían a desarrollar la idea de legitimidad, seguridad, apoyo en la tradición, orden y racionalidad. Sin embargo estas referencias clásicas se integran también en el desarrollo de las formas de la modernidad del momento en el que numerosos elementos del vocabulario clásico son utilizados con profusión. Y así aparecen en la vidriera de Maumejean desarrollados según un riguroso orden y composición ordenada. Sin embargo las referencias clásicas eran sobre todo referencias ideológicas complementarias. El entramado en el que se apoya una obra por completo moderna y renovadora. Porque en realidad la idea que desarrolla la vidriera era esencialmente la de afirmar el progreso como una forma inherente a la modernidad y la modernidad como una forma inseparable del progreso. Al igual que las formas clásicas no fueron una recuperación académica, esta modernidad se establecía desde las premisas del orden y la afirmación de los valores sociales consolidados, del trabajo, de la explotación de las distintas formas de la riqueza, de la prosperidad y del trabajo y la ciencia.

En la vidriera junto a la esquematización de las figuras se aprecia un inagotable y reiterativo empleo de motivos decorativos Déco de carácter geométrico. Una decoración que sirve de fondo a todas las representaciones alegóricas, invadiendo de modernidad a La Industria, la Agricultura, la Pesca, la Ganadería, el Comercio, la Cultura y la Abundancia. Lo cual introduce en la vidriera una serie de significados abstractos pero de gran carga histórica en el momento en que se ejecuta la vidriera. En un momento en que se ha producido una profunda crisis económica que ha hecho tambalearse el valor de la idea de Progreso se plantea el desarrollo implícito de una utopía: la modernidad como salvación del Progreso, la renovación del Pro-

greso por una modernidad que no descarta apoyarse en una serie valores permanentes.

Collages traslúcidos

Pero con independencia de las clasificaciones de figuración y abstracción provocadas por la vanguardia a que hemos hecho referencia la vidriera Déco se desarrolló desde la experimentación de sus técnicas y materiales y de los recursos específicos de su lenguaje. La vidriera, al estar formada por diferentes piezas de vidrio unidas por plomos, se ofreció como un lenguaje idóneo para experimentar la estética y los ritmos compositivos del Art Déco. Lo cual no quiere decir que la organización de las distintas piezas de vidrio fuera la tradicional. En la vidriera Art Déco madrileña se desarrolla una forma distinta de cortar, distribuir y ensamblar las distintas piezas de vidrio. Algunas vidrieras fi-

gurativas Déco de hacia 1925⁽⁴⁶⁾ o en las del zaguán del Banco de España de entrada por Calle de Alcalá,⁽⁴⁷⁾ realizadas a principios de los años treinta, la composición se presenta como una clara derivación de soluciones cubistas. Los vidrios dejan de ofrecerse como meros soportes adaptados a un elemento figurativo al igual que los plomos articulando una composición y una trama independientes de trazado geométrico. Estas vidrieras, aunque mantienen las referencias figurativas, presentan como el cubismo un alto grado de abstracción, determinada por la aplicación de unos calibres "autónomos" que funcionan como una estructura independiente con respecto a la representación. Además, en estas vidrieras se utilizan con gran abundancia vidrios impresos con distintas texturas, dibujos e impresiones, abundando, según hemos señalado antes, los incoloros, grises y negros ligeramente matizados con lo que la vidriera adquiere una cierta textura y relieve. Aunque en la vidriera



Vidriera en el hall de entrada. Banco de España. Ficha 37.

modernista ya se utilizaron tipos de vidrios con textura, en estas vidrieras Art Déco madrileñas realizadas por la casa Maumejean puede decirse que es prácticamente este tipo de vidrio el único utilizado. Las vidrieras, por su condición de arte que se percibe a través del paso de la luz por las superficies de los vidrios, alcanza aquí una dimensión nueva y distinta. Las texturas e impresiones, con el cambio de luz o con el tránsito del espectador adquiere una dinámica cromática y lumínica desconocida. Y se convierte en un "collage" traslúcido y luminoso en el que actúa tanto la textura, la impresión y la propia materialidad de los vidrios como los efectos cromáticos de su transparencia. Vidrio incoloro, traslúcido —que no transparente— con un valor plástico por sí mismo sin necesidad de incorporaciones y aditivos de la pintura que, además, en una arquitectura pensada para la vida cotidiana cumplía una función en plena correspondencia con los nuevos planteamientos de la vivienda. Vidriera para un espacio de tránsito, ofrecía una iluminación mucho más intensa y adecuada para los escenarios de la vida cotidiana moderna.

Lo cierto es que el empleo de los medios específicos de la vidriera, los vidrios entendidos como objetos y nuevos materiales, la textura, las formas geometrizarantes desarrolladas por los distintos calibres fueron pronto utilizadas en Madrid por los vidrieros para desarrollar algunas de las más tempranas y radicales manifestaciones del Art Déco en Europa. Según esto el emplomado mantiene su función técnica tradicional de unión de las distintas piezas de vidrio. Sin embargo, renuncia a su empleo tradicional como elemento de dibujo delimitador y definidor de contornos. Los plomos, al igual que los vidrios, se utilizan de forma autónoma, "partiendo" objetos, recorriendo superficies, entramando calibres de formas geométricas caprichosas y texturas contrastadas.

En la vidriera madrileña Déco, lo que equivale a decir en las vidrieras realizadas

según este estilo por la casa Maumejean en los años veinte y treinta, se produce un fenómeno que es muy posible que no llegaran a comprender hasta el fondo sus realizadores. Ante una nueva moda, ante unos nuevos repertorios difundidos por la ilustración, el cartel, los tejidos, los muebles y los objetos de diseño, la vidriera se enfrenta a su representación. Para ello rompe con algunos elementos tradicionales como el empleo de los vidrios sopladados planos y acude a vidrios impresos de fuerte textura. Ya de por sí, la textura de estos vidrios comporta unos motivos ornamentales plenamente Déco que son utilizados como los materiales, objetos o piezas de un "collage". Un collage traslúcido que en vez de por superposición como en la pintura se desarrolla por *unión* de los distintos materiales. Pero a su vez, la vidriera, arte formado por la unión de estas piezas de vidrio emprende la liberación del sometimiento al componente figurativo. Y los elementos representados se cruzan de plomos, las superficies de un objeto se parten. Y todo ello en una trama geometrizarante, de gran poder abstracto y expresivo que va configurando una forma, unos modos propiamente Déco. Si los vidrieros se incorporaron a unas formas Déco, al desarrollarlas en vidriera, éstas se fueron convirtiendo en objetos definidores de un Déco en Madrid sorprendente por lo temprano de su aparición y por lo radical de sus planteamientos.

Abstracción ornamental

Hemos dicho que en la vidriera Art Déco no se produce una decantación radical hacia la abstracción o figuración. Pues de la misma manera que existe una vidriera abstracta Déco existe otra de carácter figurativo. La vidriera Art Déco se desarrolló al margen de la polémica Abstracción-Figuración. Es más, la vidriera Déco figurativa desarrolló unos planteamientos no menos radicales que la abstracta. Es éste un fenómeno que debe resaltarse como uno de los aspectos que caracterizan y definen

la vidriera Art Déco en claro contraste con lo que sucedía en el debate artístico del momento.

Sin embargo la abstracción de las vidrieras Déco está muy lejos de integrarse en los planteamientos desarrollados por la pintura de esta tendencia. Hablamos de una vidriera abstracta Déco porque carece de componentes figurativos, porque no se da representación. Y sin embargo en la mayoría de los casos estas vidrieras no se desligan de su potente impronta decorativa. Algunos ejemplos como las vidrieras del cine Callao⁽⁴⁸⁾ realizadas hacia 1929, en que se inaugura el cine, ponen de manifiesto este fenómeno. Aunque carecen de elementos figurativos la disposición formal de sus componentes –un motivo central de color sobre un fondo blanco de trazado geométrico y una bordura formada por simples vidrios de color– evoca soluciones de la vidriera ornamental, clasicista o nouveau siendo la misma que utilizaron estas tendencias en las que la identificación de los motivos decorativos era evidente. En estas vidrieras Déco lo que se hace es *geometrizar* las composiciones habituales en la vidriera precedente para llegar a una *abstracción ornamental*. Y este mismo carácter lo ofrecen otras vidrieras, algo más alejadas de estas composiciones como las de la casa de Gran Vía 60⁽⁴⁹⁾ y Gran Vía

Detalles de una vidriera en la escalera. Gran Vía, 76. Ficha 54.

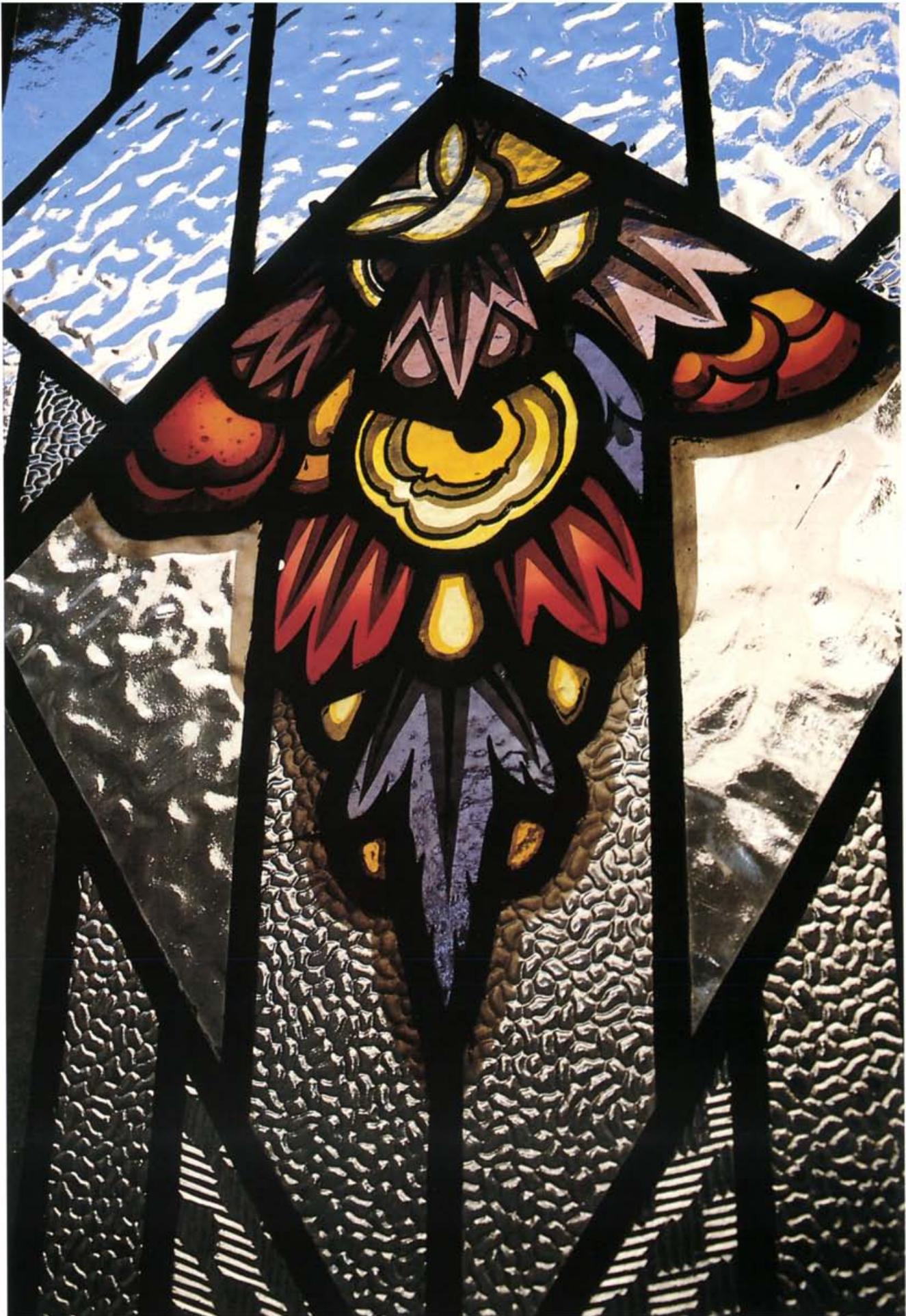


54,⁽⁵⁰⁾ ejecutadas en 1930 y 1935 respectivamente.

En algunos ejemplos, como en las vidrieras del edificio de Gran Vía número 76⁽⁵¹⁾ realizadas por Maumejean, puede detectarse un compromiso indeciso entre la vidriera decorativa y la abstracción. La bordura, aunque con motivos muy geometrizados, mantiene todavía ecos de un ritmo nouveau. En cambio, la ordenación de los paneles y la composición de los vidrios del fondo incoloro que rodea la bordura presenta un esquema típicamente Déco al igual que el motivo central, colocado a la manera de una cartela o medallón y que aparece como una “cita” decorativa en el entramado abstracto del fondo, a la manera de lo que aparece en las vidrieras del edificio de Gran Vía número 73. Con todo, al igual que otras modalidades de vidrieras Déco, abstractas o con una reducida referencia figurativa a la manera de cita perduraron hasta enlazar con el “estilo de los cincuenta” basado igualmente en un sucedáneo de la vanguardia, en el juego geometrizable de las formas.

El “estilo barroco modernizado”

Simultáneamente a este desarrollo de la vidriera Déco tuvo lugar otra producción no menos importante, en el aspecto cuantitativo, de vidrieras de características formales radicalmente opuestas basada en una recuperación historicista de modelos del pasado. Fundamentalmente se trata de vidrieras que prolongan hasta mucho después de la guerra civil las formas neorrenacentistas y neobarrocas. Las vidrieras con motivos de esta última categoría no son muchas veces una simple recuperación literal, sino que han sido manipuladas hasta convertirse en un “estilo barroco modernizado” según las calificaron algunos de sus autores.⁽⁵²⁾ Aunque algunos autores, en una visión amplia del concepto Déco lo introducen entre las manifestaciones de esta tendencia.⁽⁵³⁾



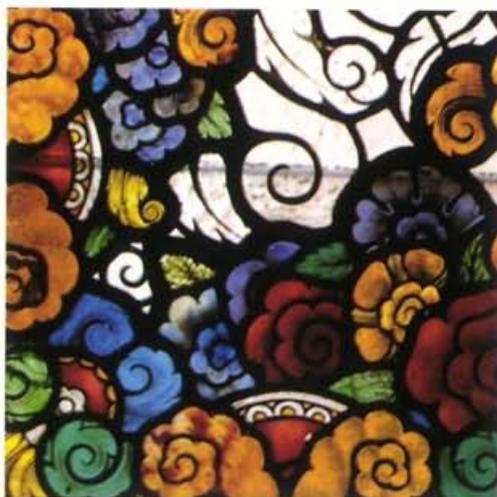


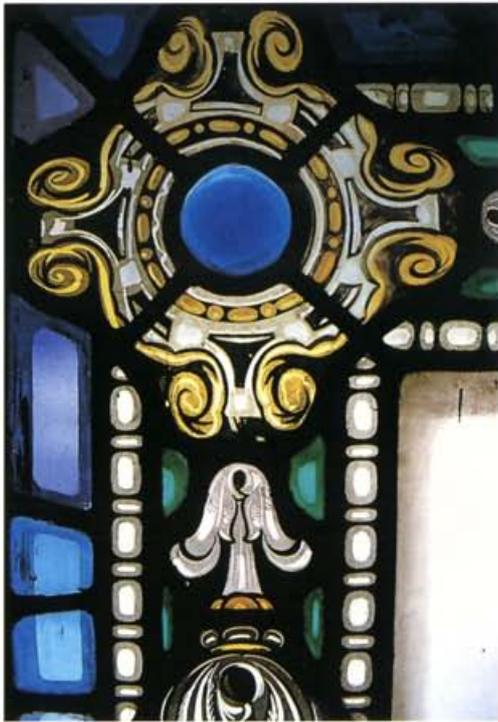
*Detalles
de las vidrieras
en el Cine Avenida.
Gran Vía, 37.
Ficha 40.*

En relación con el fenómeno de la recuperación o presencia de las formas barrocas en la vidriera es preciso hacer una distinción entre lo que es una "recuperación" historicista de las formas barrocas y lo que es la presencia de componentes barrocos modernizados en algunas vidrieras Art Déco o una aglutinación de elementos que producen, como en algunas vidrieras del Cine Avenida.⁽⁵⁴⁾ En el primer caso, en las obras que Maumejean denominaba "estilo barroco modernizado" se trata de una serie de vidrieras muy numerosa realizada por distintos talleres. Son obras de carácter convencional en las que aparecen elementos ornamentales de carácter barroco, como en algunas del Círculo de Bellas Artes⁽⁵⁵⁾ y cuya cronología es amplia y dilatada. Fundamentalmente la ornamentación se reduce a un medallón o escudo central y la ornamentación a borduras o guirnaldas.⁽⁵⁶⁾ En algunos conjuntos hallamos algunos elementos que nos remiten a modelos y soluciones empleadas en vidrieras de los siglos XVII y XVIII. Las vidrieras de la Real Academia de Ciencias Exactas,⁽⁵⁷⁾ realizadas por Maumejean después de concluida la guerra civil, están formadas por una bordura con motivos decorativos geométricos y neobarrocos que encuadra un espacio de vidrio incoloro en cuyo centro se representa el escudo de la Academia. El fondo de vidrio incoloro

está formado por vidrios cuadrados enmarcados por otros hexagonales. Esta composición, abundante en las vidrieras y cristalerías incoloras de los siglos XVII y XVIII constituye, desde un punto de vista técnico, una nota erudita explicable por la labor de restauración y conservación llevada a cabo por el taller de los hermanos Maumejean.

Con una ornamentación neobarroca son innumerables las vidrieras que se realizaron en edificios de Madrid hasta el punto de que resulta imposible aquí realizar una so-

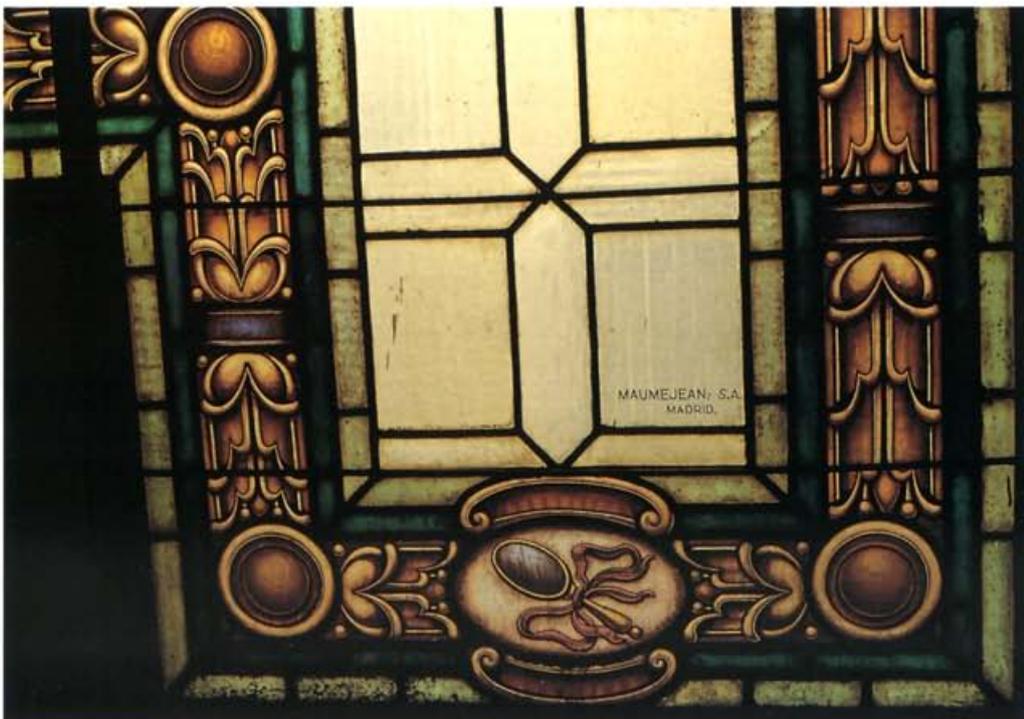




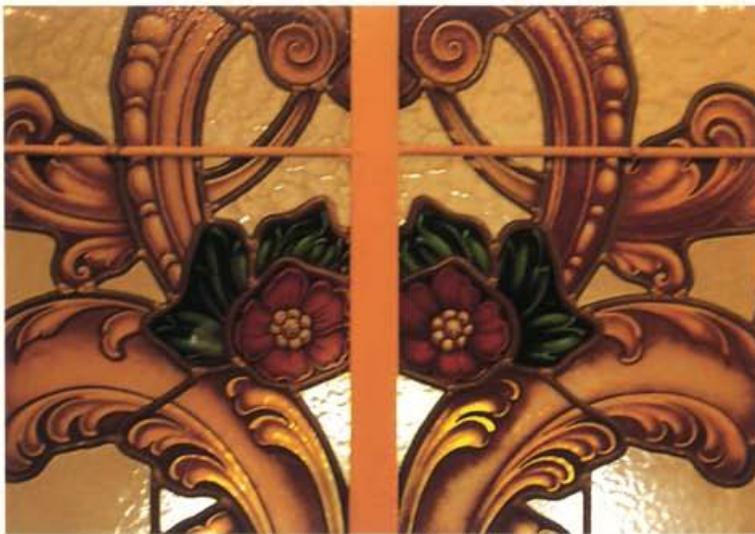
*Detalles
de las vidrieras
del Círculo de Bellas
Artes. Ficha 78.*

mera enumeración. Aunque comportan una ejecución artesanal, con vidrios pintados con grisalla y cocidos al fuego son obras

que pertenecen a una producción industrial en la que resultan extremadamente abundantes las recurrencias historicistas.



*Detalle
de las vidrieras
de la Real Academia
de Ciencias Exactas.
Ficha 82.*



Detalle de las vidrieras del frontal de la escalera en el Palacio Longoria (actual Sociedad de Autores). Ficha 13.

Hemos visto como con anterioridad a 1925 en la vidriera Déco madrileña se produjo una experimentación con soluciones compositivas de componentes de la vidriera neoplateresa, nouveau y con decoración de guirnalda para configurar un nuevo lenguaje. Sometiendo estas formas a un proceso de geometrización, alterando el ritmo y el fundamento de los componentes decorativos se desarrolló un proceso de simplificación que configura un Art Déco distinto de la orientación que tomará posteriormente al integrarse en las corrientes internacionales. Esto se produjo en relación con las tendencias y modalidades mencionadas debido a que eran la referencia de una actitud crítica, de una renovación que se hacía vulnerando unas formas pero no unos principios compositivos. Y además porque eran las formas de los años inmediatamente anteriores o las dominantes en el momento en que se emprende esta renovación. Pero también se hará con otras en las que los elementos decorativos de lejana tradición clásica o barroca se pliegan a una estructura decorativa existente en decoraciones arquitectónicas Déco. Evidentemente se trata de un proceso de hibridación en que los componentes decorativos de un "estilo" se adecúan a las exigencias formales y rítmicas de otro, integrados a veces con un lenguaje de rasgos coherentes y precisos.

Es, por ejemplo el caso de la vidriera frontal de la escalera del palacio Longoria⁽⁵⁸⁾ en la que se ofrece la misma complejidad que venimos comentando. Se trata de una vidriera formada por piezas rectangulares de vidrio incoloro sobre la que se destaca una guirnalda suspendida, con un motivo central del que salen dos guirnalda que cuelgan por ambos lados. Las tarjas, la forma de ordenarse los motivos decorativos remiten a formas propias de la ornamentación barroca sometidas aquí a un esquema compositivo extraño derivado de las vidrieras de guirnalda ya mencionadas.

NOTAS

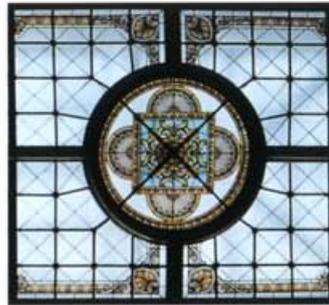
- (1) MAUMEJEAN (2).
- (2) MAENZ, P., 1976, Prólogo de A. Suárez y M. Vidal sin paginar.
- (3) Catálogo núm. 49.
- (4) FRANCASTEL, P. (Ed. 1961), págs. 211-212. Sobre el problema arte y máquina véase también LE BOT, M., 1979.
- (5) Catálogo núm. 40.
- (6) Catálogo núm. 48.
- (7) Catálogo, núm. 22.
- (8) Catálogo núm. 55.
- (9) Catálogo núm. 40.
- (10) Catálogo núm. 32.
- (11) Catálogo núms. 41 y 42.
- (12) Catálogo núm. 53.
- (13) Catálogo núm. 17.
- (14) AZNAR, S., 1993, págs. 178-179.
- (15) Véase GRUBER, J., 1925.
- (16) Catálogo, núm. 59, 60 y 61.
- (17) Catálogo núm. 59.
- (18) Catálogo núm. 46.
- (19) Catálogo, núm. 60.
- (20) Catálogo núm. 61.
- (21) Dos de estas vidrieras se reproducen en el folleto publicitario que recogemos en la bibliografía; véase MAUMEJEAN (2).
- (22) "Manifiesto de los pintores futuristas" (1910), en *Futurist Manifestos*. Edited and with an Introduction by Umbro Apollonio. Londres. Thames and Hudson, 1973, pág. 25.
- (23) Catálogo núm. 59.
- (24) Catálogo núm. 61. A este respecto, a propósito del cine Monumental, PÉREZ ROJAS (1986, pág. 72) resalta las Lámparas Chinescas realizadas por la casa Maumejean como un ejemplo "del más puro *déco*".
- (25) Catálogo núm. 46.
- (26) Catálogo núm. 59.
- (27) Catálogo núm. 37.

- (28) Catálogo núm. 53.
- (29) Catálogo, núm. 36.
- (30) Catálogo núm. 59.
- (31) Catálogo núm. 40.
- (32) Catálogo núm. 48. Sobre el contenido de esta alegoría véase PÉREZ ROJAS, J., 1986, pág. 70.
- (33) Catálogo núm. 62.
- (34) Catálogo núm. 50.
- (35) Catálogo, núm. 44.
- (36) Catálogo núm. 45.
- (37) Archivo Histórico. Banco de España. Admón y obras. Caja 70.
- (38) Las vidrieras que enumera Yarnoz en su escrito son las siguientes.
- a) UN CUPULIN en el vestíbulo de paso, de unos 40, 00 m² de superficie, con un motivo decorativo central sobre fondo de tracería.
 - b) UNA VIDRIERA para el vestíbulo anterior, análoga a la existente en la escalera del Paseo del Prado. Superficie 21,85 m².
 - c) DOS VIDRIERAS para los ventanales de la escalera principal, decorados con cenefa, motivo decorativo central y fondo general de tracería, con una superficie total de 23,40 m².
 - d) UNA VIDRIERA para el hueco del vestíbulo que corresponde a la gran galería de acceso al patio de Operaciones, con decoración análoga a las dos anteriores. Superficie 13,75 m².
 - e) DOS VIDRIERAS en huecos de ascensores, decoradas como las vidrieras reseñadas en los apartados (c y d), con un área total de 25,45 m².
 - f) DOS FRENTES DE VIDRIERA en el portal principal de Alcalá, compuesto cada uno por tres grandes vidrieras con un gran friso decorado y fondo de tracería. Superficie total 71,00 m².
 - g) y por último UNA GRAN CLARABOYA para el Patio de Operaciones, con gran riqueza de decorado y en armonía con la ornamentación general del citado patio, trabajo de mucha importancia por la superficie, que es de 380,00 m², y por labor que hay que desempeñar." Archivo Histórico. Banco de España. Admón. y Obras, Caja, 70.
- (39) Archivo Histórico. Banco de España. Admón. y Obras, Caja, 70.
- (40) MAUMEJEAN (1), págs. 3 y 15.
- (41) NAVASCUÉS PALACIO, P., 1982, p. 122.
- (42) Archivo Histórico. Banco de España. Admón. y Obras, Caja, 70.
- (43) Archivo Histórico. Banco de España. Admón. y Obras, Caja, 70). La casa Maumejean presentó modelos a la manera de cartones a escala reducida. El de la gran claraboya del nuevo Patio de operaciones se conserva en el Archivo del Centro Nacional del Vidrio, La Granja (Segovia).
- (44) Catálogo núm. 39.
- (45) Catálogo núm. 48.
- (46) Catálogo núm. 59,60,61.
- (47) Catálogo núm. 37.
- (48) Catálogo núm. 62.
- (49) Catálogo núm. 67.
- (50) Catálogo núm. 40.
- (51) Catálogo núm. 54.
- (52) MAUMEJEAN (2)
- (53) PÉREZ ROJAS, J., 1990, págs. 315 y ss.
- (54) Catálogo núm. 40.
- (55) Catálogo núms. 78 y 29.
- (56) Catálogo núms. 74,76,81,83.
- (57) Catálogo núm. 82.
- (58) Catálogo núm. 9.



**VIDRIERAS
DE MADRID
DEL MODERNISMO
AL ART DÉCO**

SIMBOLISMO Y CLASICISMO



BANCO DE ESPAÑA

C/ Alcalá, 50

En 1856 se creó el BANCO DE ESPAÑA como fusión del Banco de Isabel II con el Banco de San Fernando. Su ubicación era un viejo edificio neoclásico de la calle Atocha proyectado por Jose de La Ballina. Los privilegios que adquiere el nuevo Banco, como la exclusiva de emisión de billetes, a partir de 1876, origina problemas de espacio y la necesidad de construir una nueva sede. Para ello, se compra el palacio de Alcañices, en la plaza de la Cibeles, y se convoca un concurso para su construcción.

Tras un conflictivo certamen, cuyo premio quedó desierto, el Banco de España se inicia en 1884, según un proyecto inicial de Eduardo Adaro y Severiano Sáinz de la Lastra. El primero se trasladó al extranjero para estudiar los grandes establecimientos bancarios de Europa. El proyecto acabó siendo premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 y fue variando a medida que se fueron comprando todos los edificios circundantes, con el fin de ampliar la nueva sede. A la muerte de Sáinz de la Lastra, sucede un equipo de arquitectos, como Álvarez Capra, José María Aguilar y Vela, Manuel Aníbal Álvarez, Esteve y Sánchez Sedeño, bajo la dirección de Adaro.

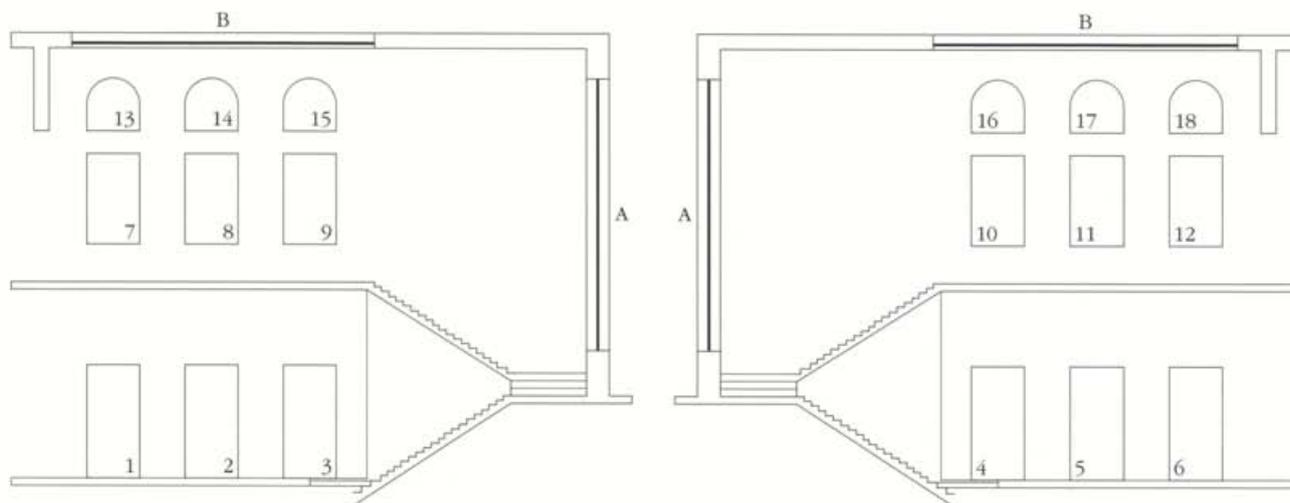
El edificio se alza en el ángulo del Paseo del Prado y la calle Alcalá. Su exterior, clasicista, cuenta con una considerable labor escultórica, encargada en parte a talleres de Carrara, con fustes, capiteles, medallones, claves, remates y cariátides, gracias a la colaboración de figuras como F. Molinelli, Medardo Sanmartín, Valentín Casanova, Carlos Nicoli, Miguel Alimbau etc... Esta entremezcla de elementos, la mayoría renacentistas, originaron una peculiar imagen urbana y la fachada ha sido relacionada con las obras venecianas de Sansovino. Igualmente las mansardas, que apenas se ven desde la calle, y otros detalles, nos hablan del origen francés de algunos de sus detalles. Complemento importante fue la obra de forja, ejecutada por Gabriel Asins, por no mencionar los excelentes mármoles de su interior.

La sucesiva ampliación originó un edificio articulado alrededor de un largo pasillo paralelo al Paseo del Prado, a cuyos lados se situaban los patios de iluminación, las escaleras con los salones y los despachos más importantes.

Una entrada principal en chafflán, en la misma Plaza de la Cibeles, da paso a un gran salón cuadrado y a continuación a una doble escalera, escalera hoy de acceso al Consejo ejecutivo que cuenta con un plafón de vidrieras de finales del siglo XIX. Tras esta escalera se encontraba el antiguo Patio de Caja General, hoy convertido en Biblioteca cubierta también con un importante plafón de vidrieras. Sin embargo, el gran conjunto de un clasicismo simbolista, casi únicas en el panorama español, se sitúa en la gran Escalera Imperial. Después de 1928 se ampliará de nuevo el Banco en línea hacia la calle Alcalá. La casa Maumejean Hermanos será la encargada de las vidrieras de esta nueva zona [ver fichas núm. 37, 38 y 39].

LAS VIDRIERAS DEL TALLER DE MAYER EN EL EDIFICIO DE MADRID

ESQUEMA DE DISTRIBUCIÓN DE LAS VIDRIERAS



Alzados interiores de la caja de escaleras antes de la ampliación de 1935, con el retablo de la Sabiduría cerrando el paramento frontal.

A. EL RETABLO DE LA SABIDURÍA

B. LA FORTUNA SOBRE LOS CONTINENTES

EMPRESAS QUE CONDUCEN
A LA FELICIDAD Y A LA GLORIA

LA HISTORIA
Y LAS ARTES MAYORES

EL CONOCIMIENTO
Y LOS SENTIDOS

1. *Vigilancia*

7. *Poesía*

13. *Olfato*

2. *Amor*

8. *Escultura*

14. *Oído*

3. *Amistad*

9. *Pintura*

15. *Gusto*

4. *Gloria*

10. *Arquitectura*

16. *Tacto*

5. *Felicidad*

11. *Música*

17. *Vista*

6. *Trabajo*

12. *Historia*

18. *Conocimiento*

(Según José María Viñuela).

1/ CONJUNTO DE VIDRIERAS DE LA ESCALERA IMPERIAL

Sobre la arquitectura:

AZORÍN, Francisco y GEA, M. Isabel, 1990. GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1993, Tomo I. HERNANDO, Javier, 1989. NAVASCUÉS, Pedro, 1973. VV.AA, 1984 (3ª edición).

Con referencia a las vidrieras:

BALDASANO, Félix Luis, 1959. NAVASCUÉS, Pedro, 1982. SASTRE, Luis, 1989, pp. 24.

Sobre las vidrieras:

VIÑUELA, José María, 1984, nº 14, pp. 23-39. Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría, Caja 674. Actas de las Comisiones Especiales, días 17 de agosto de 1889, 23 de septiembre de 1890 y 14 de marzo de 1891.

Descripción

La Escalera Imperial fue el resultado de un diseño de Adaro y Aguilar cuando el centro de gravedad de todo el proyecto se trasladó hacia la fachada del Paseo del Prado, en una segunda fase de construcción, después de la adquisición de los edificios de dicho Paseo para ampliar el solar inicial.

Adaro retomó la tradición clásica de la escalera imperial para realizar una interpretación muy personal y no carente de solemnidad. Este espléndido conjunto arranca de un tramo único entre dos galerías porticadas en un primer nivel, para continuar abriéndose en dos tramos de subida de dirección opuesta y que se unen en el entresuelo o planta principal. Cuenta con un segundo orden que corresponde al piso superior del edificio. La cubierta, en parte diáfana por una gran vidriera-plafón, ocupa toda la caja de la escalera.

Todos los vanos de esta escalera presentan un total de veintiuna vidrieras realizadas por la casa alemana MAYER de Munich en su taller londinense, firma que con anterioridad había hecho algunas para las catedrales de Burgos y de Málaga. Una vidriera de esta última fue reproducida, y muy alabada, en su momento en *La Ilustración Española y Americana*. Las vidrieras del Banco de España, como señala José María Viñuela, fueron encargadas en agosto de 1889, y se enviaron un año después



La Vigilancia. Piso bajo de la escalera imperial.

por un valor de cincuenta mil pesetas. Están distribuidas según un determinado programa iconográfico muy en consonancia con la función del edificio y con las



La Poesía. Entresuelo de la escalera imperial.

formas simbólicas propias del siglo pasado.

Es probable, como acertadamente comenta el autor citado, que el programa simbólico fuese elaborado por versados en temas iconográficos de la propia casa Mayer, y que muchos modelos, aún tratados con gran libertad, procedan de la iconografía y de la emblemática renacentista o posterior, adaptados a la didáctica grandilocuente característica del siglo pasado.

En el piso bajo, en las puertas de acceso a los patios gemelos, se encuentran, a

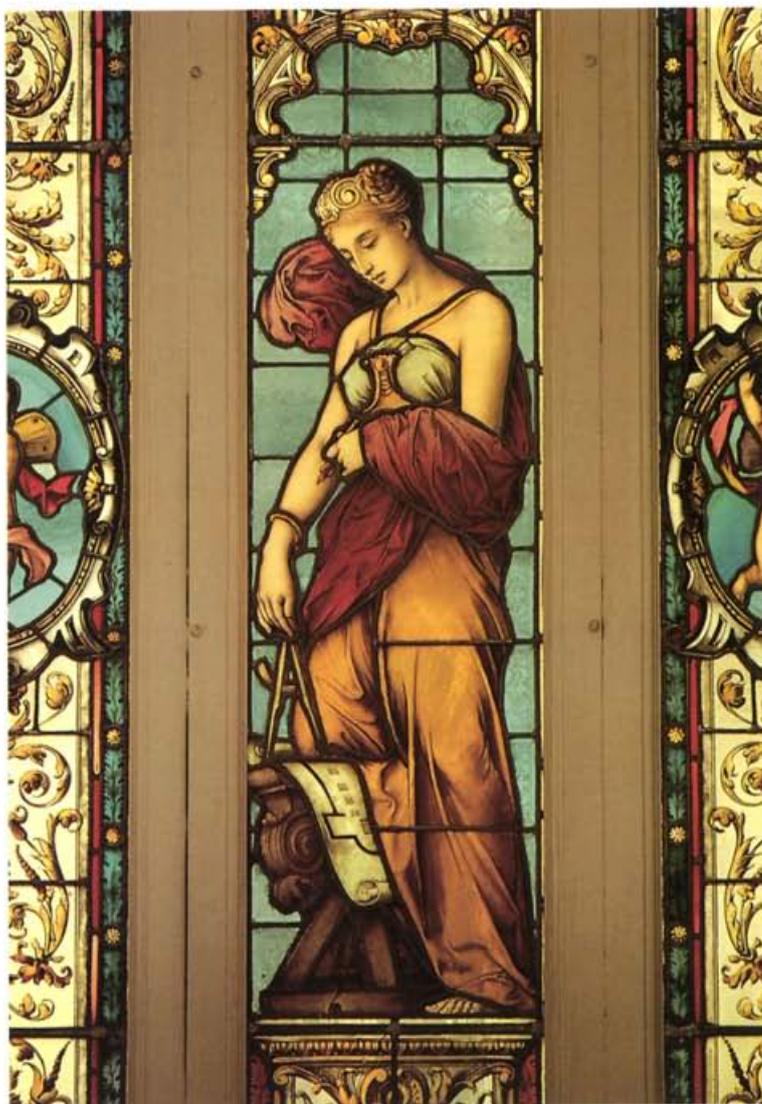
la izquierda, las alegorías de la **Vigilancia** (Vidriera nº Bajo 1), del **Amor** (Vidriera nº Bajo 2) y de la **Amistad** (Vidriera nº Bajo 3), y a la derecha las de la **Gloria** (Vidriera nº Bajo 4), de la **Felicidad** (Vidriera nº Bajo 5) y la del **Trabajo** (Vidriera nº Bajo 6). Estas vidrieras se acoplan a unos ventanales de tres vanos verticales rectangulares y uno horizontal en la parte superior rematado en forma de arco rebajado. Las figuras femeninas alegóricas aparecen en el ventanal central, bajo arcos y entre columnas, rodeadas por motivos decorativos en los paneles laterales y putti sosteniendo las cartelas en el panel superior.

En el entresuelo, en ventanales rectangulares divididos en siete paneles, apare-



La Escultura. Entresuelo de la escalera imperial.

ce la representación de las Artes: a la izquierda, las alegorías de la **Poesía** (Vidriera nº Entresuelo 7), la **Escultura** (Vidriera nº Entresuelo 8), y la **Pintura** (Vidriera nº Entresuelo 9), y a la derecha, la **Arquitectura** (Vidriera nº Entresuelo 10), la **Música** (Vidriera nº Entresuelo 11) y de la **Historia** (Vidriera nº Entresuelo 12). De nuevo la figura femenina con el símbolo del arte que le corresponde ocupa el panel central, rodeada de grutescos, motivos a candelieri y putti en medallones en los demás paneles. En el panel superior horizontal, de nuevo, dos putti sostienen una guirnalda y una cartela con la inscripción correspondiente a cada una de las artes.



Sobre este grupo se abre en correspondencia un segundo orden de ventanales de medio punto, cuyas vidrieras constan de siete paneles. El programa es una clara alusión a los Cinco Sentidos y al Conocimiento. Los paneles laterales que flanquean las diferentes alegorías presentan sendas figuras de putti. La distribución es la siguiente: a la izquierda, el **Olfato** (Vidriera nº Alto 13), el **Oído** (Vidriera nº Alto 14), el **Gusto** (Vidriera nº Alto 15), y a la derecha, una figura del **Tacto**, Vidriera nº Alto 16), la **Vista** (Vidriera nº Alto 17) y, por último, el **Conocimiento** (Vidriera nº Alto 18).

*La Arquitectura.
Entresuelo de
la escalera imperial.*

*La Historia.
Entresuelo
de la escalera
imperial.*



El Oído. Piso superior de la escalera imperial.

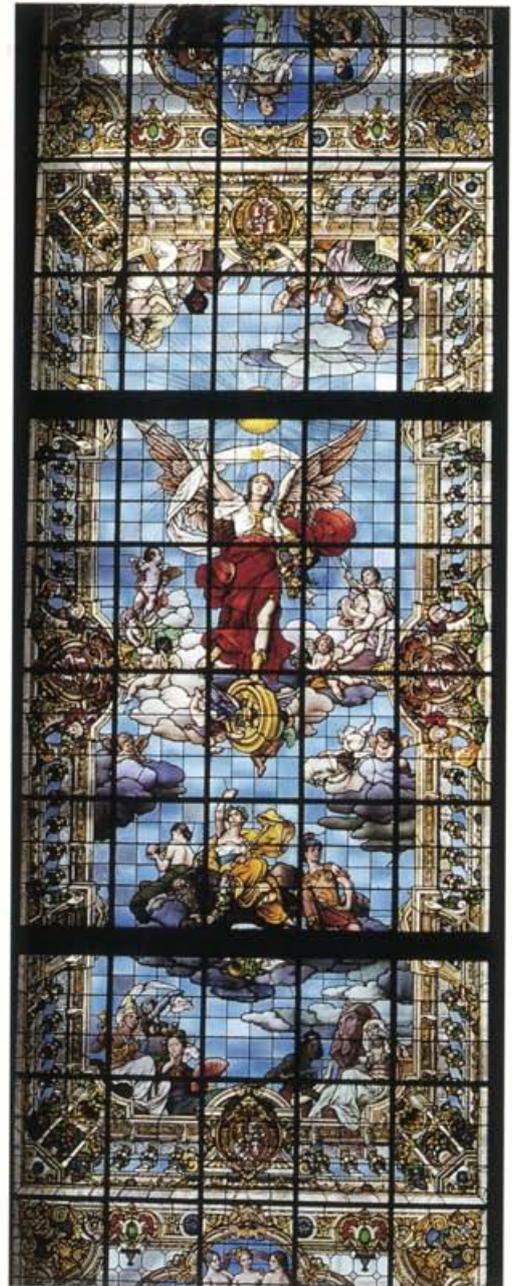
El Gusto. Piso superior de la escalera imperial.

A la misma altura pero en el lado menor de la caja de la escalera y en comunicación con un pasillo interior destacan tres ventanales, uno central de arco de medio punto rebajado con una vidriera compuesta de 14 paneles (Vidriera nº Alto 20), de los cuales los siete inferiores contienen figuras alegóricas femeninas sin determinar, mientras que los ventanales de los lados, de medio punto y con siete paneles en sus vidrieras, presentan igualmente figuras alegóricas femeninas pero en este caso acompañadas de putti (Vidrieras nº Alto 19 y Alto 21).

Plafón de la escalera imperial.

En la cubierta, de forma de artesa, un gran plafón ilumina la escalera con una

gran vidriera de forma rectangular de 60 paneles cuadrados (Vidriera nº 22) para rematar el complejo programa iconográfico. La composición se inserta dentro de un esquema muy barroco, con gloria, nubes y figuras en escorzo, enmarcado todo con una balaustrada, en perspectiva de *sotto in su*. El gran motivo central es la representación de una figura femenina en-



tre nubes y figurillas de putti como **Alegoría de La Fortuna**. En los paneles laterales **Las Tres Parcas** a la izquierda, y **Las Tres Gracias** a la derecha, en ambos casos enmarcadas por decoración de rocalla. En los ángulos, la representación de **Los Cuatro Continentes**.

Conservación

Todas las vidrieras aludidas, a excepción del plafón, se sujetan al ventanal mediante cercos de madera, con varillas de refuerzo en el exterior de los paneles y plomos de sección de tipo H.

Puede decirse que el estado de conservación de estas vidrieras del Banco de España es excepcional, entre otros motivos porque no han sufrido ningún tipo de inclemencias ni de agresiones exteriores; son vidrieras con visibilidad interior y sin necesidad de ninguna protección, apenas tienen suciedad y el estado de sus armaduras y plomos es bueno. Tampoco presentan paneles combados ni vidrios rotos o perdidos.

El plafón, sin embargo, tiene una estructura de hierro, con armaduras formadas por gruesas barras y pletinas. Por su situación ha recibido ciertas agresiones, pero cuenta con una protección de cristal exterior que, aún así, no ha podido evitar la suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Los temas expuestos de este conjunto de vidrieras de la Escalera Imperial recogen la tradición de la iconografía, la emblemática y la simbología del arte occidental desde el Renacimiento, aunque con un sentido muy ecléctico, libre y propio del siglo XIX que utilizó estas argumentaciones para edificios oficiales con nuevas tipologías y nuevas funciones.

Como se ha indicado, en el nivel inferior se desarrollaban las alegorías de la **Vigilancia**, el **Amor**, la **Amistad**, la **Gloria**, la **Felicidad** y el **Trabajo**. Siguiendo a José María Viñuela, todo el conjunto representa las *Empresas que conducen a la Felicidad y a la Gloria*. La **Vigilancia** (Vidriera nº Bajo 1) se representa como una figura femenina dentro de un marco arquitectónico, compuesto por un arco de medio punto decorado en un estilo renacentista y rematado en un dintel con un ligero frontón que se apoya en dos columnas, también con motivos decorativos (que se reitera en todas las demás alegorías). Esta figura, con casco y sandalias a la manera de un guerrero clásico, lleva en su mano izquierda un farol y, en su mano derecha y sobre su hombro, un hacha. El **Amor** (Vidriera nº Bajo 2), a diferencia de las representaciones tradicionales de Eros, es una mujer semidesnuda que contempla una paloma apoyada en su mano derecha. La **Amistad** (Vidriera nº Bajo 3) se simboliza mediante dos mujeres en actitud de danza y con las manos enlazadas, también de tipo clasicista. Ya que la figura que está de espaldas remite a la representación de las Tres Gracias, Viñuela apunta la posibilidad de que en esta vidriera se eliminara una de las Gracias para no repetir la presencia del mito que ya aparece en el plafón del techo. La **Gloria** (Vidriera nº Bajo 4), casi completamente desnuda, sostiene el laurel del éxito y la trompeta. La **Felicidad** (Vidriera nº Bajo 5) es portadora del habitual cuerno de la abundancia y la mujer que representa el **Trabajo** (Vidriera nº Bajo 6) es una hilandera cuyos símbolos complementarios son el huso y el estambre.

Todas las alegorías cuentan con dos paneles laterales de motivos ornamentales como grutescos y decoración a candelieri, con medallones, dos en cuatro casos y cuatro en los dos restantes, en la zona central de diversa temática relativa al tema principal. Así, por ejemplo, para la alegoría del Amor se utilizan palomas y parejas de pajarillos, mientras que en la

alegoría del Trabajo los medallones contienen colmenas de abejas.

Como referencia a la Vigilancia los vidrieros utilizaron un gallo y un murciélago, ambos claras alusiones al día y a la noche respectivamente, y para la Felicidad, flores como margaritas, amapolas y dalias. El panel superior, dispuesto en vertical a manera de montante, presenta, como ya se ha indicado, la cartela alusiva y una guirnalda, sostenidas por dos putti o niños alados.

En el entresuelo se desarrolla un programa dedicado a la *Historia y las Artes Mayores* con las siguientes alegorías: la **Poesía**, la **Escultura**, la **Pintura**, la **Arquitectura**, la **Música** y la **Historia**. De los siete paneles que componen cada vidriera, el montante, achaflanado en sus esquinas superiores, reproduce una vez más a los dos puttis que sostienen la cartela, que en este caso aluden a las musas de las Artes. Los tres paneles cuadrados intermedios tienen carácter decorativo, aunque el central contiene un signo alegórico concreto en clara referencia al arte que le corresponde. Por último, de las tres vidrieras inferiores, rectangulares y verticales, la central representa una figura femenina dentro de una ligera hornacina y las laterales, con su decoración renacentista, cuentan también con un medallón con niños alados. El ciclo se inicia con la **Poesía** (Vidriera nº Entresuelo 7), cuya musa es Euterpe, y cuyo símbolo es una figura femenina coronada de flores tocando una lira. La **Escultura** (Vidriera nº Entresuelo 8), con un cincel en la mano, contempla pensativa una figurilla que sostiene en su mano izquierda, y para complementar su significado, a sus pies asoma un busto. Los instrumentos de la pintura, una paleta con sus pinceles son los que sostiene la alegoría de la **Pintura** (Vidriera nº Entresuelo 9), una mujer que lleva su mano derecha a la frente en actitud observadora, mientras que la **Arquitectura**, (Vidriera nº Entresuelo 10) sostiene un compás con el cual mide un

plano, en una reducción evidente de su iconografía tradicional. Por su parte, la **Música** (Vidriera nº Entresuelo 11) es portadora del habitual laud y la **Historia** (Vidriera nº Entresuelo 12), cuya musa es Clío, lleva en sus manos una pluma y una tablilla de escribir, mientras que uno de sus pies se apoya sobre una pila de libros.

En un nivel superior, y en correspondencia a estas últimas ventanas, seis vidrieras se adaptan a la forma de arco de medio punto del ventanal. El panel central alberga las figuras alegóricas y los dos laterales, las figurillas de un putti tocando la flauta y el conocido Cupido con su arco y sus flechas. La forma semicircular está ocupada por cuatro paneles a manera de un dovelaje con decoración vegetal y a candelieri. El programa que desarrollan las figuras principales es el del *Conocimiento y los sentidos*. De esta forma, nos encontramos con: el **Olfato**, el **Oído**, el **Gusto**, el **Tacto**, la **Vista** y el **Conocimiento**. La primera (Vidriera nº Alto 13) es una joven que huele una rosa, mientras que la segunda (Vidriera nº Alto 14) es una mujer semidesnuda que escucha una caracola. Otra joven comiendo una fruta simboliza lógicamente el **Gusto** (Vidriera nº Alto 15) y el **Tacto** (Vidriera nº Alto 16) hace referencia a la maternidad a través de una mujer que sostiene y siente a su hijo. Por último, la **Vista** (Vidriera nº Alto 17) es una mujer que se mira a un espejo y el **Conocimiento** (Vidriera nº Alto 18) otra joven contemplando una tabla con un trazado geométrico y a sus pies, un libro abierto.

En cuanto a las vidrieras del pasillo interior, su temática es más compleja, aunque posiblemente reitere alegorías ya aludidas en la Escalera Imperial. Así en la vidriera central (Vidriera nº Alto 20), y bajo un arco rebajado de decoración neorenacentista, aparecen cinco figuras femeninas con diversos atributos como una máscara, un puñal, el arpa, el laurel y el fuego. Dos paneles laterales repiten

de nuevo los puttis musicales con la flauta y la pandereta. Lo mismo podría decirse de las vidrieras contiguas (Vidriera nº Alto 19 y 21), con figuras alegóricas femeninas, una de ellas la **Industria**, y dos puttis a sus lados, aunque éstas cuentan con menos paneles, ocho en total frente a los catorce de la vidriera central.

La vidriera del plafón en el techo (Vidriera nº 22) es una composición que, según Viñuela, representa la **Fortuna sobre los Continentes**, figura femenina que ocupa el centro rodeada de angelotes con instrumentos musicales. Hay que añadir que esta imagen sustituyó a la que en un principio se había pensado vaciar en bronce para presidir el balcón principal de la fachada en chaflán. Es una Fortuna "a la romana", es decir, con un pie sobre la rueda de la vida y el otro en el aire, aludiendo a la inestabilidad de la misma. Inmediatamente debajo de ella aparece una alegoría de **Europa** y, en los cuatro ángulos, el resto de los continentes. En los extremos se muestran las tres **Gracias**, en un lado, y, en el opuesto, las tres **Parcas**. Las primeras siguen el esquema helenístico tan habitual en la pintura posterior, es decir, tres jóvenes desnudas entrelazadas, una de ellas vuelta de espaldas, mientras que las segundas muestran el conocido esquema de tres mujeres en actitud de hilar, devanar y cortar el hilo de la vida.

Técnica y Color

La gama de colores en el conjunto de vidrieras de la Escalera Imperial es amplia y recoge desde el azul, el verde y el rojo hasta el amarillo o el morado, en sus más variadas tonalidades. Hay que añadir el incoloro como vidrio base sobre todo en el plafón. La casa Mayer aportó una cuidada técnica en la que predominan los amarillos de plata, las sanguinas, las grisallas fijadas al fuego, los vidrios plaqué y las ausencias por plantillas.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Desde un punto de vista estilístico hay que resaltar en este conjunto de vidrieras su carácter ecléctico, ya que, por un lado, las figuras, en actitudes potencialmente teatrales, responden a una estética de un simbolismo clasicista, muy cercana en algunos casos al Prerrafaelismo y con ciertos acentos del incipiente Modernismo. Por otro lado, todo el encuadramiento decorativo está dentro de las premisas historicistas propias del siglo pasado que, en este caso, pueden calificarse de neorenacentistas con rasgos de recargamiento ya barroco.

Como se ha señalado, su fabricación se encargó en 1889 al taller londinense de la firma **Mayer** de Munich, y se entregaron al año siguiente con el compromiso por parte de la casa de mandar operarios para su instalación. Su firma aparece en las siguientes vidrieras: en la vidriera nº Entresuelo 7 (panel 1a), en la nº Entresuelo 8 (panel 1a), en la nº Entresuelo 9 (panel 1a), en la nº Entresuelo 10 (panel 1a), en la nº Entresuelo 11 (panel 1a) y en la nº Entresuelo 12 (panel 1a). La inscripción es: **MAYER Y Cia./ MUNICH Y LONDRES**.

2/ CONJUNTO DE VIDRIERAS EN LA BIBLIOTECA DEL BANCO DE ESPAÑA

(ANTIGUO PATIO DE CAJA GENERAL).

(Ver ficha nº1)

Descripción

La actual sala de Biblioteca es un espacio rectangular al que se llega después de la doble escalera situada a eje de la entrada en chaflán. Se trata de uno de los primeros y más significativos ejemplos de arquitectura interior en hierro, considerada como *"una auténtica joya en hierro fundido"*, cuya estructura refleja una sorprendente labor calada en los diferentes elementos. La obra en forja de este patio fue realizada por la asturiana Fábrica de Mieres y el montaje fue finalizado en diciembre de 1889. La novedad que supuso hizo que se publicase en *La Ilustración Española y Americana*, como ejemplo del éxito de la incipiente industria española en el campo de las construcciones en hierro. Como antiguo Patio de Caja General, este espacio puede ser

considerado como el ambiente más representativo de la labor industrial y comercial que llevaba a cabo el primer Banco.

La única vidriera que aparece en la sala es el gran plafón rectangular que cubre su techo. Con una estructura formada por gruesas barras y pletinas de hierro como sujección, cuenta con trece grandes paneles, subdivididos a su vez en otros más pequeños, y carece de temas figurativos reiterando una misma decoración en todos los paneles mayores.

Conservación

Su estado actual es bueno y no presenta paneles combados, ni vidrios rotos o perdidos. Por ser un patio, la vidriera tie-



Detalle del plafón de la biblioteca.



ne una protección acristalada que no ha evitado la entrada de suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Un mismo esquema decorativo se repite en cada panel: una cenefa de motivos arquitectónicos (ovas, volutas y veneras en las esquinas) y un motivo central, enmarcado en un rombo de la propia estructura metálica, con decoración vegetal. En el centro de toda la vidriera se diferencia, en un círculo, un motivo decorativo geométrico con veneras.

Técnica y Color

Por las características operativas de este patio de caja el predominio del vidrio

es incoloro, pero los motivos decorativos presentan toda la gama de los amarillos y ocre con grisallas fijadas al fuego y los correspondientes amarillos de plata. El motivo central se completa con la incorporación del azul.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La decoración de la vidriera se inscribe, desde un punto de vista estilístico, dentro del revival neorrenacentista que caracteriza el repertorio ornamental del resto de la vidrieras de la casa Mayer, pero en este caso concreto del plafón su esquema sencillo y escueto elimina el recargamiento que vimos en aquéllas. Aunque no están firmadas, su realización y colocación responden a las mismas fechas de finales del siglo XIX.

Plafón de la biblioteca.

3/ CONJUNTO DE VIDRIERAS DE LA ROTONDA ENTRE LA BIBLIOTECA Y LA ESCALERA IMPERIAL EN EL BANCO DE ESPAÑA

(Ver ficha nº1)

Descripción

Poco después de terminarse el que será el primer edificio del Banco de España, surgió la necesidad de una ampliación, para la cual se compraron en 1923 las casas del Chantre, propiedad del conde de Santa Marca, un magnífico palacio ubicado en la calle Alcalá. José Yarnoz Larrosa, arquitecto del Banco, que no desestimó el valor de la vidriera, como demuestra en su artículo sobre *La vidriería artística en sus últimas manifestaciones en la Exposición Internacional de Artes Decorativas* (Revista *Arquitectura*. Diciembre de 1925, nº80, pp.297-303), se ocupó en 1928 del nuevo proyecto que de manera impecable respetaba exteriormente la imagen arquitectónica que había impuesto Adaro, aunque en su interior desarrolló la nueva arquitectura de los años veinte.

Este conjunto de vidrieras se encuentra en uno de los puntos claves de la juxtaposición entre el viejo y el nuevo edificio. Se trata de una rotonda que enlaza la Escalera Imperial con el nuevo Patio de Operaciones, y que tiene en su interior dos hornacinas con vidrieras, una de la casa Mayer y otra, posterior, de la casa Maumejean (Ver ficha nº 4). El espacio circular está cubierto también por una vidriera de este último taller (Ver ficha nº 4). La vidriera de Mayer, sin embargo, cerraba frontalmente el hueco de la citada Escalera Imperial, pero al realizarse esta nueva ampliación tuvo que ser trasladada en 1936, dos años después de terminarse el proyecto de Yarnoz.

La vidriera que nos ocupa, calificada por Viñuela en su estudio como el *Retablo*

de la Sabiduría, es un gran ventanal de medio punto que recuerda a una composición retablistica en su organización de paneles y que se acopla al vano de piedra con elementos arquitectónicos como pilas-tras, arcos y ojivas. Los cuatro inferiores son verticales y remiten a una predela, mientras que los superiores, también verticales, semejan las calles de un retablo. El conjunto se remata con un arco de medio punto en el que se articulan doce pequeños paneles, tres de ellos de forma circular. El tema esencial se desarrolla en el panel central con la representación de **Minerva** o la **Sabiduría** y de la **Erudición** complementados en los paneles laterales con figuras femeninas que aluden a la **Matemática**, la **Ingeniería**, la **Química** y la **Astronomía**.

Conservación

Como el resto de las vidrieras de la casa Mayer para el Banco de España, el *Retablo de la Sabiduría* presenta un buen estado de conservación, a excepción de la suciedad que ha ido adquiriendo con el tiempo.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La casa Mayer elaboró en el panel central una composición arquitectónica, a manera de gran pórtico de columnas rematado en arco de medio punto y seccionado en dos partes, para incorporar la figura de **Minerva**, en la superior, y la imagen de un anciano simbolizando la **Erudición**, en la inferior. Minerva, que aparece sobre

un podium en forma de capitel corintio con una lechuza y con una cartela con la inscripción de *SAPIENTIA*, está representada con su habitual casco y llevando en su mano una pequeña Niké o Victoria alada y una rama de laurel. Está desarmada, pero dos putti a sus pies sostienen el escudo y la lanza. Por su parte, la Erudición es un anciano sentado en ademán pensativo que sostiene un libro abierto y con una inscripción a sus pies de *ERUDITIO*.

El panel izquierdo representa, en la parte superior, la **Matemática** (con la inscripción de *MATHEMATICA*) y la **Ingeniería** (con la inscripción de *MACHINALIS*), en la inferior, ambas alegorías femeninas clásicas cuyos atributos son un compás sobre una tabla con el teorema de Pitágoras y un péndulo y una plomada, respectivamente. En el panel derecho se localizan la **Química** (con la inscripción *CHIMIA*), en la parte superior, y la **Astronomía** (con la inscripción *ASTRONOMIA*), en la inferior. Sus atributos son un alambique y un telescopio y una esfera armilar, respectivamente. Las cuatro figuras están bajo hornacinas de una abigarrada decoración vegetal.

Los cuatro paneles inferiores desarrollan el tema decorativo característico del neorrenacimiento *a candelieri*, mientras que el coronamiento de la vidriera se compone de tres rosetones y ocho triángulos (en dos de los cuales se lee *Banco de España*) curvilíneos vegetales, a excepción del rosetón central heráldico, con el escudo de España en el momento de la Restauración de Alfonso XII.

Técnica y Color

Los colores de la vidriera son carmín, verde, amarillo, azul y rojo en diversas tonalidades, con un predominio de los colores fríos y una técnica que repite la grisalla fijada al fuego y los amarillos de plata, a los que hay que añadir numerosos fondos con decoración aplantillada, rojo pla-

qué y las inscripciones mediante la técnica del enlevé.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque no presenta la firma de la casa Mayer, su autoría es irrefutable. Estilísticamente mantiene las características de las vidrieras que hemos visto en la Escalera Imperial, es decir, un simbolismo de tipo clasicista, con notas prerrafaelitas en algunas de las figuras, una decoración neorrenacentista muy abigarrada y ciertas desviaciones hacia al floreciente Modernismo.



La Astronomía.

4/ BANCO DE ESPAÑA

C/ Alcalá, nº 50.

(Ver ficha nº 1)

Sobre las vidrieras:

Archivo Histórico del Banco de España, Administración y Obras, Caja nº 70. Concurso para la adjudicación de las obras de vidrieras artísticas 1934-1936.

Descripción general del Conjunto de Vidrieras de la Rotonda entre la Biblioteca y la Escalera Imperial

(Ver ficha nº 3)

La vidriera que nos ocupa, de la casa Maumejean, en una de las hornacinas de la

rotonda, repite exactamente la estructura del gran vitral que se ha denominado *Retablo de la Sabiduría*: ventanal de grandes dimensiones y de medio punto con elementos arquitectónicos como pilastras, arcos y ojivas, dentro de una composición retablistica. Los paneles inferiores son verticales y recuerdan una predela, mientras que los superiores remiten a las calles de un reta-



*Cúpula
de la rotonda.*

blo. En el arco de medio punto se articulan igualmente doce paneles de formas triangulares y circulares. Los paneles que componen esta vidriera se acoplan al vano de piedra y se engarzan con armaduras y pletinas de hierro. No tienen varillas de refuerzo y los plomos son de sección tipo H.

En esta rotonda hay además una cúpula con una vidriera cuyas armaduras y pletinas están dispuestas en sentido radial, sin varillas de refuerzo y con plomos también de sección tipo H.

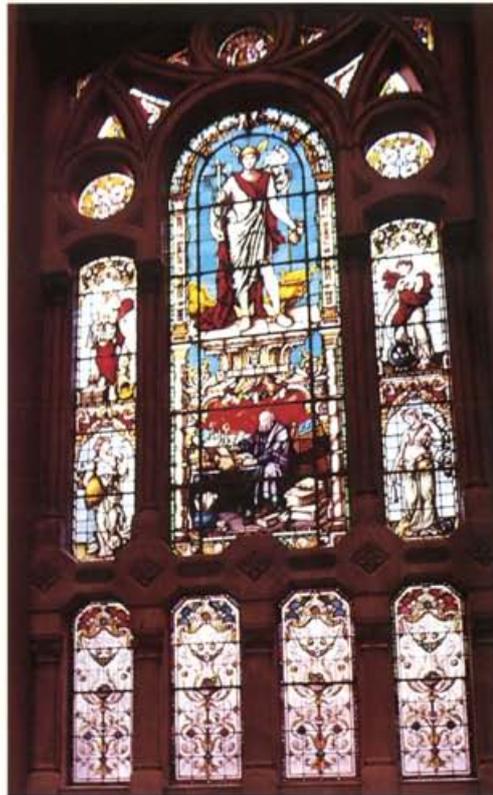
Conservación

Aunque no cuenta con ninguna protección, la vidriera se ha mantenido en buen estado de conservación, aunque la cúpula presenta mucha suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

El tema principal se desarrolla en el panel central con forma de vano de arco de medio punto. Se representa, en la parte superior, la figura de **Mercurio**, mientras que en la inferior aparece la figura de **San Jerónimo** como alegoría de la Banca. Los dos vanos laterales están a su vez divididos para poder acoplar cuatro representaciones alegóricas a través de figuras femeninas: el **Comercio** y la **Agricultura**, a la izquierda, y la **Industria** y la **Minería**, a la derecha. Todas las figuras se cobijan bajo arcos con un gran desarrollo ornamental. El panel central, dedicado a Mercurio y San Jerónimo, repite las mismas características arquitectónicas que el retablo de Minerva de la casa Mayer. Lo mismo puede decirse de los paneles verticales inferiores, de motivos *a candelieri*.

La decoración de la vidriera de la cúpula se aglutina en el centro, en torno a la clave, con motivos decorativos de tipo plateresco. Cuenta además con una ligera bordura.



Retablo de la Sabiduría.

Técnica y Color

Las características técnicas son las habituales: la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata con una amplia gama de colores en la que predominan los azules como fondo de los paneles alegóricos y los rojos en los ropajes de las figuras.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La casa Maumejean realizó esta vidriera a imitación de la ya existente de la casa Mayer, a raíz de la ampliación del edificio del Banco de España (Ver ficha nº 3). Cronológicamente se sitúan en el mismo año (1936) en que se trasladó el *Retablo de la Sabiduría* de Mayer a la rotonda. La vidriera de la cúpula también fue realizada por la casa Maumejean en las mismas fechas.

C/ Felipe IV, num. 4, o principal C/ Ruiz de Alarcón, num. 17.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, R., 1993. HERNANDO, J., 1989. NAVASCUÉS PALACIO, P., 1973, pp. 280-281. VV.AA., COAM, 1984 (3 edición).

La actual sede de la Real Academia Española de la Lengua inició su construcción en 1891, según proyecto de Miguel Aguado. Terminadas las obras en 1894, la Academia abandona su antigua casa de la calle Valverde para albergarse en el nuevo edificio. Este se levanta entre las calles Ruíz de Alarcón, Felipe IV, Academia y Moreto con una sólida volumetría. Es un paralelepípedo de planta rectangular con tres pisos, un sótano y una cubierta translúcida de hierro y cristal. De gran sencillez exterior, con una pureza y sobriedad clásicas, destaca su fachada principal con pórtico con columnas dóricas y remate en frontón.

La Poesía.**Descripción**

En el Salón de Actos de la Academia se localizan cuatro vidrieras instaladas en el mismo año de la inauguración del edificio, 1894. Son rectangulares rematadas en arcos escarzanos, dos frontales y dos en los laterales. Cada una consta de veintitrés paneles sujetos al ventanal por armaduras de hierro. Los plomos son los característicos de sección en H y la temática es alusiva a la institución que representa. Las dos vidrieras que presiden el salón muestran figuras femeninas alegóricas de la **Poesía** (Vidriera num. 1) y la **Elocuencia** (Vidriera num. 2), mientras que las dos restantes (Vidrieras num. 3 y 4) son un mismo emblema.

Conservación

La protección acristalada exterior ha mantenido una buena conservación en este conjunto, tanto en la armadura como en los vidrios.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Las alegorías referidas repiten las fórmulas de la iconografía tradicional. Tanto la **Poesía** (Vidriera num. 1) como la **Elocuencia** (Vidriera num. 2), son dos musas que, sentadas en tronos, portan los atributos correspondientes. La primera, en actitud de tocar la lira, tiene a su lado una máscara griega, mientras que la segunda sostiene una tablilla con la inscripción de Demóstenes en letras griegas seguida por **CICERO / S. LUIS DE / GRANADA**. A espaldas de la



La Elocuencia.

musa, una rama de laurel se enrosca en una columna estriada que sustenta la figura de Mercurio. Unas curiosas plantas de estilo modernista sobre ánforas aparecen a ambos lados de cada una de las figuras.

Las Vidrieras num. 3 y 4 son idénticas. Ambas desarrollan un tema central compuesto por un emblema que refleja una hoguera con crisol dentro de una cartela con cornucopia y motivos vegetales. En la parte alta, una filacteria con la inscripción conocida de *LIMPIA, FIJA Y DA ESPLENDOR*.

Todas las vidrieras presentan la misma bordura de enmarcamiento decorativa a base de motivos geométricos, veneras y

medallones. Estos reflejan en su interior el mismo emblema del motivo central. En los ángulos aparecen otros motivos: en los rombos de las esquinas superiores, dos Pegasos, y en los cuadrados de las esquinas inferiores, un León y un Castillo. El medallón superior indica la fecha de la realización de la vidriera.

Técnica y Color

Sobre un fondo de vidrio incoloro, destacan los rojos y granates, verdes, azules, morados, ocre y amarillos, con una técnica de amarillo de plata y grisalla fijada al fuego para los pliegues y el modela-

Detalle
de la Elocuencia con
la firma de Dragant.



Vidriera lateral.



do de las figuras, así como la sanguina. Es de destacar el rojo plaqué en la pedrería

de los ropajes o en las joyas y la novedad de la incorporación de esmaltes azules y rojos. En las vidrieras num 1 y 2 se aplicaron igualmente esmaltes en la decoración vegetal modernista.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

En el caso de las Vidrieras num. 1 y 2, el tono es de un simbolismo clasicista muy del siglo XIX y evidente en las figuras femeninas, pero con claras influencias del Art Nouveau en los motivos decorativos de carácter vegetal y, sobre todo, floral. Sin embargo, las num. 3 y 4 son más sencillas, también clasicistas, con algunos elementos neobarrocos.

La fecha de realización de las vidrieras es 1893, como indican los medallones superiores de las num. 3 y 4. La casa responsable fue un taller francés que dejó su firma en las vidrieras num. 1 y 2 (panel 3c), en el mismo trono de las figuras alegóricas: *G.P.DRAGANT / BORDEAUX/1893*.

C/ Argensola, nº 4.

Descripción

De este inmueble destaca tan sólo una vidriera situada en la caja de la escalera, en un ventanal que da al patio interior, en el rellano entre el tercer y cuarto piso. Con forma rectangular y de un único panel con seis varillas de refuerzo, se acopla al ventanal por el marco de madera y tiene plomos de sección tipo H.

Conservación

La vidriera se encuentra en muy mal estado, no sólo en sus armaduras y plomos (algunos partidos), sino porque el panel aparece completamente combado con vidrios rotos y algunos perdidos.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

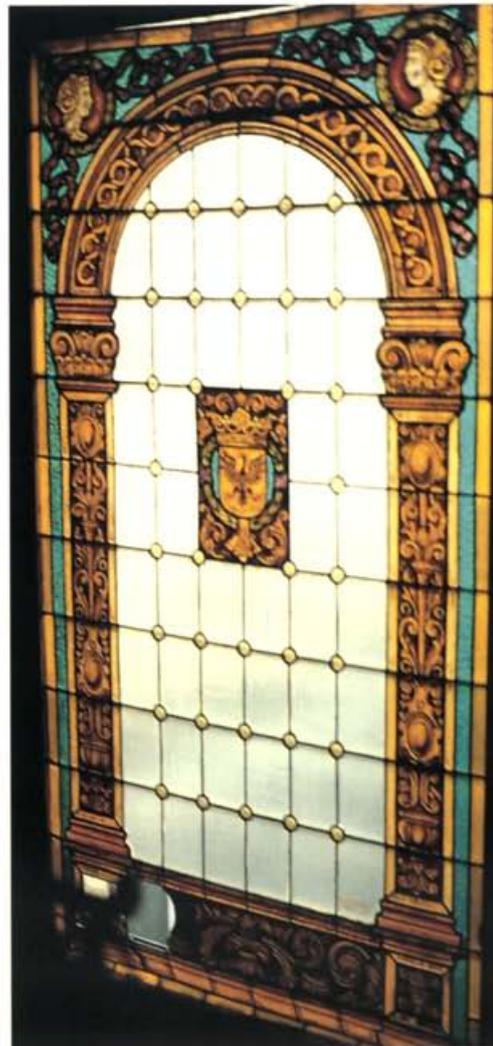
La composición es arquitectónica figurando un arco sobre pilastras con decoración renacentista y medallones en las enjutas con bustos femeninos de perfil en su interior. Dentro del arco y sobre un predominio de vidrio incoloro, se inserta un motivo rectangular con una representación heráldica.

Técnica y Color

El taller utilizó el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego con un cromatismo a base de ocre, naranjas, amarillos, azules y algún toque rojo.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

El interés de esta única vidriera conservada en el edificio se debe al taller que la realizó, pues aparece firmada por *RIGALT Y GRANELL Ca. / BARCELONA*, compañía creada en 1890 y que se disolvió en 1923, una casa que tuvo escasos encargos en Madrid. Estilísticamente es evidente su carácter neorrenacentista.



Vidriera del tercer al cuarto piso.

C/ General Arrando, nº 40.

Edificio de viviendas construido en torno al año de 1925.

Descripción General

Las vidrieras están localizadas en los cuatro pisos de la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior. Se acoplan a dos vanos únicos rectangulares, rematados con un tímpano en la parte superior. Tienen un panel por cada vano, con varillas de refuerzo, y con plomos de sección tipo doble T.

(1925). Su estilo, similar al de otras vidrieras realizadas por la Casa Maumejean, responde al neoplateresco. El taller dejó su firma en la vidriera que se encuentra entre el piso bajo y el primero, en el panel 1a: *Sdad. MAUMEJEAN / Hnos. MADRID.*

Estado actual de Conservación del Conjunto

Sin protección exterior, el conjunto ha perdido vidrios en la vidriera del bajo al primer piso (panel 1a). Por lo demás, el estado general de conservación es bueno.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Sobre una base de vidrio incoloro, la composición se cifra en motivos decorativos de grutescos, enmarcados por un filete de vidrio amarillo.

Técnica y Color

El amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego conforman la ornamentación de los grutescos. El resto del panel está constituido por vidrio catedral incoloro.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Su fecha debe corresponder a los años posteriores a la finalización del edificio

Plaza de España, nº 8.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 182.

Edificio típicamente finisecular ubicado en la esquina de la Plaza de España con la calle Bailén, punto clave del nuevo ensanche urbano hacia el occidente madrileño, fué encargado por la Real Compañía Asturiana de Minas, una empresa belga, a Manuel Martínez Angel, arquitecto de la misma y profesor de la Escuela de Arquitectura. El proyecto, fechado en 1891, responde al imperante eclecticismo de la época, con una clara inclinación hacia propuestas y soluciones francesas y acorde con la construcción en hierro de la época.

Además de las mansardas y buhardillas de su exterior, destaca el torreón que, en el mismo eje de la entrada en chafalán, dinamiza su perfil. En su interior, el edificio está formado por dos espacios a modo de crujías que coinciden con la calle Bailén y la Plaza de España, pero en la parte trasera del solar y en la planta baja su destino fue ser una nave o almacén industrial que todavía mantiene su estructura de hierro.

Descripción

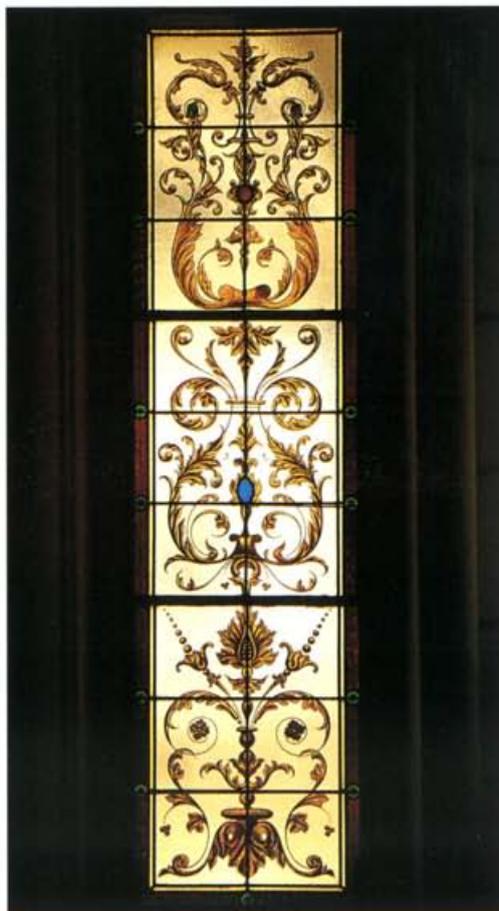
Las vidrieras conservadas se encuentran en la puerta interior del portal y en el primer piso de la escalera principal. La primera es rectangular, de veinticinco paneles, acoplada a una puerta de madera y con plomos de sección tipo H. Las restantes, en la escalera, con visibilidad exterior, son de forma rectangular, con tres paneles, y circular, con cinco. Ambas con plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación general del conjunto es bueno, aunque no cuentan con protección, especialmente las vidrieras exteriores que acusan ya cierta suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Tanto la vidriera del portal como las de las escaleras reflejan una iconografía heráldica en su centro con una cenefa vegetal alrededor. La de la escalera con forma rectangular carece del motivo heráldico.



Vidriera de la escalera.

Detalle superior
de la vidriera
del portal.



Detalle central
de la vidriera
del portal.



Vidriera del portal.

Técnica y Color

El amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego es la técnica utilizada sobre un



colorido de rojos, verdes y azules, con una base de vidrio incoloro.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Firmadas por *J. M. MAUMEJEAN / MADRID* y fechadas en 1899, son claramente clasicistas.

9/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Mayor, nº 6.

Edificio realizado según consta en la inscripción del portal por la compañía belga de *León Monnoyer and fils*, compañía que también participa en el proyecto del Hotel Palace.

Descripción

Las vidrieras se sitúan en la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior y en los seis pisos de que consta el edificio, incluyendo el bajo. Se acoplan a unos ventanales rectangulares con ocho paneles cada uno y con una varilla de refuerzo por panel. Tienen plomos de sección tipo H.

Conservación

Sin protección exterior, las vidrieras acusan suciedad, numerosos paneles combados y vidrios rotos (paneles 1b y 2c del piso primero, paneles 1b y 2c del sexto piso).

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Los motivos *a candelieri* constituyen la decoración de los paneles superiores y laterales. El carcaj, el arco, cintas, roleos y coronas complementan esta ornamentación, siempre sobre una base predominante de vidrio incoloro.

Técnica y Color

Se aplicó una técnica de grisalla fijada al fuego y amarillo de plata que monopolizan el cromatismo de esta composición,



amarillos y ocre, a los que hay que añadir verdes y algún tono naranja.

Vidriera de la escalera.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Sin firma y sin datación segura, el tipo de vidriera que nos ocupa, neorrenacentista, debe pertenecer a la casa Maumejean en fechas próximas a las de la terminación del edificio.

ART NOUVEAU



C/ Mayor, 16.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 102.

El edificio Conrado Martín S.A. o antiguo edificio de la Compañía Colonial, es en realidad una reforma de una construcción preexistente que, en 1908 recibe una nueva fachada según proyecto de los hermanos Miguel y Pedro Mathet. Esta remodelación se inscribe en una práctica común en el Madrid de principios de siglo para dar una nueva imagen en el centro de la villa. La fachada se ha considerado como uno de los escasos ejemplos del ecléctico gusto modernista madrileño.

Descripción

El edificio tiene vidrieras en toda la caja de la escalera y en el portal. Por considerar ésta última excepcional, es la única que se va a estudiar aquí. Se trata de una vidriera con siete paneles de una sola pieza de vidrio sin varillas de refuerzo y armaduras de hierro.

Conservación

No tiene ningún tipo de protección, pero el estado de conservación es bastante bueno sin presentar paneles combados ni vidrios rotos o perdidos.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Toda la vidriera cubre su superficie con motivos florales y cintas entrelazadas típicamente modernistas.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro, la decoración se desarrolla con una amplia gama de verdes, rosas, amarillos, marrones y morados. La técnica utilizada, propia del Modernismo y excepcional en el contexto de las vidrieras madrileñas, es el cloisonné.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque no aparece firma de artista o taller alguno, la vidriera se inscribe con toda seguridad dentro del Art Nouveau más internacional.



Vidriera de la escalera.

(ACTUAL SOCIEDAD DE AUTORES).
C/ Fernando VI, num. 6.

Sobre la arquitectura:

DÍEZ DE BALDEÓN, C., 1986. GUERRA DE LA VEGA, R., 1990. VV.AA., NAVASCUÉS, P., 1976.
SÁINZ DE ROBLES, F.C., 1975. COAM, 1984 (3 edición).

El arquitecto catalán José Grasses Riera proyectó en 1902 esta casa-palacio para don Javier González Longoria en un solar rectangular de la calle Fernando VI con esquina a la calle Pelayo. El edificio es uno de los escasos ejemplos de la arquitectura modernista en Madrid e inusual en la trayectoria del propio arquitecto, autor también del conocido monumento a Alfonso XII en el Retiro.

El edificio consta de dos cuerpos rectangulares unidos por un torreón cilíndrico en la esquina de las calles citadas que actúa como entrada principal. A cada extremo de las crujeas existen otros dos torreones, pero de forma cuadrangular. El palacio está retranqueado del borde de la calle y separado de ésta por una magnífica verja decorada. El carácter escultórico de la fachada presenta un gran movimiento tanto por el molduraje como por la ingente labor decorativa basada en motivos vegetales, florales y bustos femeninos, todo ello en cemento modelado como barro. Grasses Riera incorporó una mansarda como remate y una dinámica balaustrada en el torreón cilíndrico.

El conjunto de vidrieras que presenta el interior del palacio son una muestra excepcional del Art Nouveau en Madrid. Aunque se reparten por casi todas las estancias del edificio, las que interesa destacar están localizadas en la rotonda posterior al torreón cilíndrico de entrada. Concretamente, en la cúpula de dicha rotonda (Vidriera num.1) y en la barandilla de la escalera (Vidriera num. 2). También son dignas de ser destacadas las vidrieras frontales a la subida de la escalera (Vidrieras num. 3, 4 y 5).

Descripción

Se trata de una cúpula que cubre la caja de la escalera principal, un conjunto realizado totalmente en hierro. Se apoya en seis finas columnas de las que arrancan seis nervios sobre los que descansa la acristalada plementería sin llegar a cruzarse para componer en el centro una forma estrellada. Este centro es un núcleo radiante, mientras los plementos desarrollan una decoración abstracta de diversos colores. Toda la estructura acristalada cuenta con ciento catorce paneles sujetos por barras de hierro y con plomos de perfil en doble T.

Conservación

Aunque carece de protección, el estado de conservación es muy bueno, tanto del conjunto de la vidriera como de los paneles que la constituyen sin presentar vidrios perdidos ni rotos.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La decoración que cubre la cúpula es de carácter abstracto y se basa en un motivo central de tipo radial que se va expandiendo hacia el perímetro, haciéndose más denso y cambiando de motivos a medida que se aleja de la clave.

Técnica y Color

Presenta una gama de colores completa con un predominio de amarillos, naranjas y rojos en la zona central, mientras que



*Vidriera
de la Cúpula.*

los paneles de la base tienen colores de la gama fría.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La datación de estas vidrieras debe coincidir con la fecha de proyecto y reali-

zación del palacio (1902-1903), pero hoy por hoy no se conoce su autoría al no presentar ninguna inscripción ni firma. No obstante, presenta analogías estrechas con obras del vidriero catalán Rigalt. Como ya se ha indicado, son el ejemplo más significativo de la vidriera Art Nouveau en Madrid.

12/ PALACIO LONGORIA

(ACTUAL SOCIEDAD DE AUTORES).
C/ Fernando VI, num. 6.

(Ver ficha nº 11)

*Detalle
de la escalera.*

Descripción general del Conjunto de la Escalera

La escalera se sitúa en la rotonda circular posterior al torreón cilíndrico del palacio. Arranca de un solo tramo para dividirse en dos semicirculares que dan paso al piso superior. Toda la escalera presenta una barandilla de bronce dorado con decoración floral de sinuosos tallos y círculos a manera de girasoles en donde están engarzadas las vidrieras.



Conservación

Tan sólo se aprecian algunos vidrios rotos o deteriorados, aunque el estado ge-

neral de conservación del conjunto es bueno.

Escalera.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

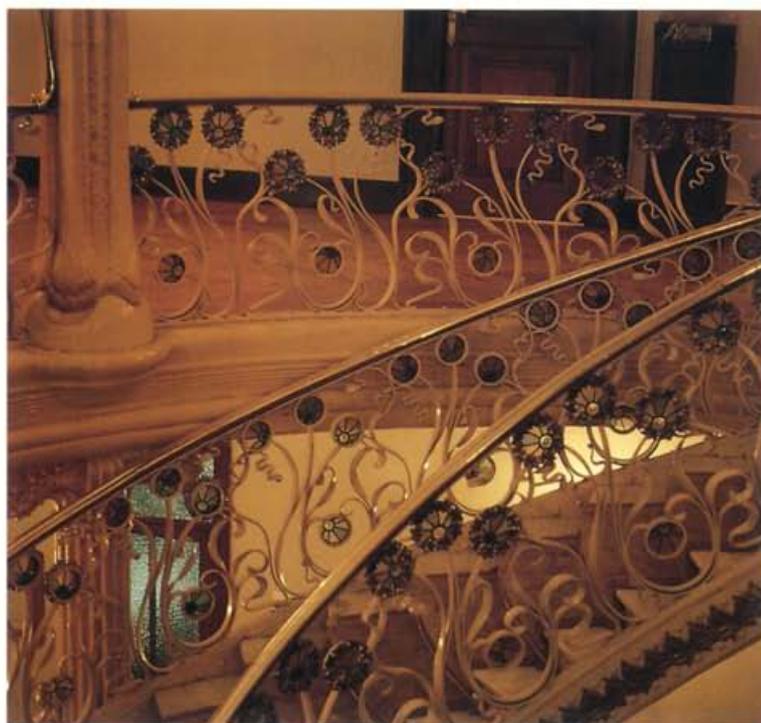
Las vidrieras son pequeñas piezas circulares de vidrios policromos que se insertan en la composición floral de la barandilla a manera de coronas de flores.

Técnica y Color

Cada vidriera está compuesta de cuatro o cinco vidrios engarzados con unas cibas que presentan diferentes colores.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Como ya se ha mencionado, es probable que el autor de este conjunto también sea el vidriero catalán Rigalt. Por tanto, vuelven a inscribirse dentro del movimiento Art Nouveau.



(ACTUAL SOCIEDAD DE AUTORES).
C/ Fernando VI, num. 6.

(Ver ficha nº 11)

Descripción general del Conjunto de Vidrieras Frontales de la Escalera

Se trata de tres vidrieras rectangulares situadas en el frente del primer tramo de la escalera, la central (vidriera nº 3), visible desde la entrada, es la de mayores dimensiones, mientras que las otras dos (vidrieras nº 4 y 5) se ocultan en parte por los dos tramos superiores de la subida.

Conservación

El estado de conservación es muy bueno, aunque no tienen protección, entre otros motivos porque no están expuestas a agresiones exteriores y son únicamente visibles desde el interior.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Sobre un fondo de vidrio incoloro aparece, en las tres vidrieras, una gran guirnalda vegetal y floral en forma de rectángulo con un mayor desarrollo en el lado superior y unos entrelazos que, en el centro, incorporan los racimos de uvas.

Técnica y Color

Rojos, verdes y ocres, con grisallas fijadas al fuego y amarillos de plata, conforman la citada guirnalda sobre un fondo de vidrio incoloro catedral e impreso.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

(Ver ficha nº 11).



*Vidriera del frontal
de la escalera.*

**14/ PALACIO
LONGORIA** *****

(ACTUAL SOCIEDAD DE AUTORES).
C/ Fernando VI, num. 6.

(Ver ficha nº 11)

**Descripción general
de las Vidrieras en la Sobrepuerta**

Encima de la segunda puerta de la entrada principal aparecen dos vidrieras (nº 6 y 7) de forma rectangular, sujetas al marco de madera y con plomos de tipo de doble T.

Conservación

Presenta un estado de conservación bueno y su visibilidad da al portal interior.

**Iconografía, Temática y Motivos
Decorativos**

Orla o guimalda vegetal remarcando el rectángulo.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro catedral, se desarrolla la orla con una gama de colores que van del rojo al amarillo, pasando por el verde. Se utiliza el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego.

**Problemas Formales, Estilo
y Cronología**

(Ver ficha nº 11).

**15/ EDIFICIO
DE VIVIENDAS** ***

C/ Caracas, 19.

Descripción

La vidriera está localizada en el dintel situado sobre la puerta del ascensor, visible por ambos lados. Es un pequeño vano rectangular apaisado que no requiere varillas de refuerzo y con plomos de perfil en doble T. Está formada por tres cibas de color sobre un vidrio que sirve de fondo.

Conservación

Presenta un buen estado de conservación.

**Iconografía, Temática y Motivos
Decorativos**

La composición de la vidriera se basa en tres cibas de color.

Técnica y Color

Tres cibas de color amarillo incrustadas en un vidrio que se ajusta a la forma rectangular del panel.

**Problemas Formales, Estilo
y Cronología**

Aunque realizada probablemente en la segunda década del siglo XX, por su estilo constituye una prolongación de soluciones modernistas.

16/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Juan de Mena, 8.

Sobre la arquitectura:

VV.AA., Museo Municipal, Madrid, 1987, p. 163.

El proyecto de esta construcción de casas es de Joaquín Otamendi y data de 1912. Su fachada es de cantería y ladrillo, y en su esquina presenta varios cuerpos de miradores. Este esquema recuerda algunas obras de Antonio Palacios, como la casa Palazuelo, arquitecto con el que colaboró en numerosas ocasiones, entre otras, la del Palacio de Comunicaciones de Madrid.

Descripción

El conjunto de vidrieras se encuentra en la caja de la escalera del lado que da al patio interior. Se trata de una vidriera por cada uno de los cinco pisos que componen el edificio, de tres paneles acoplada a un ventanal en forma de arco de medio punto, con armaduras o pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

Al no contar con protección exterior, el conjunto de vidrieras se encuentra en mal estado tanto en lo que se refiere a las armaduras y plomos, como a los propios vi-

drios, muchos de ellos perdidos y rotos, y a los paneles que pueden aparecer combados. También presenta suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

En todos los pisos se repite el mismo tema: dentro de una cenefa geométrica, una gran guirnalda se desarrolla en los paneles laterales y en la parte superior, con un mayor desarrollo en ésta última.

Técnica y Color

Los colores predominantes son los rosas, verdes, azules y amarillos, mientras que la técnica es la habitual del amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Estilísticamente pueden encuadrarse en el estilo Art Nouveau internacional.

17/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Montalbán, 3.

Sobre la arquitectura:

NAVASCUES, Pedro, 1973.

Edificio de viviendas proyectado en 1912 por José López Sallaberry, una de las figuras que mejor representó la calificada

“reacción nacionalista” de la arquitectura española de finales del siglo XIX. Muchos de sus edificios constatan su gusto por las

formas neoplaterescas. Debe destacarse su proyecto para la casa de Prensa Española (*Blanco y Negro*), así como la construcción del Casino madrileño, obra que, sin embargo, se realizó según trazas afrancesadas. Intervino como arquitecto al servicio del Ayuntamiento en el proyecto de la Gran Vía y se dedicó también a problemas urbanísticos. El edificio que nos ocupa se inició en 1913 y fue terminado en 1915.

Vidriera de la escalera.



Descripción

Las vidrieras se acoplan a un vano rectangular repetido en los cinco pisos de que consta el edificio. Cada una de ellas cuenta con diecinueve paneles, armaduras de hierro y plomos de sección tipo H, de gran desarrollo. Se encuentran en la caja de la escalera con visibilidad al patio interior.

Conservación

Mantienen un buen estado general de conservación, a excepción del deterioro de los plomos. No cuentan con ningún tipo de protección.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La originalidad de esta vidriera viene determinada por la diversidad de vidrios, de diferentes texturas, que no forman dibujos, pues son los propios plomos los que determinan las líneas de composición. La ornamentación es, pues, una decoración esencialmente lineal de carácter Art Nouveau mezclada con motivos Se-zession.

Técnica y Color

Como se ha indicado, se trata de vidrios incoloros emplomados.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

A pesar de su innovadora técnica, excepcional en la vidriera madrileña de esos años (década de los diez), se pueden inscribir con toda seguridad en la corriente modernista con influencia de la Se-zession.

C/ Montalbán, 5.

Sobre la arquitectura:

VV.AA., COAM, 1983.

Mayor interés presenta el proyecto que López Sallaberry (Ver ficha num. 17) realizó para el solar de Ramón Godó en la esquina de la calle Montalbán con Alfonso XI, claro exponente de un tipo de viviendas de lujo para la alta burguesía madrileña. Se trata de un edificio de cinco pisos con una fachada de reminiscencias francesas calada con miradores, sobre todo en la esquina, y un interesante chaflán que daba entrada para los carruajes. El edificio, realizado entre 1908 y 1911, fue premiado por el Ayuntamiento como la mejor casa del año en 1914.

Descripción

Acopladas a un gran vano rectangular que se adapta a la forma semicircular de la escalera principal, estas vidrieras dan a un gran patio interior y cuentan con numerosos paneles, entre doce y quince, con varillas de refuerzo en algunos casos, plomos de sección tipo H y armaduras de hierro, en todos los pisos.

Conservación

Aún sin protección exterior, no han sufrido deterioro alguno y presentan un estado de conservación muy bueno.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

En cada vidriera se desarrolla una guirnalda desde la parte superior con motivos vegetales y florales, modernistas, con lazos que ocupan todo el alto de los paneles laterales y parte de los intermedios. En la parte inferior, aparecen unos rectángulos con ornamentación de flores y hojarasca.

Técnica y Color

Sobre un fondo de vidrio incoloro, destacan los tonos de azules, violetas y verdes con toques de marrón. Técnicamente, al habitual amarillo de plata se unen aplicaciones de esmalte.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Realizadas para un edificio acabado en 1911, corresponden a un momento en que, aunque de forma tardía, la vidriera modernista en Madrid alcanza un notable esplendor.



Vidriera de la escalera.

C/ Ruiz de Alarcón, 13.

Sobre la arquitectura:

VV.AA., C.O.A.M., 1983, pag. 199.

Por encargo de Bruno Zaldo, José Asensio Verdiguier proyectó este edificio en el solar comprendido entre las calle de Ruiz de Alarcón con vuelta a la calle Antonio Maura, en el barrio burgués por excelencia de los Jerónimos y en plena fiebre constructiva a finales del siglo pasado. De cuatro alturas y ático, las viviendas se realizaron en un año, entre 1887 y 1888.

Descripción

Las vidrieras, en la caja de la escalera e insertadas en un vano rectangular con visibilidad a un patio interior, tienen tres paneles con dos varillas de refuerzo cada uno, con armadura o pletina de hierro y plomos de sección tipo H.



Vidriera de la escalera.

Conservación

Al no tener ninguna protección, las vidrieras presentan un estado de conservación regular con algunos paneles combados, mucha suciedad y vidrios rotos y perdidos.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La vidriera, muy sencilla, desarrolla sobre un fondo de vidrio incoloro una ornamentación de tipo vegetal y floral, que a veces llega casi hasta la abstracción, muy modernista, con la típica "curva de látigo", que sólo aparece en los paneles inferior y superior.

Técnica y Color

Los tonos exclusivos de esta vidriera, con un claro predominio del vidrio incoloro, son el azul, el verde y el marrón.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Firmadas por *LA VIDRIERA ARTISTICA / Castellana 64./ MADRID*, la sucursal de la Casa Maumejean. Las vidrieras pertenecen al más claro estilo Art Nouveau francés que se puede encontrar en Madrid.

C/ Serrano, 61.

Sobre el edificio:

NAVASCUÉS PALACIO, P., págs 280-281; VV.AA., 1987 (1), Tomo II, 237; HERNANDO, J., 1989, pág. 192.

El edificio de Prensa Española constituye un conjunto proyectado en dos etapas diferentes. En la primera se realizó el edificio de la calle Serrano proyectado por José López Salaberry y cuyas obras estaban concluidas en 1899. Con posterioridad, en 1926, se amplió con el edificio cuya fachada da al Paseo de la Castellana según el proyecto de Aníbal González. El edificio de López Salaberry presenta una composición neorrenacentista española y es en el que se hallan las vidrieras que estudiamos a continuación.

Descripción general

En la decoración interior del edificio algunas vidrieras desempeñan una función

orientada a destacar los elementos representativos y alegóricos del carácter de la empresa. Junto a estas vidrieras otras solamente desarrollan motivos de carácter ornamental. Las vidrieras cierran vanos rectangulares (Vidrieras núms. 1, 2, 3, 4, 5, 11, 12, 13), o rematan en forma de arco de medio punto (Vidrieras núms. 6, 7, 8 y 9, 9, 10) o se hallan colocadas en puertas (Vidrieras núms. 14, 15, 16) o como un plafond.

Estado de Conservación

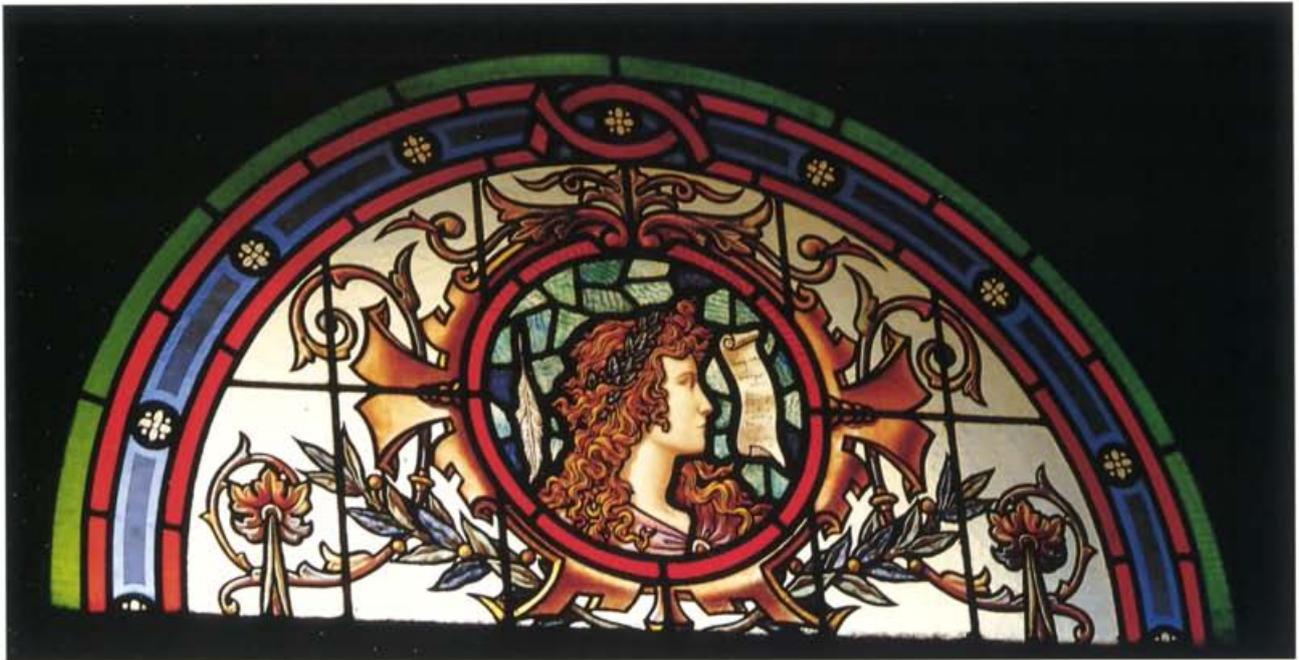
Se conserva en buen estado si bien algunos paneles presentan algunas combaduras. Los vidrios y las grisallas se conservan sin alteraciones.



Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La temática de las vidrieras está referida a la empresa propietaria del edificio, como el escudo de prensa española (Vidriera nº 1) sobre fondo de vidrio incoloro y bordura y guirnalda de motivos decorativos "pseudoclásicos". O también con las iniciales, en letras modernistas **B y N** en el medio punto de la parte superior (Vidriera nº 8). Dos vidrieras formadas por un vano rectangular en la parte inferior y un tímpano de medio punto como remate contienen representaciones de grutescos (Vidrieras núms. 9 y 10). En otras dos vidrieras, que repiten esta misma composición, contienen en los tímpanos cabezas de mujer de perfil inscritas en medallones con motivos "pseudoclásicos". En el medallón de la izquierda (Vidriera nº 6), junto a la cabeza femenina se representan una pluma y una cartela

Vidriera de la escalera.



Detalle de la vidriera de la escalera. La Literatura o la Poesía.

con escritura figurada, como alusión a la escritura; junto a la del ventanal de la derecha (Vidriera nº 7) aparecen una columna y un uso de referencia a la constancia.

Las vidrieras núms. 2 y 3 constituyen otro tipo formado por una bordura de motivos geométricos y vegetales que rodea un fondo de vidrio incoloro cuyo emplomado desarrolla una composición geométrica a base de octógonos y cuadrados. Sobre este fondo se representa una cartela colgada de una cinta y una cabeza de león en el centro.

Las más sencillas, al igual que el plafond (Vidriera núm. 18) está formada por una bordura compuesta de vidrios de color que rodean un espacio central de vidrio incoloro (Vidrieras núm. 4, 5, 11, 12, 13). Las de las puertas (Vidrieras, núms. 14, 15, 16, 17) están formadas por una bordura compuesta por un listel, fondo incoloro y una cartela.

Técnica y Color

Las vidrieras han sido realizadas en su mayor parte utilizando vidrios de colores

para las borduras e incoloro para el interior sobre el que se ha aplicado grisalla y esmalte cocido al fuego. Algunos de estos vidrios presentan textura, al igual que los de color que sirven de fondo a los medallones con cabezas femeninas (Vidrieras núms. 6 y 7). En todo caso, por razones impuestas por la iluminación existe una gran proporción de vidrio incoloro en todas las vidrieras del conjunto.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

En las vidrieras figurativas (núms. 6 y 7) se aprecia la presencia de soluciones nouveau unidas a elementos decorativos clásicos, que se hallan entre vidrieras del conjunto (núms. 2, 3, 9, 10), en un intento de configurar una ornamentación clásica a base de grutescos.

La realización de las vidrieras coincide con la de la conclusión del edificio en 1899. Su ejecución corrió a cargo del taller de J. Maumejean según consta en la inscripción situada en el lado inferior derecho de la vidriera núm. 3: **J. Maumejean. Madrid.**

21/ CASINO DE MADRID

C/ Alcalá, 15.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990.
PÉREZ ROJAS, Javier, 1990. VV.AA., C.O.A.M., 1983 (3 edición), pag. 131.

En 1836 se funda el Casino de Madrid, una institución que no contará con una sede propia hasta comienzos de siglo. En 1899, sus socios compran un solar en la calle Alcalá y convocan un concurso en 1903 al que se presentarán tanto arquitectos españoles como franceses (entre los españoles destacan Martínez Angel, Gómez Acebo, Gómez Carrasco y uno conjunto de Antonio Palacios y Joaquín Otamendi; y entre los franceses el proyecto de los Tronchet y de los Farje). La Academia de San Fernando aconsejó dejar el

premio desierto, aunque el Casino adquiere seis proyectos entre los que figuraba el de Palacios y Otamendi. Dos años después la dirección pide permiso al Ayuntamiento para llevar a cabo un proyecto de Luis Esteve, quien se encargó de sintetizar lo mejor de los diseños presentados, apoyándose sobre todo en las soluciones francesas muy apropiadas para el reciente gusto burgués y su afán cosmopolita. No obstante, la dirección de la obra corrió a cargo de López Sallaberry, quien introdujo modificaciones sustanciales tanto en la



Tondo en el último piso de la escalera interior.

fachada como en el interior. De la primera sorprende su entrada principal por un lateral renunciando a la composición simétrica así como un largo balcón corrido y la terraza abalaustrada. A pesar de la abundante decoración, la planitud de la fachada es evidente, a diferencia de la articulación de algunas de sus estancias interiores como la barroca escalera de su gran patio interior, tomada del proyecto de Palacios y Otamendi, cubierto por una espléndida vidriera a modo de plafón. También las vidrieras se incluyeron en los miradores y cubiertas del Gran Salón Real, en el piso alto, así como en las dos cajas de escalera interiores que conducen a la Secretaría y al Salón Real.

Descripción

Como un gran lucernario rectangular funciona una vidriera de numerosos paneles que cubre el patio salón en el que se encuentra la escalera principal (Vidriera Patio Salón 1). En el Gran Salón Real, actual comedor de gala, cuatro miradores se decoran con vidrieras, uno de mayor tamaño en uno de los laterales (Vidriera Salón Real nº 1) y otros tres enfrente de menores dimensiones (Vidriera Salón Real nº 2, 3 y 4). En el techo del salón se añadieron dos cúpulas con vidrieras (Vidriera Salón Real nº 5 y 6). La Vidriera Salón Real nº 1 se acopla a un mirador ultrasemicircular con doscientos setenta y dos paneles, sin varillas de refuerzo ni plomos tradicionales ya que se trata de paneles-vidrios engarzados en barras de hierro. Las de la pared frontal (Vidrieras Salón Real nº 2, 3 y 4) se acoplan a unos miradores semicirculares bajo un ventanal de medio punto. Tampoco cuentan con varillas de refuerzo ni con plomos, ya que los noventa y cinco paneles de cada una se unen por las referidas barras de hierro. En cuanto a las dos cúpulas que perforan el techo (Vidrieras Salón Real nº 5 y 6) presentan las mismas características con setenta y nueve paneles. Todas ellas se asoman a calles interiores

y se decoran con motivos ornamentales de tipo neobarroco en consonancia con el estilo del edificio.

En las mencionadas escaleras interiores se encuentra un conjunto de vidrieras excepcionales por su técnica. Se sitúan en la caja de las dos escaleras desde el sótano a la planta noble, con visibilidad a un patio interior en unos casos y en otro a habitaciones también interiores. Están acopladas al marco de madera de los ventanales y tienen de siete a nueve paneles. El panel superior se adapta a la forma de arco de medio punto del ventanal y, en uno de los casos, la vidriera del último piso, es un pequeño vano circular.

Conservación

A excepción de la cúpula del Patio Salón, que ha perdido vidrios y presenta bastante suciedad, las otras, las del Salón Real, mantienen un excelente estado de conservación, gracias a la limpieza y reposición de vidrios rotos y perdidos que se realizó durante la restauración del edificio del Casino hace unos años.

No obstante, no se les aplicó ninguna protección exterior.

En cuanto a las vidrieras de las dos cajas de las escaleras interiores, presentan un excelente estado de conservación.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La vidriera del Patio Salón nº 1 presenta una decoración que se ajusta a la composición de la cubierta destacando la solución oval en su centro, muy diáfana gracias al predominio del vidrio incoloro, pero con temas vegetales que incluyen cintas, guirnaldas, festones, escamas y formas rococó (cornucopias y consolas) que se repiten también en la gran cenefa que enmarca todo el conjunto.



*Cubierta del patio
salón.*



*Detalle del mirador
del Salón Real.*

Cupulilla del Salón Real.

En el Gran Salón Real, las vidrieras nº 1, 2, 3 y 4 presentan una variada decoración según los diferentes paneles. En los tres inferiores hay un predominio de motivos arquitectónicos clásicos que alternan con palmetas, veneras, candelabros y hojas de acanto. Un siguiente panel forma una gran greca geométrica clasicista también con hojas de acanto. Los dos siguientes muestran un friso de decoración *a candelieri* y una larga cinta a base de motivos de piñas. Continúa un panel dedicado a trofeos varios unidos por cintas y drapeados (alternan el casco, el carcaj, la antorcha y los escudos). De nuevo, los tres paneles siguientes repiten una decoración *a candelieri* para continuar en otra banda de guirnaldas unidas por drapeados. Por último, la greca clásica finaliza con una cenefa que figura un tronco escamado con cintas dispuestas elícticamente.

En lo que se refiere a las vidrieras de las pequeñas cúpulas (nº 5 y 6), la decoración también se dispone en frisos que corresponden con cada panel, alternando, hacia la clave, un friso de roleos, de volu-

Detalle de una vidriera de la escalera interior.



tas, una greca geométrica, otro friso con motivos *a candelieri* y volutas.

Las escaleras interiores presentan en sus respectivas vidrieras una decoración a base de guirnaldas que caen por los paneles laterales y un jarrón con roleos y flores en el panel superior.

Técnica y Color

Como se ha indicado, la diafanidad caracteriza a todo el conjunto de vidrieras del Casino de Madrid. Se trata de paneles de cristal incoloro decorados con la técnica de amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. En la vidriera del Patio Salon nº 1, se añaden algunos tonos azules, verdes, rojos y naranjas. Sin embargo, las vidrieras de las escaleras interiores fueron realizadas con la excepcional, al menos en España, técnica de vidrio cloissoné. Sobre el vidrio incoloro destacan los motivos decorativos en tonos amarillos, verdes, azules, blancos y rosas.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las vidrieras, se hicieron ex profeso para las estancias de este edificio finaliza-



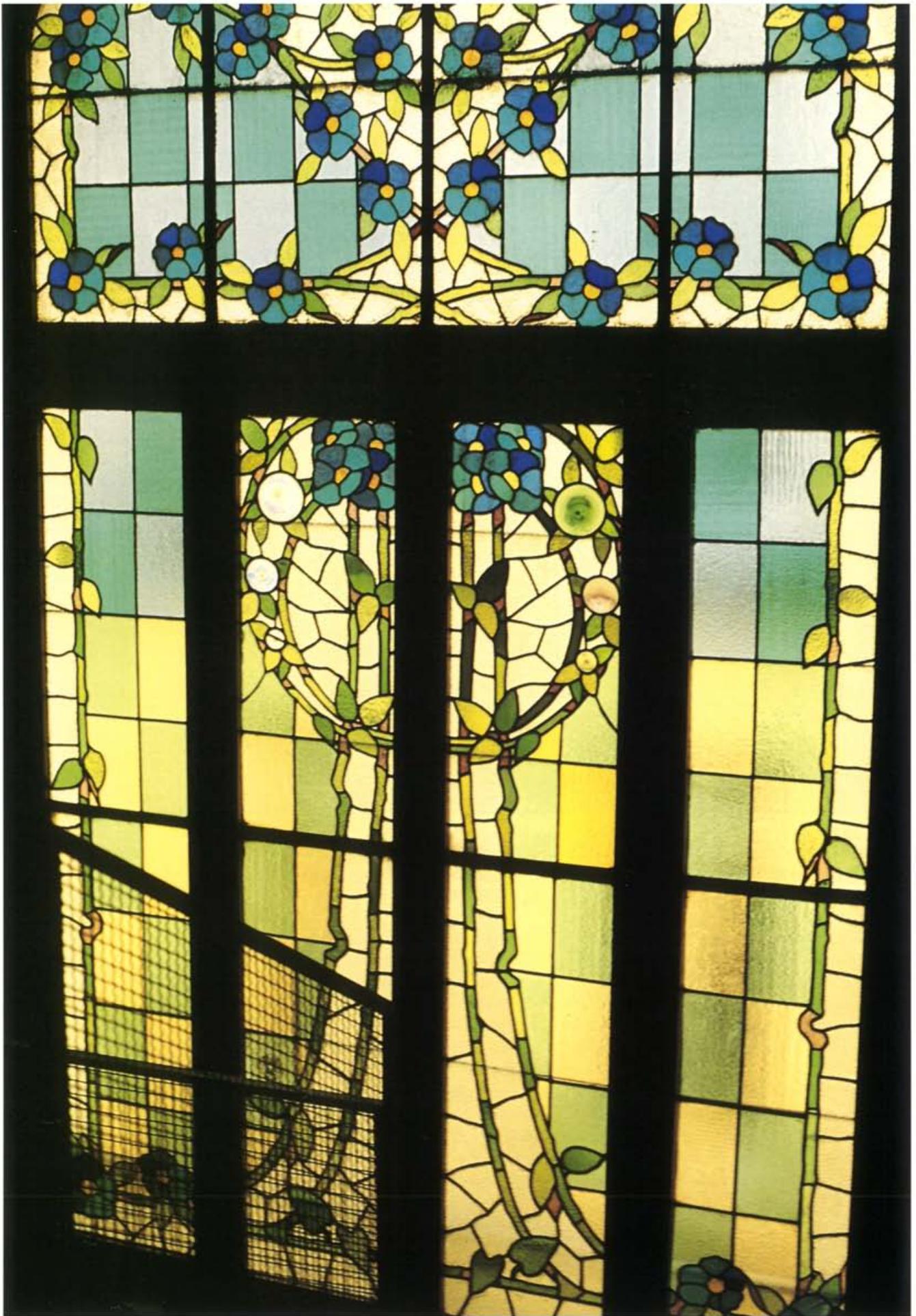
do entre los años de 1910-1915. Aunque se desconoce su autoría tradicionalmente se han adjudicado a la casa Maumejean. En cuanto a las inscripciones, las únicas encontradas son las que hacen alusión a la limpieza y restauración: *VITRALES / ARTISTICOS / AVEFRIA, 23 / MADRID 9-1990*, inscripción que aparece en rojo sobre un vidrio blanco en el panel inferior derecho de la vidriera del Salón Real nº 1.

Acorde con el carácter neobarroco del Casino y de su profusa decoración interior, la vidriera del Patio Salón nº 1 puede calificarse como neorococó. No obstante, las pertenecientes al Salón Real presentan

un mayor predominio de motivos clasicistas y un menor barroquismo en cuanto a la ornamentación.

Las vidrieras de las cajas de las escaleras interiores aparecen con la firma siguiente: *J.E. MAUMEJEAN / PARIS - RUE BEZOUT, Nº 6 / MADRID - CASTELLANA, Nº 64 / Sn. SEBASTIAN - PEDRO EGAÑA, Nº 8 / BARCELONA - RAMBLA DE CATALUÑA, Nº 120*. Es de suponer que la casa Maumejean se encargó también de la realización del resto de las vidrieras. Por último, este conjunto de las escaleras interiores puede inscribirse en un último estilo Art Nouveau.

Mirador del Salón Real.



C/ Alcalá, 52.

Descripción

Las vidrieras de este edificio de viviendas se encuentran en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, de sus seis pisos. Se acoplan a un ventanal de madera, de forma rectangular y rematado en un arco de medio punto muy rebajado. Todas ellas tienen ocho o doce paneles, con dos varillas de refuerzo por panel, armaduras de madera y plomos de sección tipo H.

Conservación

No presentan un buen estado de conservación, ya que no tienen protección exterior. Son evidentes los paneles combados en casi todas las vidrieras, así como vidrios rotos (vidriera del primer piso, panel 1b) y vidrios perdidos (vidriera del primer piso, paneles 1a y 1c).

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Las vidrieras presentan variaciones sobre una misma ornamentación vegetal muy simplificada. En algunas, se trata de un gran motivo que ocupa los dos paneles centrales, con mayor desarrollo en formas circulares en la parte alta y terminando en un simple cuadrado muy cargado de ornamentación floral en el cruce de los paneles inferiores y superiores. Todo este motivo, con una base de vidrio incoloro que contrasta con la base coloreada en azul y verde del resto de la vidriera, se extiende por los paneles superiores y hacia los laterales dando lugar a una pequeña cenefa vegetal. En otras, sin embargo, con la misma base incolora distinta a la del resto de

la vidriera, está más estilizado y presenta, en el panel superior, la variante de un motivo floral enlazado.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrios incoloros, azules y verdes, se aplicó una técnica de cibas en los motivos ornamentales. El colorido predominante es el azul y verde con toques de naranjas, rosas y amarillos.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Firmadas con un anagrama, que puede interpretarse como J(uan) B(autista) L(azaro), y fechadas con la inscripción de *MADRID 1911*, en algunas (panel 1a del primer y del quinto piso), corresponden al estilo Art Nouveau con una geometrización que prelude el Art Déco.

*Vidriera
de la escalera.*

23/ CASA PÉREZ VILLAAMIL

Plaza Matute, 12.

Sobre la arquitectura:

DÍEZ DE BALDEÓN, C., 1986, p. 132. VV.AA., COAM, 1984 (3 edición), p. 132. NAVASCUÉS P., 1976.

Con referencia a las vidrieras:

GUERRA DE LA VEGA, R., 1990, p. 40.

*Vidriera
en el interior.
Vivienda particular.*

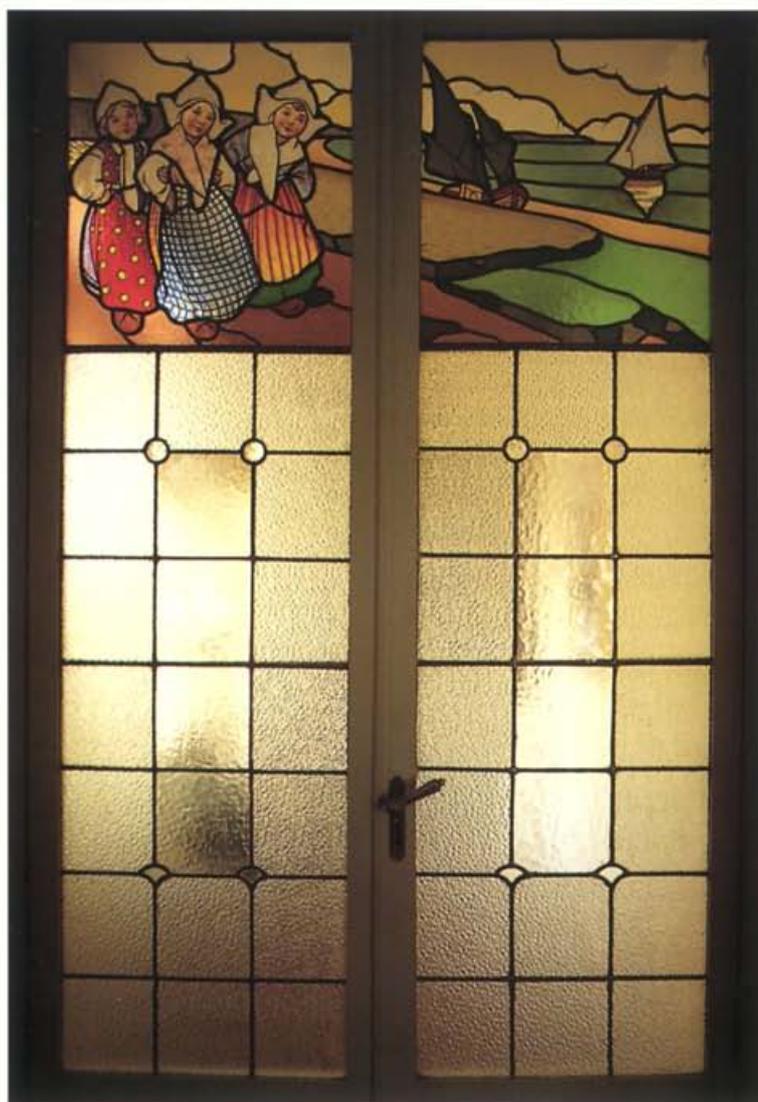
Edificio de viviendas proyectado por el arquitecto Eduardo Reybals y Toledo en 1906 para Enrique Pérez de Villamil. Se trata de un significativo edificio modernis-

ta de comienzos del presente siglo construido apenas unos años después que el Palacio Longoria de Grasses Riera. Aunque se ha señalado que el interior está muy influido por la obra de Victor Horta, la novedad de su distribución demuestra, como ha señalado Clementina Díez de Baldeón, la revalorización de los pisos superiores en función de la luminosidad y ventilación, destinados al dueño del inmueble. Tanto en la fachada como en el interior, se cuidó el diseño de ensamblajes, rejería, moldurajes y vidriería.

Descripción

Tanto la caja de la escalera como los interiores de las viviendas presentan un interesante conjunto de vidrieras de las que destacamos las primeras. Son cuatro en total, una en el ventanal de portería del piso bajo, y las tres restantes en la mencionada caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior. Adaptadas a la rampa de la escalera en la parte inferior, presentan dos paneles en la vidriera del piso bajo y tres en las de la escalera, a excepción de la del último piso que tiene cinco. Están acopladas al marco de madera con pletinas de hierro y presentan plomos de sección tipo H.

Son de destacar las vidrieras de algunos de los pisos, como el de Don Aurelio Torrente, por la integración de la vidriera en la vivienda.



Conservación

Posiblemente han sido restauradas por lo que el estado de conservación es bueno. No obstante, presentan cierta suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Se trata de una decoración floral a base de un entrelazo típicamente Nouveau enmarcando toda la vidriera del que surge en la parte inferior una flor que se asemeja a un jacinto.

Técnica y Color

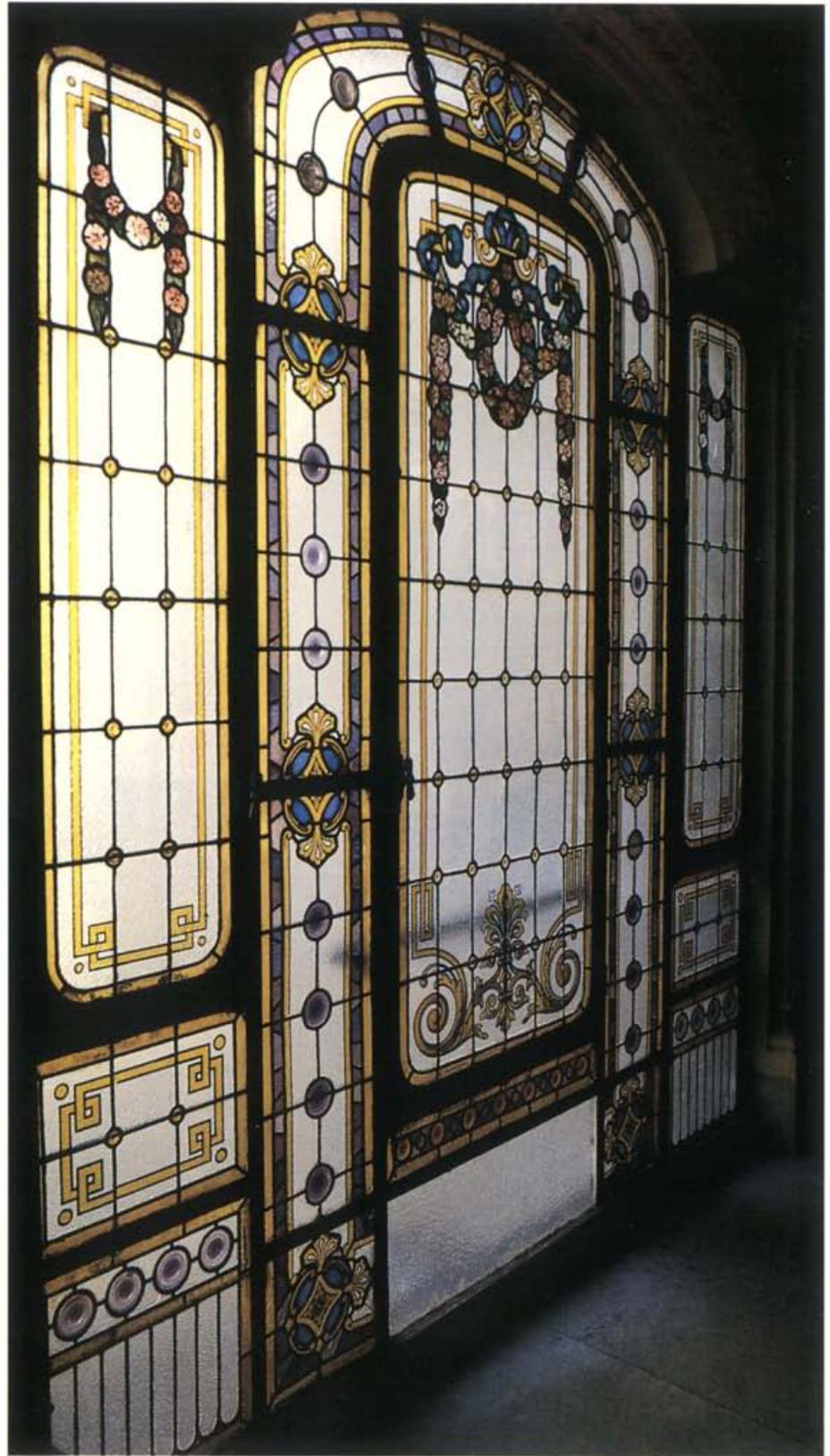
Sobre una base predominante de vidrio incoloro, con dos tipos de texturas diferentes, destaca la decoración en amarillo, verde y lila.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las vidrieras de la caja de la escalera no están firmadas. Sin embargo, algunas de las que se encuentran en los interiores de las casas, como la de Pérez Villaamil, pertenecen al conocido taller de la Casa Maumejean. Cronológicamente deben situarse en la fecha de finalización del edificio (1906).

*Vidriera
en el interior.
Vivienda particular.*





*Vidriera
en la escalera.*

C/ Gran Vía, 16.

La Gran Vía es la reforma urbana más importante y homogénea sobre el casco viejo de Madrid durante la primera mitad del siglo XX, aunque sus antecedentes se sitúan en la centuria anterior. La necesidad de unir dos barrios en crecimiento e incluidos en el futuro ensanche, fue la razón más esgrimida para abrir esta nueva avenida. Sin embargo, no fue hasta una reforma de la Ley de Expropiación (1879) y sucesivos proyectos, cuando se hace realidad. La definición del nuevo trazado de la Gran Vía y la imagen de sus edificios son, en gran parte, resultado de un equipo de arquitectos municipales, con Luis Bellido a la cabeza, que levantaron, entre 1910 y 1917, todo el tramo que llega hasta la Red de San Luis. Después de la Primera Guerra Mundial y hasta 1922, una segunda fase construirá el tramo que va hasta la Plaza de Callao y, por último, a partir de 1925, se inicia la prolongación hasta la Plaza de España, concluyéndose en la década de los años cuarenta, momento en que se remodela además la citada plaza.

El edificio que nos ocupa pertenece, pues, a la primera fase, ya que se ubica en el solar comprendido entre la Gran Vía, la calle Clavel y la calle Reina. Fue proyectado en 1914 por Julio Martínez Zapata. Concluido en 1916, obtuvo el tercer premio del Ayuntamiento dos años después.

Descripción

Las vidrieras, como es habitual, se encuentran en la caja de la escalera con visibilidad al patio interior, en los seis pisos de que consta el edificio. Se acoplan a unos ventanales, el central con un arco rebajado sobresaliente en la zona superior, y los laterales rectangulares. Todas tienen diecisiete paneles y varillas de refuerzo. Se ajustan al ventanal con marcos de madera y los plomos son de sección tipo H.

Conservación

El estado general de conservación de las vidrieras no es bueno. Carece de protección exterior y presenta suciedad. Numerosos paneles están combados (paneles c10 y b11 en la vidriera del primer piso, panel 1b del tercer piso, panel 9d del cuarto y quinto piso y paneles 11c, 9d y 1b del sexto piso), con vidrios rotos (paneles 10c y 11c en el primer piso, 1a y 11c en el segundo, 2c en el tercero, 1a en el cuarto, 1a y 10c en el quinto y 3e y 11c en el sexto piso) o perdidos (paneles 11c y 1a en el tercer y cuarto piso, 11c en el quinto y sexto piso).

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Una gran sencillez preside este conjunto de vidrieras con una ornamentación vegetal de carácter geométrico cuyo motivo principal son las guirnaldas.

Técnica y Color

Destacan los colores morado, azul, verde, rosa y corinto. La técnica que se utiliza es el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Estas vidrieras modernistas se realizaron sin duda para el edificio que comentamos y su cronología coincide con la de la fecha de finalización de la casa (1916). Están firmadas por *RIGALT / GRANELL Y Cia. BARCELONA*, el vidriero catalán que también trabajó en otros edificios de Madrid (Ver ficha num. 6).

C/ Almagro, 15 y C/ Zurbano, 34.

La Casa Reynot es uno de los edificios de viviendas más interesantes de lo que fue una zona del ensanche de Carlos María de Castro entre el barrio de Chamberí y el de Salamanca. Se ubica entre la c/Almagro con vuelta a las calles Caracas y Zurbano. Su autor, el arquitecto José Antonio de Agreda, conocido por sus fachadas regionalistas y retardatarias en el Madrid de las primeras décadas del siglo, proyectó este edificio de cuatro pisos en 1912 siendo terminado siete años después.

Descripción

El conjunto de vidrieras se localiza, tanto en Almagro nº 15 como en Zurbano nº 34, en el lado de la caja de la escalera que da al patio interior, en un vano único rectangular de tres ventanas y se repite en todos los pisos. Cada una cuenta con tres paneles (a,b,c), con varillas de refuerzo y plomos tipo H y una decoración de orlas, lazos y motivos vegetales de tipo modernista.

Conservación

En todos los pisos, el panel central (b) de la vidriera se ha perdido completamente, pero en los dos que quedan (a y c) el estado general de conservación puede calificarse de bueno a pesar de que se han sustituido algunos vidrios incoloros y presenta mucha suciedad. En las vidrieras de la calle Zurbano nº 34, el panel central perdido (b) se ha sustituido por un montante de vidrio esmerilado.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La temática es puramente ornamental y se compone de orlas, lazos y motivos vegetales de carácter modernista. La orla se extiende por todo el borde de la vidriera acentuando su decoración en la parte superior.

Técnica y Color

La base es un conjunto de piezas de vidrio catedral de forma rectangular empleada sobre la cual se ha trabajado una imitación de vidriera cloisonné en verdes y rosas. Técnicamente se ha utilizado también el amarillo de plata.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Sin duda, la cronología de estas vidrieras coincide con la fecha de finalización del edificio (1919). Su estilo es de un Modernismo tardío con elementos naturalistas, sometidos a un orden regular y con una composición que imitaba la técnica cloisonné. Sin embargo, el sentido decorativo y la forma de disponer la ornamentación deriva plenamente del Art Nouveau y presenta estrechas analogías con otras vidrieras como las de la Casa Gallardo de la calle Ferraz, núm. 2 (Catálogo núm. 26).

No están firmadas por ningún artista pero es casi seguro que son obra del mismo taller que realiza las vidrieras de la Casa Reynot en Zurbano, nº 34, localizadas también en la caja de la escalera.



*Vidriera
en la escalera.*

C/ Ferraz, 2.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990. VV.AA., C.O.A.M., 1983 (3ª edición), pags. 158 -159.

El arquitecto, Federico Arias Rey, obtuvo el Premio del Ayuntamiento de Madrid en 1916 por el proyecto de esta casa que reformaba un edificio preexistente. La construcción, finalizada hacia 1914, ocupa un gran rectángulo entre la calle Ferraz y la Plaza de España; se articula en torno a un patio interior irregular y cuenta con dos viviendas por planta. En la esquina, el edificio queda acentuado por una gran torre rematada por una cúpula apuntada. Las fachadas laterales tienen también sendas cúpulas ocultas por arcos en forma de herradura. Destacan la serie de miradores en todos los ejes de las fachadas y la decoración modernista en molduras, rejería y diversos elementos ornamentales.

La entrada se efectúa en el ángulo del edificio. Tras el portal unas escalinatas conducen a la escalera de subida principal, en cuya caja, y en un rellano en chaflán hacia el patio interior, se encuentran este conjunto de vidrieras.

Detalle de una vidriera en la escalera.



Descripción

En los cinco pisos de la Casa Gallardo y en el rellano-mirador de la escalera que da al patio interior están instaladas tres vidrieras (a,b y c) cuyos paneles se articulan con armaduras de hierro forjado y plomos de sección tipo H. De ellas, la central y más grande está frente a la caja del ascensor, mientras que las otras dos forman un ángulo con ella dando lugar al mencionado chaflán. Todas muestran la misma decoración a base de guirnaldas, flores y cartelas de tipo modernista.

Conservación

Aunque no tienen protección, estas vidrieras sólo acusan suciedad exterior.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La decoración de las vidrieras a y c de cada piso quiere figurar un vano de perfil mixtilíneo remarcado por unas cenefas muy simples monócromas. En sus laterales se desarrolla un gran motivo vegetal que ocupa toda la altura de la vidriera, mientras que en la parte superior una guirnalda con elementos colgantes remata la forma del arco figurado. La central reitera este esquema con la variante de añadir una cartela con cuentas colgada de las guirnaldas centrales.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro, el predominio de amarillos, ocres y dorados, a los que habría que añadir rosa y lila, da un tono cálido al conjunto de la vidriera que contrasta con el frío azul de la moldura que conforma el arco mixtilíneo. Grisallas fijadas al fuego, amarillo de plata y esmaltes en algunos puntos enriquecen la calidad de este conjunto.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Cronológicamente hay que situarlas en las fechas de finalización de la Casa Gallardo y, aunque no aparece en ellas firma de taller o artista alguno, se puede afirmar que tanto por su diseño como por su técnica están dentro de la vidriera de estilo Art Nouveau tardío. Presentan estrechas analogías con las vidrieras num. 25 y 27.



*Vidriera
en la escalera.*

C/ Fortuny, 35.

Este edificio, premio del Ayuntamiento de Madrid en 1917, fue proyectado con cinco pisos, en 1915, por el arquitecto Modesto López Otero, versátil autor de obras tan diferentes como el edificio de la Unión y el Fénix o el Arco de Triunfo de la Moncloa.

Descripción

Las vidrieras, rectangulares pero de dimensiones diferentes, se localizan en los



*Vidriera
en la escalera.*

siguientes puntos: en el portal (vidriera nº1), con trece paneles, formando parte de la puerta de entrada y en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior. Entre el bajo y el primer piso (vidriera nº 2) se abre un vano alargado y estrecho, mientras que en el siguiente piso (vidriera nº 3) el ventanal es apaisado, y en los tres restantes (vidrieras nº 4, 5 y 6) es rectangular con tres grandes unidades independientes, de mayores dimensiones el central. A excepción de la vidriera nº 2, todas tienen varillas de refuerzo, plomos de sección tipo H y la sujeción es el propio cerco de madera del ventanal y una pletina de hierro. También, a excepción de la nº 1, todas cuentan con seis paneles. Su decoración, aunque se repite, es, en unos casos una orla vegetal o geométrica con drapeados y, en otros, una guirnalda de tipo modernista.

Conservación

Las vidrieras carecen de protección, pero el estado general de conservación es bueno, aunque presentan suciedad y algunos vidrios rotos como el del panel 1d en la vidriera nº 1.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

El esquema compositivo de la decoración de este conjunto apenas varía, en todos los casos se trata de orlas con diversos motivos ornamentales. Así, en la vidriera nº 1, por ejemplo, los paneles laterales y superiores son los que recogen una orla formada a base de estilizadas formas vegetales, simulación de pedrería y drapeados. El mismo esquema repite la nº

2, pero las siguientes se diferencian con lazos y guirnaldas de temas florales muy modernistas, o bien, con guirnaldas más geométricas en su diseño.

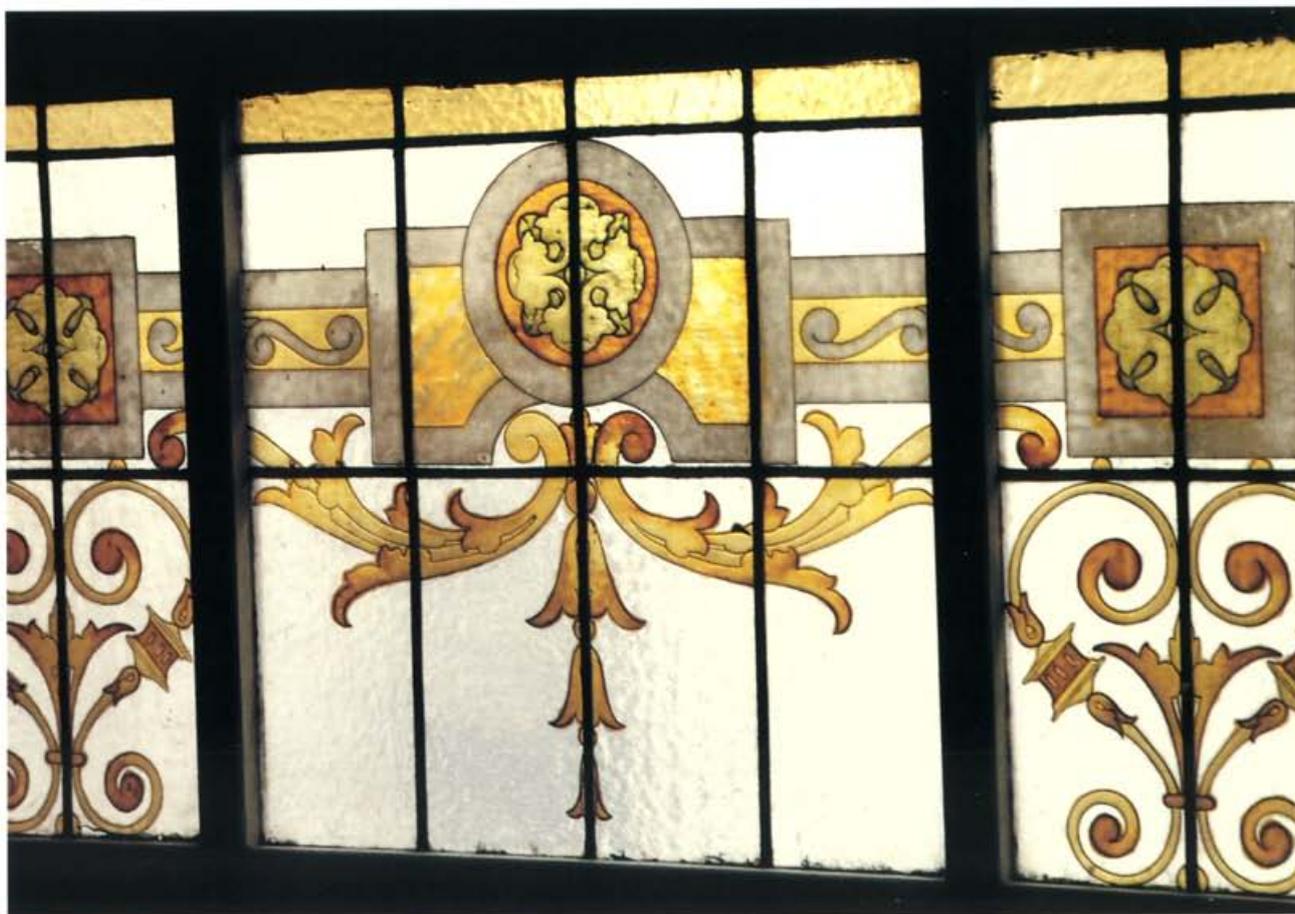
Técnica y Color

Destaca la técnica de cloisonné, poco habitual en la vidriera madrileña, con colores verdes, rojos, amarillos, azules, y naranjas, sobre un fondo de vidrio incoloro catedral.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

No aparecen firmadas ni fechadas, pero, con toda claridad, se inscriben dentro del Art Nouveau más internacional, con clara filiación francesa, con tendencia a la ordenación geométrica y con una cronología coincidente con la fecha de terminación del edificio, en los últimos años de la segunda década del siglo. Presentan estrechas analogías con las de los números 25 y 26 del catálogo.

Detalle de una vidriera en la escalera.



C/ Marqués de Valdeiglesias, nº 5.

Descripción

Este edificio de viviendas cuenta con un conjunto de vidrieras rectangulares en los ventanales de la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior. Cada vidriera, una por piso, cuenta con veintiún paneles con una varilla de refuerzo, armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque no se encuentra la firma del artista o taller, se trata sin duda de vidrieras realizadas por la casa Maumejean dentro de un Nouveau sometido a una gran ordenación.

Estado actual de Conservación del Conjunto

Algunas cuentan con protección exterior, como la reja de la vidriera del piso bajo, y en general presentan un buen estado de conservación.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

En torno a un medallón con la figura de un putto se desarrollan motivos a candelieri, todo ello enmarcado por una bordura floral. En los dos paneles laterales, se añade una pequeña cenefa y también motivos a candelieri que sustentan una cesta de flores.

Técnica y Color

Sobre un fondo de vidrio incoloro destacan los tonos amarillos, rojos y azules con la técnica de la grisalla fijada al fuego, el amarillo de plata y el empleo de vidrios rojo plaqué.

Plaza de las Cortes, nº 7.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 190.

Con referencia a las vidrieras:

VV.AA., Palace Hotel, 1987.

Siguiendo el modelo del Ritz (1908), se proyectó este edificio con el fin de dotar a Madrid de un tipo de hotel de lujo a la manera francesa. El solar elegido, de perímetro trapezoidal, correspondía al antiguo palacio barroco del duque de Medinaceli. En 1910, la empresa franco belga León Monnoyer et Fils autoriza un proyecto que firmará el catalán Eduardo Ferrés y Puig, un arquitecto versado en tipología hotelera. El edificio se termina dos años después, en 1912, con dos niveles principales y seis pisos de habitaciones, dentro de un lenguaje monumental de clara influencia francesa con decoración de guirnalda en la fachada, mansardas en los áticos y dos soluciones torreadas en las esquinas que dan a la Plaza de Neptuno. Su interior se estructura en torno a un patio central que, en planta baja, va a recoger los salones principales. Cabe destacar que fue el primer edificio madrileño en el que se empleó el hormigón armado para realizar su estructura, y que fue premio del Ayuntamiento de Madrid en 1914. A mediados de la década de los veinte, el arquitecto Martín Domínguez realizó una serie de reformas y mejoras en las salas y dependencias interiores.

Descripción general del conjunto de Vidrieras de la Escalera Principal

Estas vidrieras se encuentran en la caja de la escalera de los seis pisos del edificio con visibilidad a un patio interior. Se adaptan a tres vanos rectangulares de madera, con un panel cada vano, y dos varillas de refuerzo por panel. No presentan

pletinas de hierro y tienen plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación general del conjunto es bueno, y con la excepción de algunos paneles algo combados, no presenta deterioro alguno.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

En el panel central se desarrolla un motivo oval con lazos y el anagrama del Hotel Palace en su interior. Cada panel aparece enmarcado por una cenefa simple monocroma.

Técnica y Color

Sobre un fondo de vidrio incoloro, el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego, constituyen la base técnica de una vidriera en la que predominan los colores amarillo y verde.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La firma del taller MAUMEJEAN. PARIS. MADRID, aparece en las vidrieras del piso primero y segundo. Aunque su estilo es difícil de determinar por la sencillez del motivo representado, el lazado tiene un claro ritmo Art Nouveau.

30/ HOTEL PALACE

Plaza de las Cortes, nº 7.

(Ver ficha nº 29)

Descripción general del conjunto del Salón central

La entrada por la Plaza de las Cortes, principal en el edificio, da acceso casi inmediato al gran Salón circular, alrededor

*Detalle de la cúpula
del Salón Central.*



del cual se disponen todos los servicios principales del hotel. Su cubierta, una gran cúpula apoyada sobre columnas pareadas, y con vidrieras, coincide al exterior con el patio interior sobre el cual se articula la estructura del edificio. La gran vidriera de esta cubierta se sujeta al ventanal con una estructura de hierro sobre la que descansan las pletinas que forman sus numerosos paneles.

Conservación

Al exterior, tiene un refuerzo posterior de armadura de hierro que la ha protegido. Su estado de conservación, por tanto, es muy bueno y no presenta ningún deterioro. Es posible que haya sido objeto de alguna restauración.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La vidriera simula ser una enorme carpa de vidrio atada con cordeles y argollas en la parte alta, rodeadas por una guirnalda de rosas. Dejando una zona intermedia en azul monóculo, la base de la cubierta se cubre con motivos de guirnalda de rosas unidas por lazos.

Técnica y Color

La grisalla fijada al fuego, el amarillo de plata y el esmalte en los detalles florales constituyen la técnica de esta gran vidriera, con un predominio cromático de azul, rojo, amarillo, verde y violeta.



Cúpula del Salón Central.



Detalle de la cúpula del Salón Central.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Firmada por la casa J.H. MAUMEJEAN Hnos / CASTELLANA, 64. MADRID, la vi-

driera puede encuadrarse tanto en un Art Nouveau muy tardío y estilizado, como en un último Art Nouveau precursor del primer Déco.

Plaza de las Cortes, nº 7.

(Ver ficha nº 29)

Descripción general del conjunto del Hall central

En el hall de entrada se localizan dos tragaluzes sucesivos con vidrieras. La primera es un vano circular con visibilidad a un patio interior, numerosos paneles, armaduras metálicas y plomos de sección tipo H. La segunda se acopla a un forma oval y presenta las mismas características constructivas que la anterior.

Conservación

El estado general de conservación de ambas vidrieras es bueno y no presenta

deterioro alguno. Han podido ser objeto de una restauración reciente.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La vidriera circular, muy simple, presenta sobre una diáfana base de vidrio incoloro, un motivo central geométrico rodeado de lazos vegetales muy simplificados. La oval, también muy traslúcida, basa su ornamentación en motivos vegetales muy sencillos, tanto en el centro como en las esquinas.

Técnica y Color

Con un predominio cromático del amarillo y del verde, ambas vidrieras muestran las técnicas tradicionales de la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque más sencillas que la cúpula del salón principal, y sin firma de artista o taller alguno, ambas vidrieras presentan las mismas orientaciones estilísticas.



Tragaluz del hall de entrada.

C/ Marqués de Valdeiglesias, nº 1.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 208.

Inmueble de viviendas particulares, integradas en el edificio de la Gran Peña que ocupa un solar comprendido entre las calles Gran Vía, Marqués de Valdeiglesias y Reina. Fue proyectado por Eduardo Gamba Sanz y Antonio de Zumárraga en 1914, tras ganar el concurso que convocó la sociedad de la Gran Peña. El edificio se terminó en 1917.

Descripción

Las vidrieras se sitúan en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, desde el bajo hasta el piso séptimo. Estas vidrieras, agrupadas de tres en tres (Vidrieras nº 1, 2 y 3), se acoplan a ventanales rectangulares, con un único panel por vano, tres varillas de refuerzo por cada uno, armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

Las vidrieras no presentan un buen estado de conservación, al no tener una protección exterior. Cuentan con paneles combados (Vidriera del piso bajo; todas las del piso cuarto y quinto), vidrios rotos (piso primero; vidrieras nº 1 y 3 del piso tercero; vidrieras nº 1 y 2 del piso cuarto; la vidriera nº 3 en el quinto; la nº 2 en el sexto) y algunos perdidos (Piso bajo, vidriera nº 1; vidrieras nº 1, 2 y 3 del primero).

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Enmarcando la composición se desarrolla una especie de pilastras muy esque-

máticas. El centro lo ocupa una guirnalda de tipo floral.

Técnica y Color

Sobre una amplia base de vidrio incoloro, se aplica en la composición de la guirnalda el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego. El predominio cromático de esta guirnalda se compone de rojo, naranja, amarillo, azul y verde.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque el edificio se termina en 1917, pertenece por su decoración al Art Nouveau, aunque presente motivos Déco.



Vidriera en la escalera.

32-2 / EDIFICIO PLUS ULTRA

C/ Duque de Medinaceli, nº 2 y Plaza de las Cortes, nº 8.

El edificio de viviendas para el marqués de Amboage fue acabado en 1913 según proyecto del arquitecto Joaquín Rojí, y recibió el premio del ayuntamiento madrileño en 1915.

Descripción

Las vidrieras se localizan en la caja de la escalera con visibilidad a una estancia o patio interior. Se acopla a un vano rectangular y cuenta con doce paneles armados con pletinas de hierro y vidrios con plomos de sección de doble T.

Conservación

El estado de conservación es bueno, al menos en la vidriera del primer tramo de la escalera, sin presentar roturas ni vidrios perdidos. Parece que ha sido restaurada. No cuenta con ninguna protección.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La composición está basada en motivos vegetales y florales, con una guirnalda en los paneles superiores de la que cuelga un cestón de flores y una cenefa, con elementos vegetales geométricos, en los paneles inferiores.

Técnica y Color

Sobre un fondo predominante de vidrio incoloro, todos de calibres rectangulares, destacan los amarillos, rojos, naranjas, diversos tonos de verde y azul,

utilizándose el amarillo de plata y grisalla fijada al fuego.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las vidrieras pueden ser atribuidas a la casa Maumejean, presentando muchas analogías con las existentes en el Hotel Palace, es decir, dentro de un último Art Nouveau.

OTRAS VIDRIERAS MODERNISTAS

(*)

33/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

Juan Alvarez Mendizábal, nº 83.

Dos vidrieras rectangulares en la puerta principal del portal.

Estado de conservación regular.

Cenefa y motivo central de rosas.

Rojo plaqué y grisalla fijada al fuego con vidrios de color rojo, verde y amarillo.

(**)

34/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

Españoleto, nº 23.

Vidrieras acopladas a vanos rectangulares en el portal y en la caja de la escalera en los cuatro pisos.

Estado de conservación regular.

Ornamentación vegetal.

Vidrios de diversos colores y vidrio catedral con predominio de morados y amarillos.

35/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Fortuny, nº 3.

Vidrieras acopladas a ventanales de forma rectangular de dos hojas en la caja de la escalera y en los siete pisos del edificio.

Estado de conservación bueno.

Guirnalda y decoración vegetal.

Pintura con esmalte por las dos caras con predominio de rosas, verdes, morados y amarillos.

ART DÉCO



36/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Gran Vía, nº 6.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1980-IV, pp. 19-28. ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1919, pp. 136-141. CORTIJOS Y RASCACIELOS, nº 75-76, 1953. VV.AA., Museo Municipal, 1987. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 210.

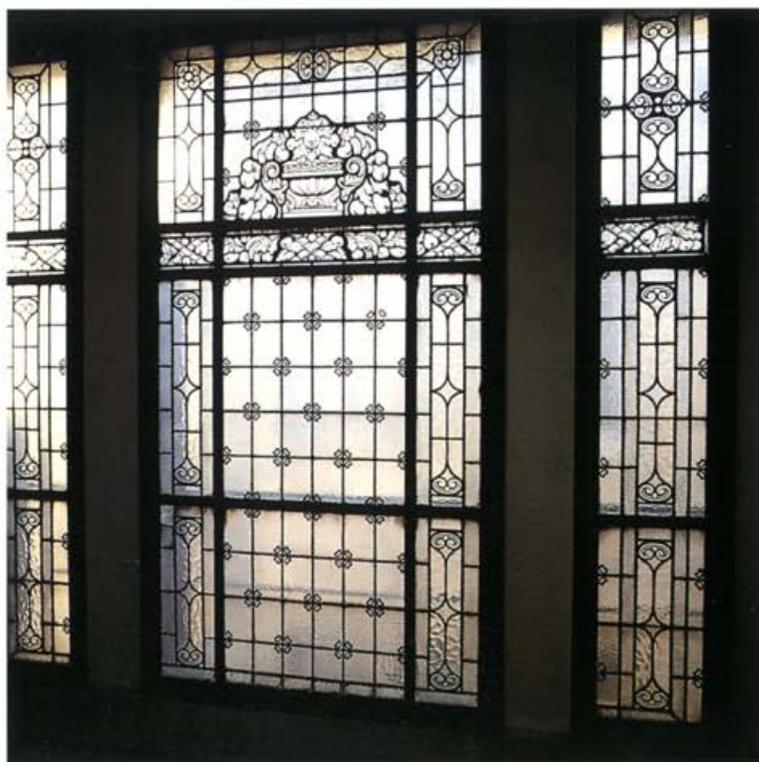
Edificio de viviendas y casas de alquiler, proyectado por José María Mendoza y Ussía y José de Aragón en 1917, arquitectos seguidores de Antonio Palacios y habituales colaboradores en diferentes inmuebles de Madrid. Finalizado en 1919, para don Juan Manuel de Urquijo, comprende un solar rectangular entre la citada Gran Vía y las calles de Reina y Victor Hugo.

Descripción

Las vidrieras aparecen en la caja de la escalera de los seis pisos del inmueble, acopladas a seis vanos rectangulares, agrupados de tres en tres, enfrentados los grupos y con visibilidad a los dos patios interiores. Los vanos centrales son de mayores dimensiones. Las vidrieras menores presentan cuatro paneles cada una, con una varilla de refuerzo por panel, y las mayores doce también con varillas de refuerzo. Los plomos son de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación no es bueno ya que no cuenta con una protección



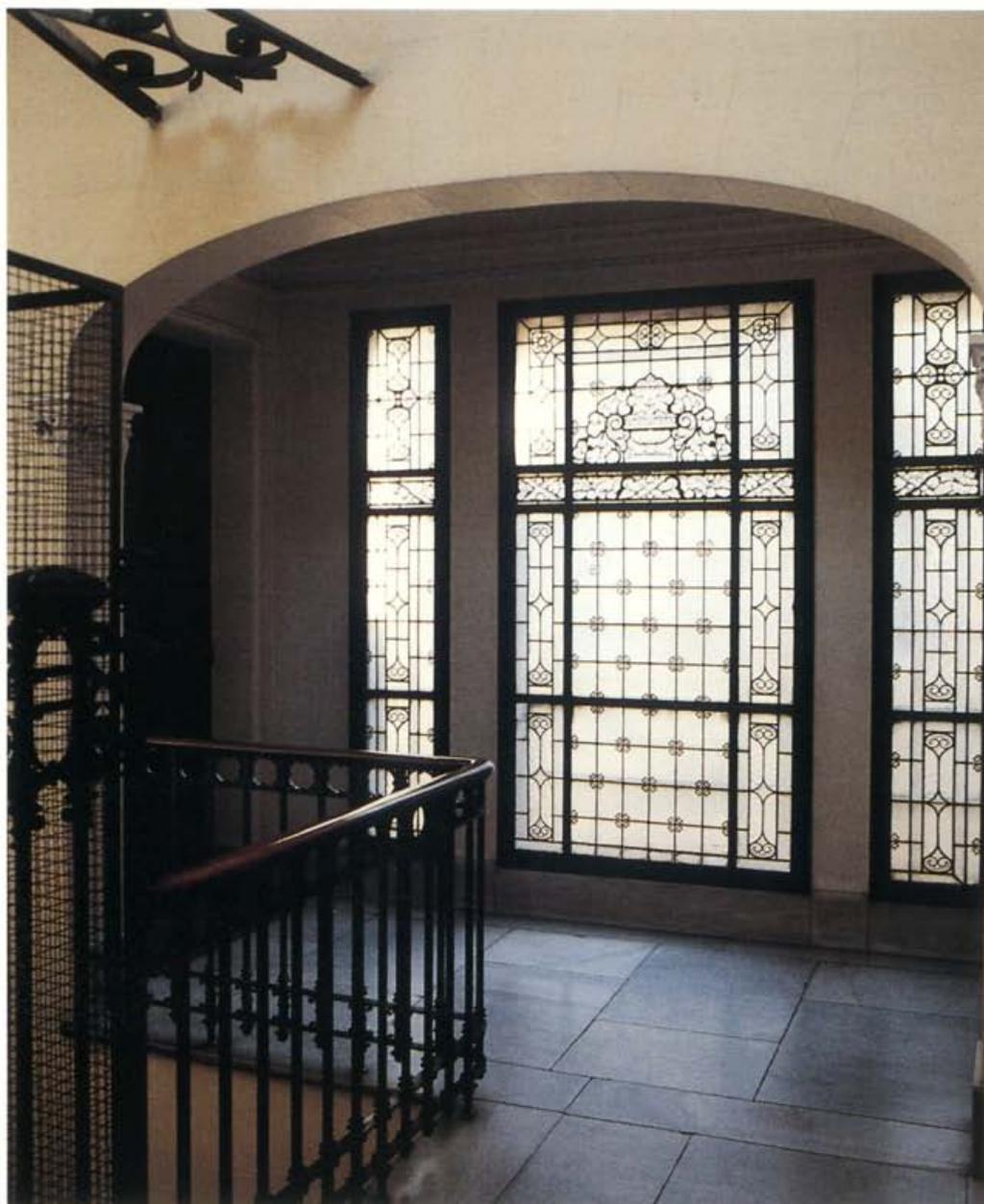
Vidriera en la escalera.

exterior, por lo que presenta suciedad y cierto deterioro en los plomos. Aparecen además vidrios perdidos (en las vidrieras del segundo y tercer piso) y rotos (en el segundo, cuarto y sexto pisos).

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La composición responde a una ornamentación de carácter vegetal y geométrico alrededor de un jarrón con frutas en el panel central.

Detalle de una vidriera en la escalera.



*Vidriera
en la escalera.*

Técnica y Color

La grisalla fijada al fuego es la única técnica que configura esta composición sobre una base predominante de vidrio incoloro catedral.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Cronológicamente responde a los años inmediatos a la terminación del edificio (1919) y la autoría aparece en todas la vidrieras centrales (panel 1b) de los sucesivos pisos: *MAUMEJEAN HS. CASTELLANA, 64. MADRID*, taller que plasma una peculiar composición Déco.

C/ Alcalá, nº 50.

(Ver fichas nº 1 y nº 3). (Ver ficha nº 4).

En la nueva ampliación del Banco de España, José Yarnoz propuso una nueva entrada por la calle Alcalá, desplazando de alguna manera la actividad del Banco hacia esta zona. Tras el vestíbulo de entrada, en donde encontramos el primer conjunto de vidrieras, una galería da paso a un segundo vestíbulo; de éste arranca a la derecha la escalera principal de la nueva ampliación, en cuya caja encontramos el segundo conjunto importante de vidrieras. Tras el mencionado vestíbulo aparece un enorme hall o nuevo patio de operaciones, un inmenso espacio de novecientos metros cuadrados, abovedado con una gran vidriera, en torno al cual se articulan las nuevas dependencias de Yarnoz.

Descripción General del conjunto de Vidrieras en el Hall de entrada de la calle Alcalá

Este primer conjunto se encuentra en el vestíbulo-hall del acceso de la calle Alcalá. Se trata de un espacioso zaguán rectangular con cuatro entradas a las distintas dependencias de la ampliación de Yarnoz. Sobre las puertas se acoplaron las vidrieras, todas ellas con visibilidad interior. En el frente hay dos grupos de tres vidrieras rectangulares, los dos centrales de mayores dimensiones, y dispuestas de la siguiente forma: el grupo de la izquierda se inicia con una

*La Agricultura.*



La Sabiduría.

vidriera con una figura alegórica de Ate-
nea (Vidriera Vestíbulo nº 1); a conti-
nuación, una gran vidriera refleja un te-
ma iconográfico relativo al trabajo de la
Industria (Vidriera Vestíbulo nº 2), y la
siguiente, repite de nuevo una figura
alegórica, en este caso la Sabiduría (Vi-
driera Vestíbulo nº 3). El grupo de la
derecha repite el mismo esquema: se
inicia con la representación de una figu-

ra alegórica relativa a la Agricultura (Vi-
driera Vestíbulo nº 4), continúa con una
gran representación del tema de campe-
sinos recolectando (Vidriera Vestíbulo
nº 5) y finaliza con otra figura alegórica
que en este caso sostiene un saco y una
rueda (Vidriera Vestíbulo nº 6). En los
laterales aparecen las Vidrieras Vestíbu-
lo nº 7 y 8, con temas geométricos abs-
tractos.

Todas ellas tienen numerosos paneles, con varillas de refuerzo en los inferiores, armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

Aunque no tienen ningún tipo de protección, el estado de conservación es bueno y sólo se aprecia algo de suciedad. Hay que destacar en la Vidriera Vestíbulo nº 2, un vidrio roto en el panel 1c.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Iconográficamente el conjunto presenta una clara alusión a los temas de la Industria y la Agricultura. En el grupo frontal de la izquierda, la Vidriera Vestíbulo nº 1 representa una figura femenina de Atenea con la Niké o Victoria alada en la mano en los paneles centrales, mientras que todos los restantes llevan una decoración abstracta geométrica. Lo mismo se puede señalar de la Vidriera Vestíbulo nº 3, con la representación de la Sabiduría, una figura femenina en actitud de leer un libro. La central, Vidriera Vestíbulo nº 2, representa en sus cuatro paneles centrales los trabajos de la Industria, con cuatro figuras masculinas en torno a un yunque. En cuanto al conjunto frontal derecho, las figuras alegóricas (Vidrieras Vestíbulo nº 4 y 6) son figuras femeninas que aluden a la Agricultura, con los atributos de un haz de trigo para la primera y un saco y una rueda para la segunda. También los paneles que las rodean presentan una decoración geométrica abstracta. La central (Vidriera Vestíbulo nº 5) es una representación de varios campesinos recolectando dentro de un paisaje. En cuanto a las vidrieras laterales (Vidriera Vestíbulo nº 7 y 8) su ornamentación es toda ella geométrica abstracta.

Técnica y Color

Gran parte de los vidrios, que presentan diferentes texturas, procedían de fábricas alemanas e inglesas. Hay un predominio de vidrios incoloros, sobre los que se desarrollan los temas en grisalla, con pocos toques de color amarillo, azul, rojo y ocre, sobre una base de gama fría.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Está documentada su autoría por parte de la casa Maumejean que, como las restantes de la ampliación del Banco de España, se contratan en 1932, en un estilo lineal y geométrico, prácticamente monocromo, muy propio del segundo periodo del Art Dèco, en los años treinta, cuando este estilo adquiere una formulación más severa y la influencia de vanguardias como el Cubismo se hace más evidente.

C/ Alcalá, nº 50.

(Ver ficha nº 37).

Descripción general del conjunto de Vidrieras en la Escalera Principal de la Ampliación

Destacan dos vidrieras, rectangulares pero rematadas en la parte superior con un arco muy rebajado, entre el piso primero-segundo (Vidriera Escalera nº 1) y segundo-tercero (Vidriera Escalera nº 2). Su visibilidad da a un patio interior, y ambas constan de nueve paneles sin varillas de refuerzo, armadas con pletinas de hierro y con plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación de las dos vidrieras es bueno, aunque no tienen protección por lo que se aprecia cierta suciedad. En la Vidriera Escalera nº 1 hay un vidrio roto en el panel 1b.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

De nuevo se repite una exaltación de los trabajos agrícolas y de la industria. Dos trabajadores recogiendo naranjas ocupan la Vidriera Escalera nº 1, en el panel central, mientras que la nº 2 representa la figura de un único trabajador con un martillo y una rueda dentada. El resto de los paneles presentan una decoración geométrica muy lineal y que continúa el motivo del central.

Técnica y Color

Sobre una base predominante de vidrio incoloro, se aplicó la grisalla fijada al

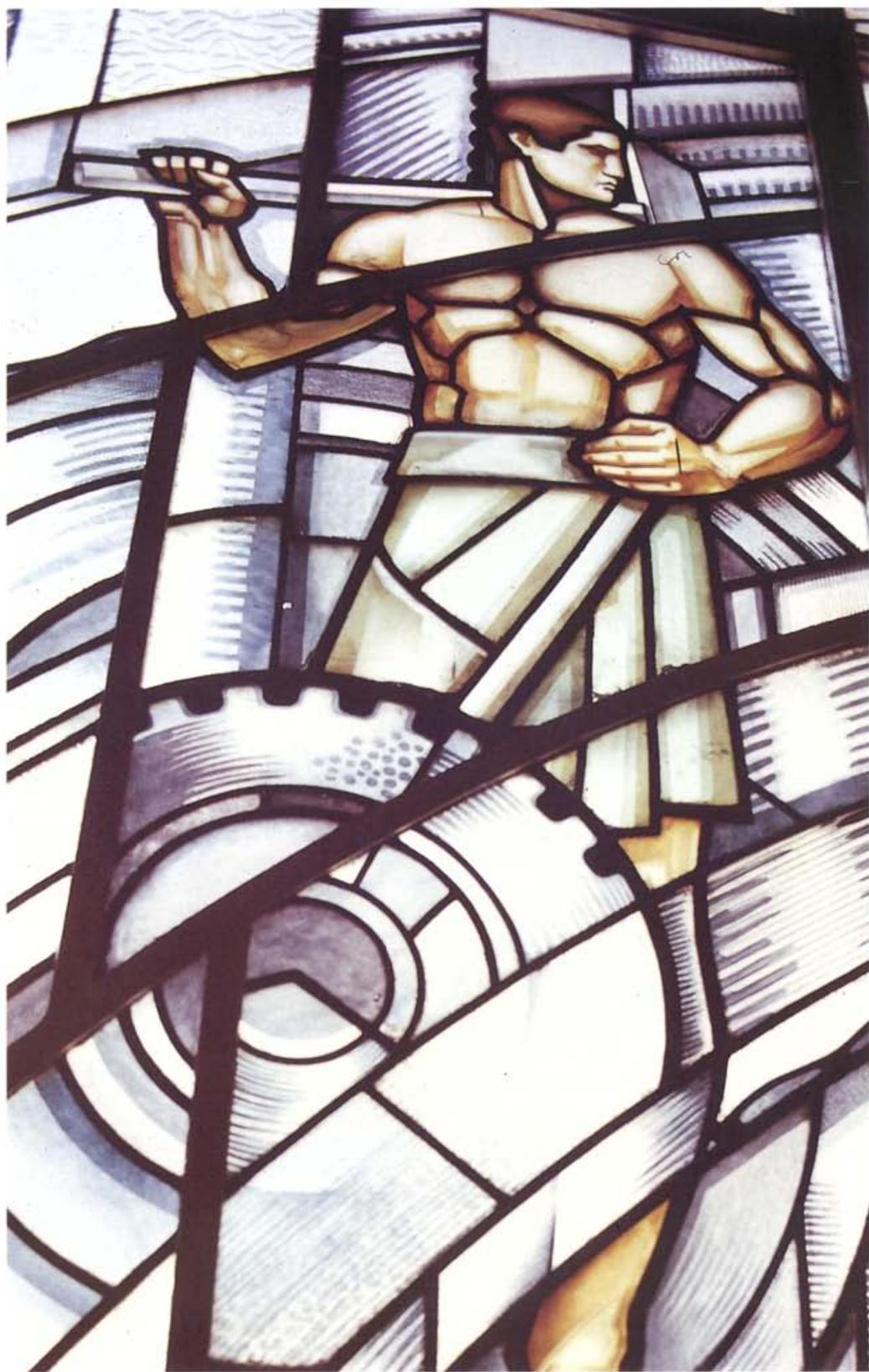
fuego, así como la "rojiza", con toques de esmaltes verdosos y azulados para los motivos figurativos.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Dentro de un estilo Art Déco propio de los lineales y geométricos años treinta, estas vidrieras casi monócromas tienen una clara influencia cubista y futurista en la composición austera y dinámica, al mismo tiempo, de sus motivos. La firma de la casa Maumejean aparece en el panel 1a de la Vidriera Escalera nº 1: *MAUMEJEAN S.A. MADRID*. Como las restantes del conjunto de la ampliación del Banco de España se contrataron en 1932.



Vidriera en la escalera entre el primero y el segundo piso.



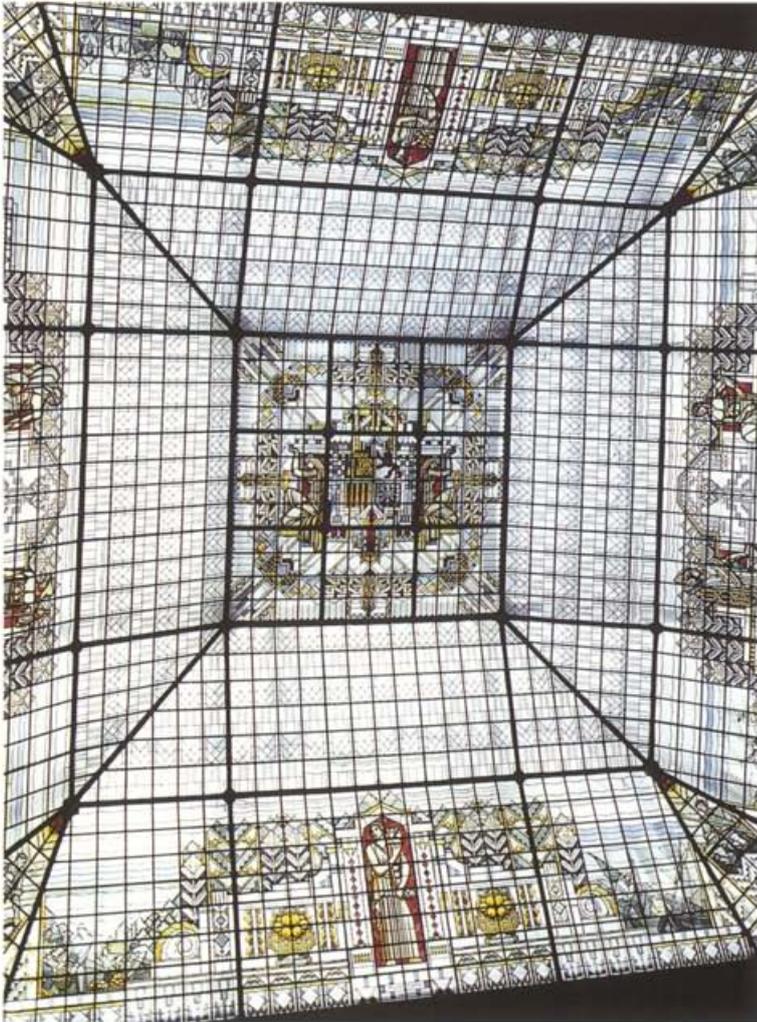
*Vidriera
en la escalera entre
el segundo y el tercer
piso.*

C/ Alcalá, nº 50.

(Ver ficha nº 37).

Con una cierta inspiración Art Déco en la simplicidad y geometría de su composición, el gran patio de operaciones de la nueva ampliación de Yarnoz, ahora centro neurálgico del edificio, presenta un alzado de carácter clasicista palladiano y descontextualizado con sólidas pilastras, columnas, arcos y balcones como base para sustentar una inmensa bóveda acristalada con vidrieras.

*Plafón del nuevo
Patio de Operaciones.*



Descripción general del conjunto de Vidrieras en el Nuevo Patio de Operaciones de la Ampliación

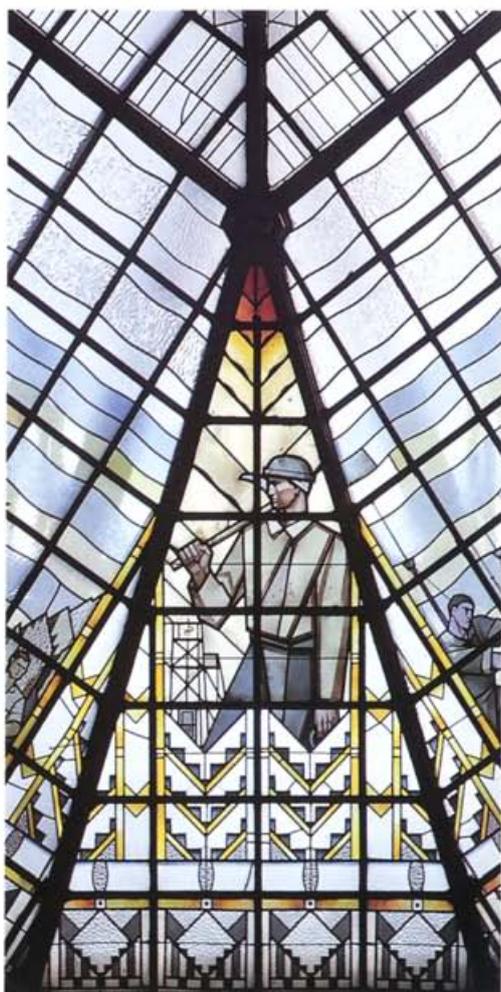
En unas escaleras de entrada al nuevo patio de operaciones aparecen dos vidrieras rectangulares con trece paneles, sin varillas de refuerzo, armadas con pletinas de hierro y plomos de sección tipo H. La gran bóveda del patio de operaciones es una vidriera plafón rectangular cuyos numerosos paneles se ajustan con barras y pletinas de hierro, y que presenta plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación es bueno. Las vidrieras de la escalera de entrada, sin protección, presentan algún vidrio rajado. El plafón, sin embargo, tiene una protección acristalada, aunque cuenta con algo de suciedad. No se ha restaurado, pero hace algunos años se repararon algunos vidrios.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

El carácter geométrico abstracto, con motivos pseudoarquitectónicos en los paneles superiores, es el tema que se repite en las vidrieras de la escalera de entrada. La claraboya del patio de operaciones, de la que se conserva el cartón a escala reducida en el archivo del Centro Nacional del Vidrio, presenta, alrededor de un motivo central formado por el escudo de España, una gran banda de de-



dos de la cubierta, y dentro de una hornacina, se representa una figura femenina, alegoría de la Abundancia.

Detalle de la Industria, del Plafón.

Técnica y Color

Las vidrieras de la escalera de acceso al patio están compuestas por vidrios de diferentes texturas con un predominio cromático de incoloro y azul. En cuanto a la bóveda, también aparecen los vidrios de diferentes texturas sobre un clarísimo predominio incoloro que, en la gran franja figurativa y en el motivo central, aplicó la técnica de la grisalla fijada al fuego y los colores rojos, azules, amarillos y verdes.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La casa Maumejean dejó firmada la vidriera de la gran cubierta: *MAUMEJEAN Hnos. S.A. MADRID*. Puede afirmarse que esta vidriera es una muestra excepcional del estilo Art Déco de los años treinta en la misma línea que las dos anteriores. Fue contratada en 1932.

coración geométrica abstracta y arquitectónica en sus grandes paneles de la base de la cubierta, con escenas alusivas al mundo del trabajo en las cuatro esquinas y en el centro de los lados. En las esquinas cuatro figuras masculinas aluden a la Industria, la Pesca, la Ganadería y la Agricultura. En el centro de dos de sus lados aparece, por una parte, los dioses Mercurio y Vulcano, alusiones al Comercio y a la Industria, flanqueando un motivo arquitectónico geométrico que recuerda a una fuente (un motivo muy característico del Art Déco), y, por otra, dos figuras masculinas que aluden a los trabajos de la tierra y el mar, la Pesca y la Agricultura, a los flancos del mismo motivo geométrico. En los otros dos la-

C/ Gran Vía, nº 37.

Sobre la arquitectura:

VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 219.

Cinematógrafo proyectado en 1927 por el arquitecto José María de la Cuadra Salcedo, y finalizado en 1928.

Descripción

Un conjunto de un total de quince vidrieras se reparten entre los vestíbulos y las escaleras de los diferentes pisos, así como en algunas dependencias interiores. La Vidriera nº 1 se encuentra en el piso bajo, en un despacho situado detrás de las actuales taquillas. Se trata de una vidriera acoplada a un vano rectangular cuya visibilidad da la calle, de tres paneles con tres varillas de refuerzo en cada panel, armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección de tipo doble T. Las Vi-

drieras nº 2 y 3 se sitúan en la escalera que va del piso primero al piso segundo. Acopladas a un vano rectangular rematado en forma de arco rebajado, de nueve paneles cada una con tres varillas de refuerzo en cada panel, tienen armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo doble T. La siguiente Vidriera, nº 4, se encuentra en el piso primero, en un vano rectangular también de nueve paneles con una varilla de refuerzo en cada uno de los seis paneles superiores. Tiene armaduras de hierro y plomos de sección tipo doble T. Las mismas características presenta la Vidriera nº 5, situada también en el piso primero, pero cuenta con dieciocho paneles y una varilla de refuerzo por cada panel. Siguiendo en el mismo piso, y en dos estancias interiores (actuales lavabos), están las Vidrieras nº 6 y 7 con las mismas características: nueve paneles con una varilla de refuerzo por cada panel, armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo doble T. En el mismo nivel y en el muro que da hacia la fachada principal, es decir, en el centro del vestíbulo, se encuentran las Vidrieras nº 8, 9 y 10. Están armadas también con armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo doble T. Las nº 8 y 10 se ajustan a un ventanal de forma rectangular, la primera con dieciocho paneles con una varilla de refuerzo por cada panel, y la segunda con nueve paneles y una varilla de refuerzo en cada uno de los seis paneles superiores. La nº 9 presenta también nueve paneles y una varilla de refuerzo por cada panel. En el tercer piso se localizan las Vidrieras nº 11, 12 y 13. Las nº 11 y 13 presentan nueve paneles con una varilla de refuerzo por cada panel, y las mismas características que las

Detalle inferior de las vidrieras en estancias interiores.





*Vidriera
en la escalera
del primer
al segundo piso.*

anteriores. La nº 12, tiene doce paneles, también con varillas de refuerzo. Por último, y en el descansillo del piso cuarto encontramos las vidrieras nº 14 y 15 con las mismas características: nueve paneles y una varilla de refuerzo por cada panel.

Conservación

El estado general de conservación del conjunto es regular, debido a que

tan sólo la Vidriera nº 1 cuenta con la protección de una reja exterior, y su estado es bastante bueno. Todas las vidrieras presentan plomos muy deteriorados, con oxidación. La Vidriera nº 2 presenta un panel combado (1c). La nº 4 tiene un panel combado (3b) así como la nº 5 en 1c. La Vidriera nº 6 presenta también paneles combados (1a, 1b y 1c), y la nº 7, en c, así como vidrios perdidos en 1b y 2a. Los paneles combados de la nº 11 se sitúan en 1b, 2b y 2c. Hay vidrios rotos

en la nº 12 en 2a, 2b y 2c, y en la nº 13 en 3a.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Un tipo de ornamentación con motivos decorativos vegetales y figuras de pavos reales se desarrolla en los tres paneles de la Vidriera nº 1. Las nº 2 y 3 repiten un esquema compositivo a base de una cenefa floral en torno a un florón central en los paneles 2b y 3b. Muy semejante es la composición de la Vidriera nº 4, con una cenefa alrededor y un gran florón central de tipo vegetal en el panel 1b y con forma de gárgola en el 3b. La Vidriera nº 5, sin embargo, es una decoración vegetal cuyos motivos florales caen en cascada de arriba a abajo. Las Vidrieras nº 6, 7 y 10 son iguales que la Vidriera nº 4. La Vidriera nº 8 es idéntica a la Vidriera nº 5. La Vidriera nº 9 se presenta cubierta por decoración

vegetal con una máscara en la parte baja. Las Vidrieras nº 11 y 13 reiteran la cenefa de motivos florales en torno a un jarrón con flores en el panel 3b. Sobre el mismo tipo de decoración se añaden pavos reales en la nº 12. Por fin, las Vidrieras nº 14 y 15 presentan una decoración floral con pájaros.

Técnica y Color

En todo este conjunto abunda el vidrio de color con grisalla fijada al fuego y amarillo de plata. Es de destacar el empleo de diversos tipos de vidrios con texturas diferentes. Entre la clase de vidrios empleados puede destacarse el vidrio americano, el vidrio catedral y el vidrio impreso. Aparece también rojo plaqué y, en algunos casos, azul esmalte.

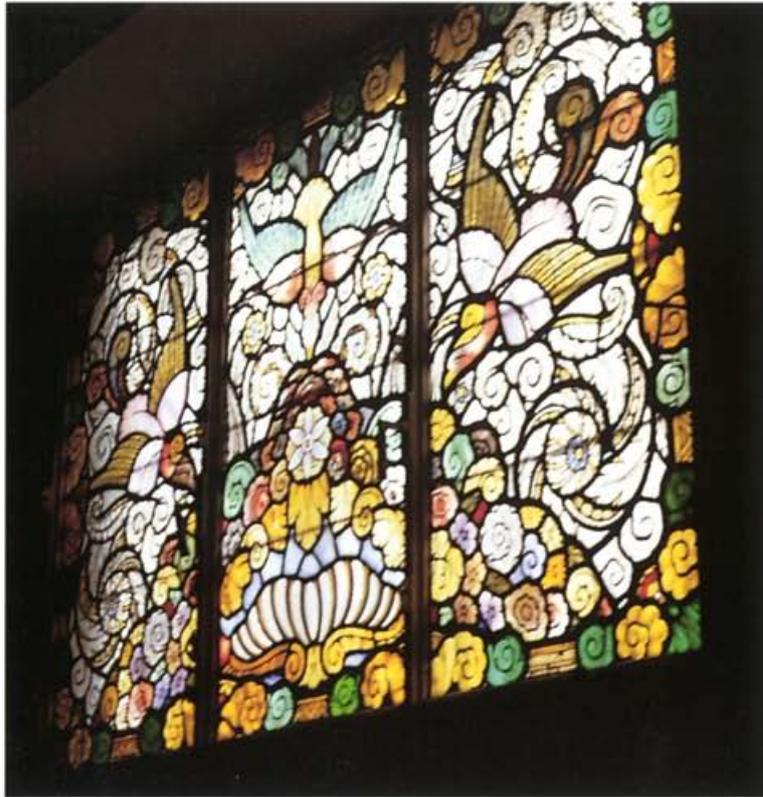
Hay una amplia gama de colores que en algunas vidrieras destaca sobre la base de vidrio incoloro. La policromía recoge el amarillo, muchas veces de base, el morado, azul, verde esmeralda, verde billar y rojo.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Este conjunto de vidrieras aparece firmado por un taller bilbaíno: *VIDRIERAS DE ARTE / SOCIEDAD ANONIMA / A. SALVE Y BILBAO* (Vidriera nº 1, panel c). Se trata de una casa fundada en 1917 a raíz de la unión de dos talleres bilbaínos de vidrieros, el de Isidoro del Claus y el de los hermanos Sobrevila quienes instalaron su fábrica en el taller de estos últimos, en la calle Salve, nº 3 y 4 de Bilbao. Todas ellas pueden inscribirse dentro de un primer Art Déco, muy floral y con claras reminiscencias modernistas tardías. Cronológicamente deben situarse en la fecha de terminación del edificio (1928).



Vidriera en el piso primero.



Vidriera en el despacho tras las taquillas.



C/ Alfonso XII, nº 36.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990. VV.AA., C.O.A.M., 1983, pag. 192..

Edificio de viviendas proyectado por el arquitecto municipal Francisco García Nava, conocido también por su trabajo en la Necrópolis del Este. Trazado en 1912, este edificio se concluye en 1914 en un gran solar con fachadas tanto a la calle Alfonso XII, como a Alberto Bosch y Casado del Alisal, y en el barrio residencial propio de la alta burguesía madrileña, lindante con los jardines del Buen Retiro. Continúa la monumentalidad y la categoría doméstica que, como ha estudiado Clementina Díez de Baldeón, se inició en las últimas décadas del siglo XIX para cubrir las necesidades de esa clase social. Su fachada presenta una decoración y un molduraje propio del tardo-modernismo, y con dos entradas en las esquinas, en el chaflán de dos torres cilíndricas rematadas en cúpula. El interior, por tanto, se organiza en dos bloques de viviendas diferentes, cada una con su entrada (nº 36 y 38 de la misma calle) y existen vidrieras en sus escaleras respectivas

Descripción

Las vidrieras se localizan en los seis pisos, incluido el bajo, del inmueble. Se acoplan a ventanales rectangulares terminado en arcos de medio punto, con visibilidad a un patio interior, de seis paneles, con una varilla de refuerzo cada uno, armaduras de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

Sin ninguna protección exterior, este conjunto de vidrieras ha acusado un gran deterioro, tanto en las armaduras y plo-

mos como en los paneles, casi todos combados, o en los vidrios, muchos de ellos perdidos y rotos. Además presenta una gran suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Sobre un fondo de vidrio que alterna el incoloro con el tono verdoso, la ornamentación se desarrolla en los tres paneles superiores acoplándose al medio punto. En el panel central es básicamente geométrica con un motivo abstracto, mientras que en los laterales se reduce a un cuadrado con decoración floral (dos rosas con hojas por cada uno).

Técnica y Color

Aplicaciones de esmalte y cibas componen los motivos ornamentales sobre un fondo de diferentes tonalidades. El colorido se compone de verdes, naranjas, amarillos y rojos, con toques de azul.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Cronológicamente se pueden situar en los años inmediatos a la terminación del edificio (1914), dentro de un temprano Art Déco que, a pesar de su simplicidad, tiene evidente deudas con el último Art Nouveau y con composiciones geometrizaras heredadas del Cubismo. Aparecen firmadas en las vidrieras del primer piso y del segundo por la casa: *MAUMEJEAN Hnos. / CASTELLANA, 64. MADRID.*

Vidriera en la escalera.

C/ Alfonso XII, nº 38.

(Ver ficha nº 41).

Descripción

Este conjunto de vidrieras se localizan en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, y en los correspondientes seis pisos del edificio, incluido el bajo. Están acopladas a un alto ventanal rectangular rematado en forma de arco de medio punto. Constan de nueve paneles por

Vidriera en la escalera.



vidriera, con una varilla de refuerzo por cada uno, con armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

Sin protección exterior, este conjunto de vidrieras se ha conservado mal. Las armaduras y plomos presentan oxidación y numerosos paneles aparecen combados.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

El motivo más llamativo se desarrolla en los tres paneles superiores con motivos de girasoles muy esquematizados en torno a un círculo de uno de cuyos extremos cuelga una piña. En la parte superior del resto de los paneles hay una franja de hojas muy geométricas.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro predominante, los motivos decorativos recogen la única policromía en amarillos, naranjas y verdes, del conjunto.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

En la vidriera del piso cuarto-quinto aparece la firma: *J.H MAUMEJEAN / CASTELLANA, 64. MADRID*, datándose en las mismas fechas que los anteriores (alrededor de 1914) y en el mismo estilo Déco temprano. (Véase catálogo, num.41,5).

C/ Amador de los Ríos, nº 1.

Edificio de viviendas proyectado por A. de Aroztegui, y finalizado en el año de 1945 según consta en la inscripción del portal.

Descripción

Las vidrieras se localizan en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, y en los seis pisos, incluido el bajo, de que consta el inmueble. Todas ellas se ajustan a una ventana de tres paños alargados que corresponden a los tres paneles de la vidriera. No cuenta con varillas de refuerzo, pero sí con pletinas de hierro y plomos de sección de doble T.

Conservación

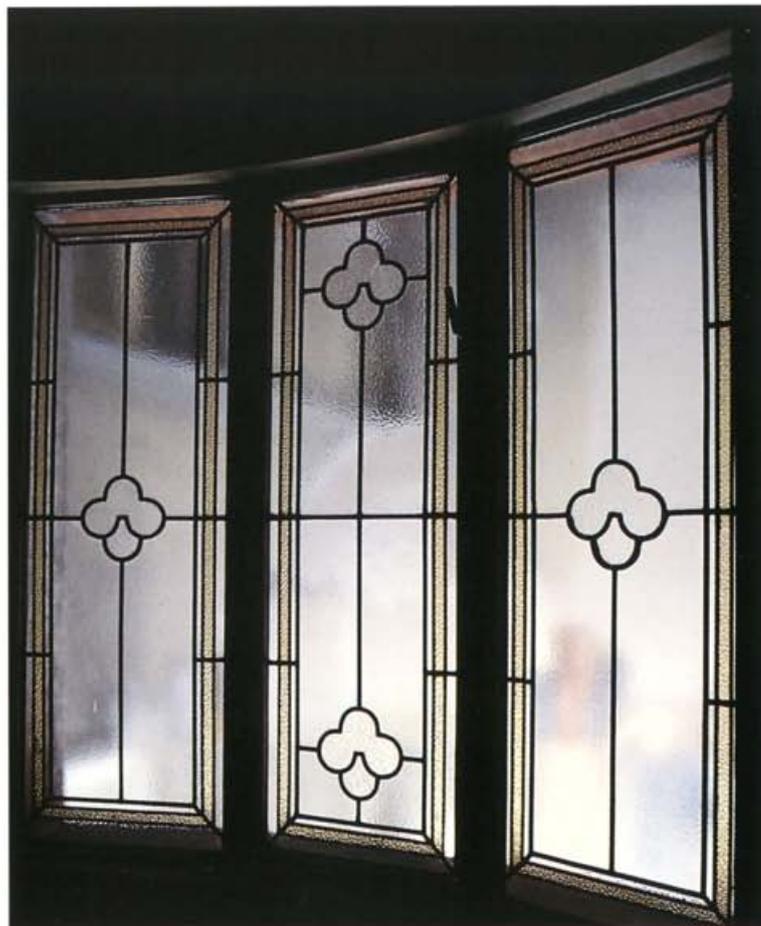
Aunque no tienen protección, el estado de conservación es bueno tanto en las armaduras, plomos y paneles, como en los vidrios.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La decoración es de carácter abstracto y está formada por un filete de vidrio enmarcando cada panel, pero es el dibujo de la disposición de los plomos lo que configura el esquema decorativo que en el centro forma un gran florón.

Técnica y Color

Esta vidriera está formada por vidrios incoloros y carece de pintura. La técnica se reduce al gran calibre de los vidrios,



cuyas formas geométricas vienen dadas por la unión de los plomos.

Vidriera en la escalera.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque no presenta firma de artista o taller alguno, esta vidriera puede datarse en los años de finalización del edificio y presenta un notable interés como ejemplo de la prolongación y vigencia que el estilo Art Déco mantuvo en los edificios racionalistas.

C/ Altamirano, nº 28.

Descripción

Las vidrieras se sitúan en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, y en los seis pisos del inmueble. Se acoplan a un vano rectangular a través del marco de madera; cuentan con un solo panel, sin varillas de refuerzo y con plomos de sección tipo H.

Conservación

Presentan un buen estado de conservación general, a pesar de no llevar protección y acusa por ello suciedad y algún panel combado.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

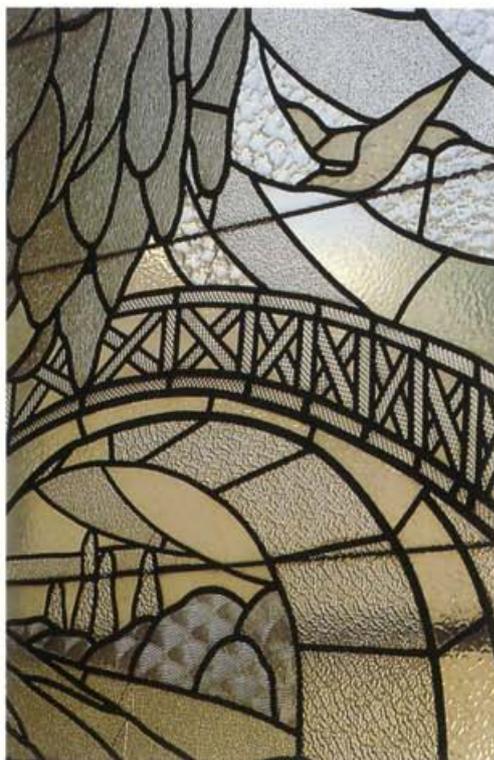
Se trata de unas vidrieras con temática claramente figurativa que repite en los diferentes pisos tres paisajes diferentes. El primero reproduce un paisaje urbano con árbol, ermita, casas, etc...; el segundo es más bien un paisaje rural, mientras que el tercero es la perspectiva de un puente inmerso también en un paisaje. Todo ello con un carácter geométrico y lineal.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro y texturado, la grisalla fijada al fuego se aplicó para configurar la composición de estos paisajes, austeros de color con un predominio de la gama fría que va del gris al azul claro con ciertos toques de ocre.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque el inmueble es anterior a la guerra civil, es indudable que este conjunto de vidrieras pertenece como muy pronto a la década de los años cuarenta-cinuenta, ya que estilísticamente suponen una clara prolongación del Art Déco. Las vidrieras del piso primero y segundo aparecen firmadas por un taller que, aunque importante, no tuvo el monopolio que representó la casa Maumejean, aunque pudiera tratarse de una filial o un taller muy cercano a la misma. Se trata de *LA ARTISTICA / J. PERES / MADRID/ CARDENAL CISNEROS, 20*.



Detalle de una vidriera en la escalera.

C/ Arenal, nº 21.

Inmueble proyectado en 1862 por José María Mellado y Máximo de Robles como dos edificios de viviendas para don Manuel López Rego. En 1908 sufre una reforma a manos de Mariano Belmas que adaptara una parte para hotel (actualmente Hotel Internacional). Toda la decoración de las fachadas se acopló entonces a un estilo ecléctico más acorde con la época. Posiblemente sufrió algunas reformas posteriores.

Descripción

Las vidrieras se sitúan en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, en los seis pisos del inmueble incluyendo además el bajo y el tramo que va del sexto piso a la azotea. Se ajustan a tres vanos rectangulares de tamaño decreciente, adaptados a la escalinata, el central de mayores dimensiones, y con tres paneles cada vano. Presenta varillas de refuerzo y plomos de sección tipo H. En cada piso pueden aparecer de dos a cuatro de estos grupos de ventanales: dos en el bajo (Vidriera nº 1 y 2), una en el bajo-primero (vidriera nº 3), tres en el primero-segundo (Vidrieras nº 4, 5 y 6), dos en el segundo-tercero (Vidrieras nº 7 y 8), dos en el tercero-cuarto (Vidrieras nº 9 y 10), cuatro en el cuarto-quinto (Vidrieras nº 11, 12, 13 y 14), tres en el quinto-sexto (Vidrieras nº 15, 16 y 17) y dos en el sexto-azotea (Vidrieras nº 18 y 19).

Conservación

El estado de conservación general del conjunto es regular. Cuenta con vidrios partidos, rotos y perdidos así como con bastante suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Se trata de una temática de especial interés, al reproducir diferentes paisajes urbanos de Madrid. Todos los paneles laterales de cada conjunto tienen una ornamentación de tipo geométrico abstracta, mientras que la composición figurativa abarca el panel central. En la Vidriera nº 1 se reproduce una plaza madrileña con una estatua, en la nº 2, la conocida fuente de Pedro de Ribera en la Plaza de Barceló al lado del Museo Municipal, en la nº 3, el oso y el madroño, en la nº 4, el templete de la Virgen del Puente de Segovia, en la nº 5, la Casa de la Villa, en la nº 6, la estatua de Felipe IV, en la nº 7, la parroquia de San Andrés, en la nº 8, una vista del Puente de Toledo con el Palacio Real al fondo, en la nº 9, la Puerta de Alcalá, en la nº 10, la fuente de Cibeles, en la nº 11, la conocida fuente de la Alcachofa en el Paseo del Prado, en la nº 12, la estatua ecuestre de Felipe IV, en la nº 13, la puerta de Velázquez o entrada al Museo del Prado con la estatua de dicho pintor en primer término, en la nº 14, la entrada al Retiro por la calle Alfonso XII, en la nº 15, la puerta de Goya del Museo del Prado, en la nº 16, la fuente de Neptuno con la iglesia de los Jerónimos al fondo, en la nº 17, otro escenario urbano madrileño con fuente pero sin identificar, en la nº 18, la iglesia de Santa María de la Cabeza y en la nº 19, la Puerta de Toledo.

Técnica y Color

Cada panel está compuesto de vidrios incoloros con distintas texturas sobre los que se han aplicado grisallas fijadas al fuego de diferentes tonos, grises, ocre y naranjas, que producen un reducido efecto cromático.



*Vidriera
en la escalera.*

Problemas Formales, Estilo y Cronología

El taller *MAUMEJEAN, S.A. MADRID* dejó su firma en diferentes conjuntos de vi-

drieras y en cada uno de los pisos, siempre en el panel b. Hechas para un edificio de la posguerra, estas vidrieras mantienen un estilo geométrico y lineal muy propio del Dèco más tardío.

C/ Barquillo, nº 12.

Descripción

Se trata de un conjunto de doce vidrieras incorporadas a la estructura de madera que forma el cierre y la taquilla del portal de acceso con doble puerta al teatro. Nueve de ellas están acopladas a espacios rectangulares de dicha estructura a un nivel medio y bajo, mientras que las tres restantes están en la parte superior. Todas ellas, con visibilidad interior al vestíbulo del teatro, tienen un único panel, sin varillas de refuerzo, y los plomos son de sección tipo H.

Conservación

Por carecer de protección, su estado de conservación es malo. Tienen plomos ro-

tos y abiertos, paneles combados y vidrios rotos y perdidos, además de suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Todas ellas repiten una ornamentación de tipo vegetal con cenefa simple y motivos centrales con frutas. Las vidrieras de la parte alta desarrollan sólo una orla vegetal. En una de ellas aparece la inscripción *TEATRO INFANTA ISABEL*.

Técnica y Color

La grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata se aplicaron sobre un fondo de



Portal de entrada.

vidrio incoloro, con tonalidades verdes y azules, granates, ocre y amarillos.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La conocida casa madrileña de *MAUMEJEAN Hnos. S.A. / MADRID* dejó su fir-

ma en dos de las vidrieras de la parte baja. Su estilo que integra vidrios con motivos decorativos pintados tradicionales en composiciones geométricas, se aproxima a un primer y sencillo Art Déco.

47/ EDIFICIO EMPRESA SGV

C/ Casado del Alisal, nº 5.

Descripción

La única vidriera con interés de este edificio se sitúa en el piso bajo, con visibilidad a un patio interior. Se acopla a un ventanal rectangular rematado en un arco de medio punto, tiene seis paneles con dos varillas de refuerzo en los inferiores, pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación es bueno y no necesita ninguna intervención inmediata. Posiblemente está restaurada.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Se trata de una cenefa con una gran superficie de vidrio incoloro y una simple

cenefa abstracta geométrica como única decoración.

Técnica y Color

En la composición de la vidriera se utilizan vidrios de varios tipos, tamaños y texturas. Los colores predominantes en la cenefa son el azul, el amarillo, el verde y el ocre.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Firmada en el panel 1c por la casa *J.H. MAUMEJEAN / MADRID*, esta vidriera puede inscribirse dentro del estilo Art Déco de los años treinta.

C/ Doctor Cortezo.

Actual sala de minicines, el cine Ideal fue concebido como un edificio que entra dentro de la calificación Déco.

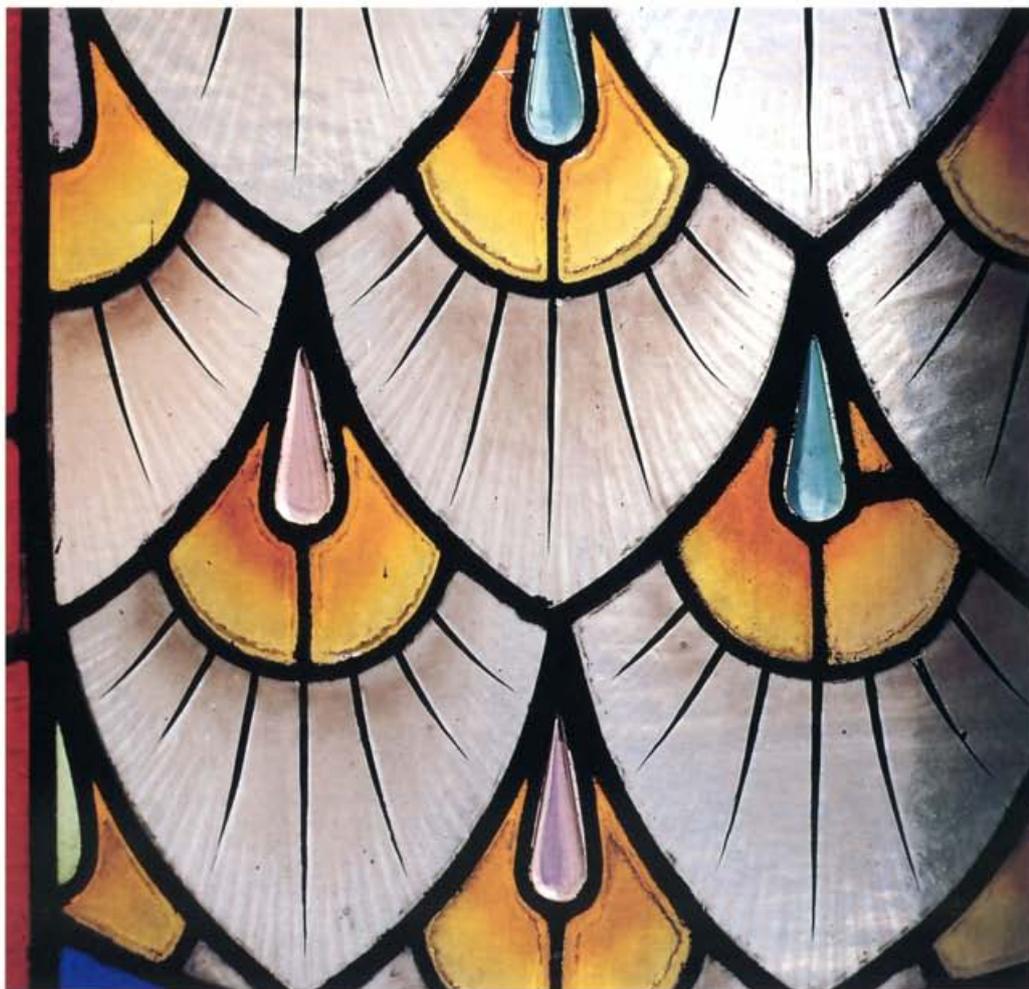
con plomos de sección tipo H. Tienen visibilidad exterior, a la fachada principal, aunque desde aquí no se pueden apreciar apenas en la actualidad.

Descripción

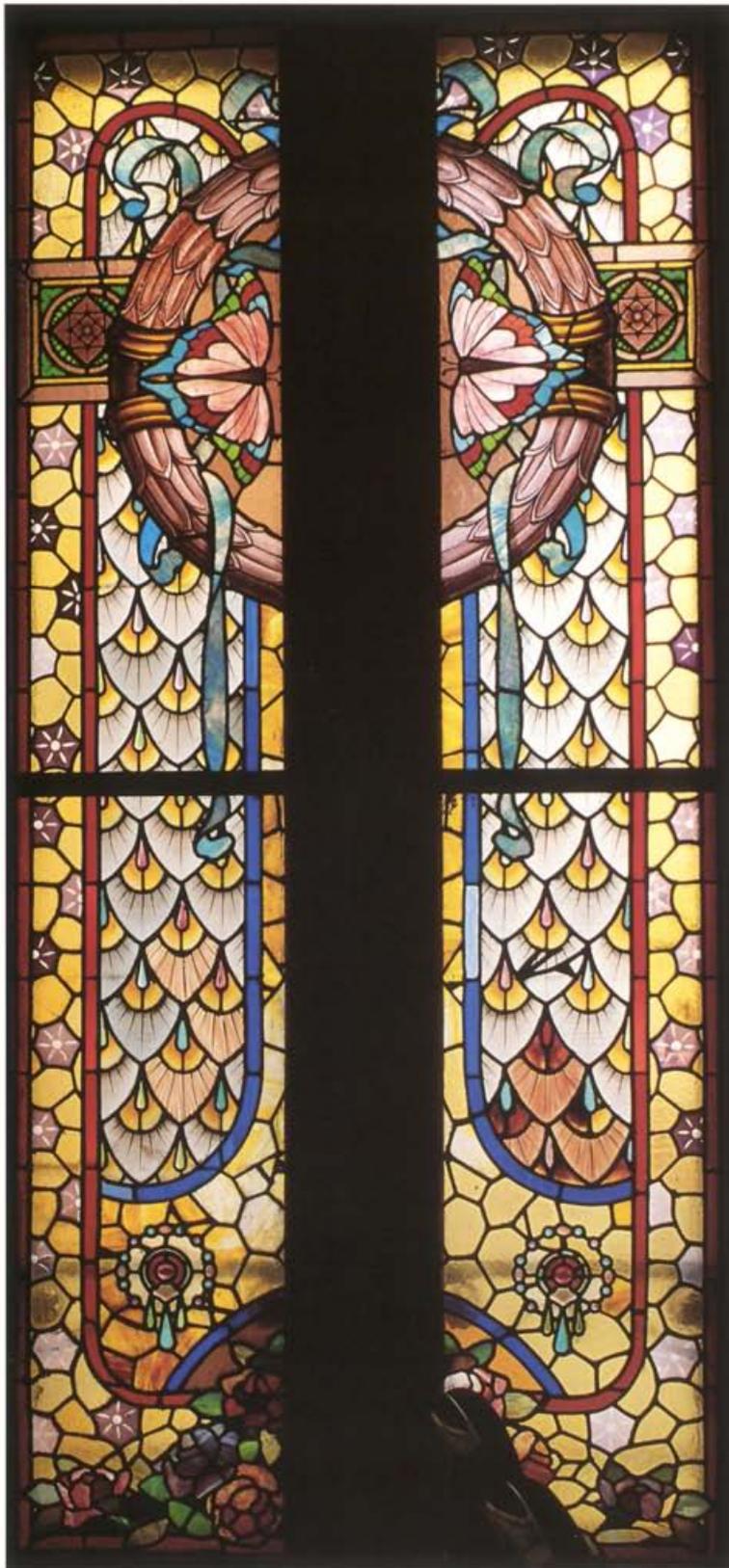
El actual conjunto de vidrieras conservadas se encuentra dentro de una de las nuevas salas (sala 4). Se trata de siete vidrieras rectangulares de gran altura con dos paneles cada una engarzadas con pletinas de hierro, sin varillas de refuerzo y

Conservación

A pesar de que los vanos se acristalaron al exterior y pueden proteger este conjunto, su estado de conservación es malo, con combamientos, roturas y desapariciones de vidrios.



Detalle de la vidriera central.



Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Se trata de un conjunto originalmente figurativo, sobre todo en los tres paneles centrales. La vidriera central (num. 4) presenta un motivo a modo de oscuro objetivo cinematográfico con un rostro femenino, a cuyos lados se acoplan dos grandes pavos reales que continúan desarrollando su plumaje en las vidrieras laterales num. 3 y 5. Esta abigarrada decoración se completa con una original pecera y mariposas en la parte inferior. Las vidrieras laterales (num. 1, 2, 6 y 7) basan su decoración en un motivo de burbuja sobre un grueso friso rectangular con una apretada decoración de escamas, plumas y alas de mariposa. Hay que añadir en este original conjunto flores y guirnaldas. Según Pérez Rojas se trataba de una alegoría del cinematógrafo.

Técnica y Color

Cromáticamente se incluyen todos los colores y todas las tonalidades. Desde el punto de vista de la técnica es uno de los mejores ejemplos para comprobar la riqueza de posibilidades de un taller. El amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego de diversos tonos, no hacen más que acompañar a motivos de cibas, rojo plaqué, gotas de colores, diversidad de calibres y grosores en los vidrios.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque no se ha apreciado firma de artista o taller alguno, este conjunto de vidrieras puede calificarse entre los mejores ejemplos del Art Déco de los años veinte en Madrid con evidentes reminiscencias Nouveau.

Vidriera lateral.

49/ TEATRO CALDERÓN

C/ Atocha, num. 14.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, R., 1990, pp. 88-89. VV.AA., COAM, 1984 (3 edición), p. 135.

El antiguo Teatro Odeón fue proyectado por Eduardo Sánchez Eznarriaga en 1915 en el solar resultante, casi cuadrado, del cruce de la calle Atocha con la recién abierta de Doctor Cortezo. Resulta interesante esta tipología teatral en forma de herradura cuyo patio se situó en eje diagonal a las dos fachadas de las mencionadas calles. Además de la llamativa decoración exterior destaca el torreón de la esquina, una especie de vestíbulo que en su planta baja conserva un interesante conjunto de vidrieras.

Descripción

Se trata de tres amplias vidrieras acopladas a la rejería exterior de las tres puertas del mencionado torreón. Con ocho paneles cada una están armadas con pletinas de hierro sin varillas de refuerzo y con plomos de sección tipo H.

Conservación

Desde el exterior, la vidriera presenta un mal estado de conservación ya que además de la suciedad todos los paneles se encuentran combados. Cuenta también con vidrios rotos y perdidos en las vidrieras nº 1 y 2.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Iconográficamente nos resulta muy difícil definir la temática de este conjunto ya que se nos impidió la entrada para realizar el inventario. Desde el exterior se

aprecia una decoración de tipo floral con guirnaldas que se acumulan en los paneles superiores. En éstos hay además representaciones figurativas (cabezas o máscaras) inscritas en arcos.

Técnica y Color

Es de suponer que el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego se utilizaron en esta vidriera que, desde el exterior, denota también un predominio de tonos rojos.

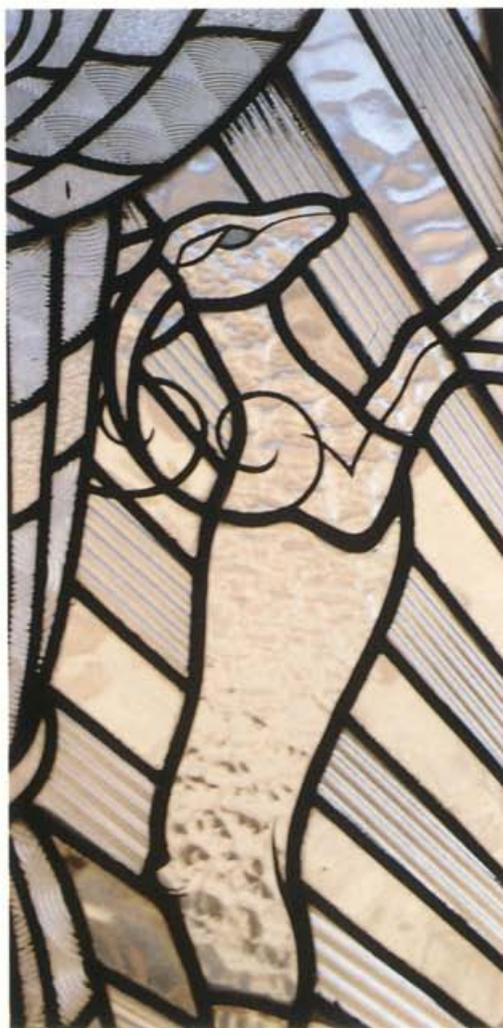
Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las dificultades mencionadas impiden igualmente definir estilísticamente el conjunto, aunque todo parece apuntar a que se trata de una vidriera estilo Déco.

C/ Ferraz, nº 46.

Descripción

Las vidrieras se encuentran en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, acopladas a un ventanal de forma rectangular. Con armaduras de madera, cuentan con tres paneles sin varillas de refuerzo, y con plomos de sección tipo H.



Detalle de una vidriera en la escalera.

Conservación

Presentan un buen estado de conservación, a pesar de que no tienen protección, a lo que se debe su suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Los tres paneles conforman una composición a base de un gran jarrón (panel central), flanqueado por dos cabras en los paneles laterales. Todo ello sobre un fondo abstracto con dos cortinajes laterales.

Técnica y Color

La grisalla, con toques azules, fijada al fuego se aplicó a la base predominante de vidrio incoloro de diferentes calibres y texturas.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

No presenta firmas de artista o taller alguno y, cronológicamente deben situarse en la década de los cuarenta-cincuenta, siendo un buen ejemplo de la pervivencia tardía del Art Déco.

C/ Hermanos Alvarez Quintero, nº 4.

Descripción

El conjunto de vidrieras se sitúa en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, desde el piso bajo hasta el sexto. Se acoplan a un ventanal rectangular con armaduras de madera, dos paneles con tres varillas de refuerzo cada panel, y plomos de sección tipo H.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

También al periodo de posguerra adjudicamos este conjunto que responde, a pesar de su carácter abstracto, a una última fase del Art Déco.

Conservación

No tienen protección, por lo que la suciedad y las agresiones han incidido en la pérdida de vidrios (vidriera del segundo piso, panel b; vidriera del tercer piso, panel b) y en la rotura de los mismos (vidriera piso bajo, panel b; vidriera piso quinto, panel a).

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Se trata de una vidriera abstracta de carácter geométrico que ocupa todo el panel, con una simple cenefa monocroma.

Técnica y Color

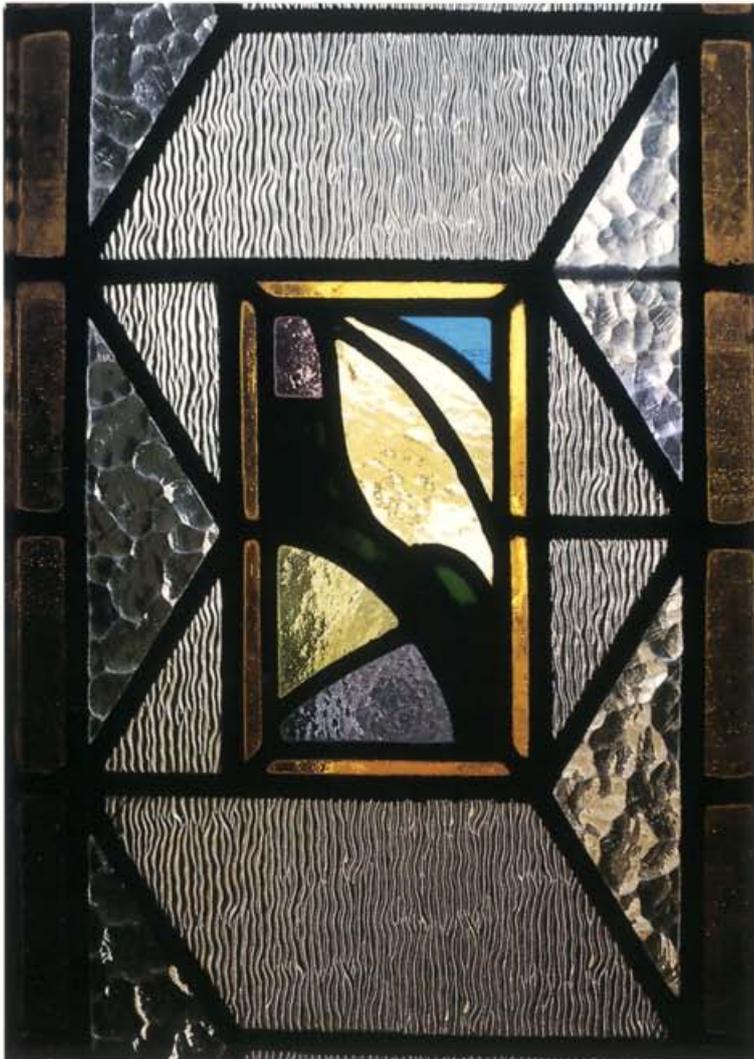
La vidriera consta de vidrios con el color en masa y distintas texturas. La policromía abarca el amarillo, el morado, el verde, el azul, el rojo y algo de incoloro.

C/ Hermanos Alvarez Quintero, nº 6.

Descripción

Las vidrieras se encuentran en la puerta principal del interior del portal y en la caja de la escalera, éstas últimas con visibilidad a un patio interior. La primera presenta una forma rectangular que se acopla al vano rematado en forma de medio punto. Las armaduras son de madera, cuenta con cuatro paneles, cinco varillas de refuerzo, y plomos de sección tipo H. Las segundas, son

Detalle central de una vidriera en la escalera.



vidrieras acopladas a unos ventanales altos y alargados, terminados también en forma de medio punto, con un único panel, dos varillas de refuerzo y plomos de sección tipo H. Características que se repiten en los seis pisos de que consta el edificio.

Conservación

Presentan un buen estado de conservación, a pesar de que no cuentan con protección exterior.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

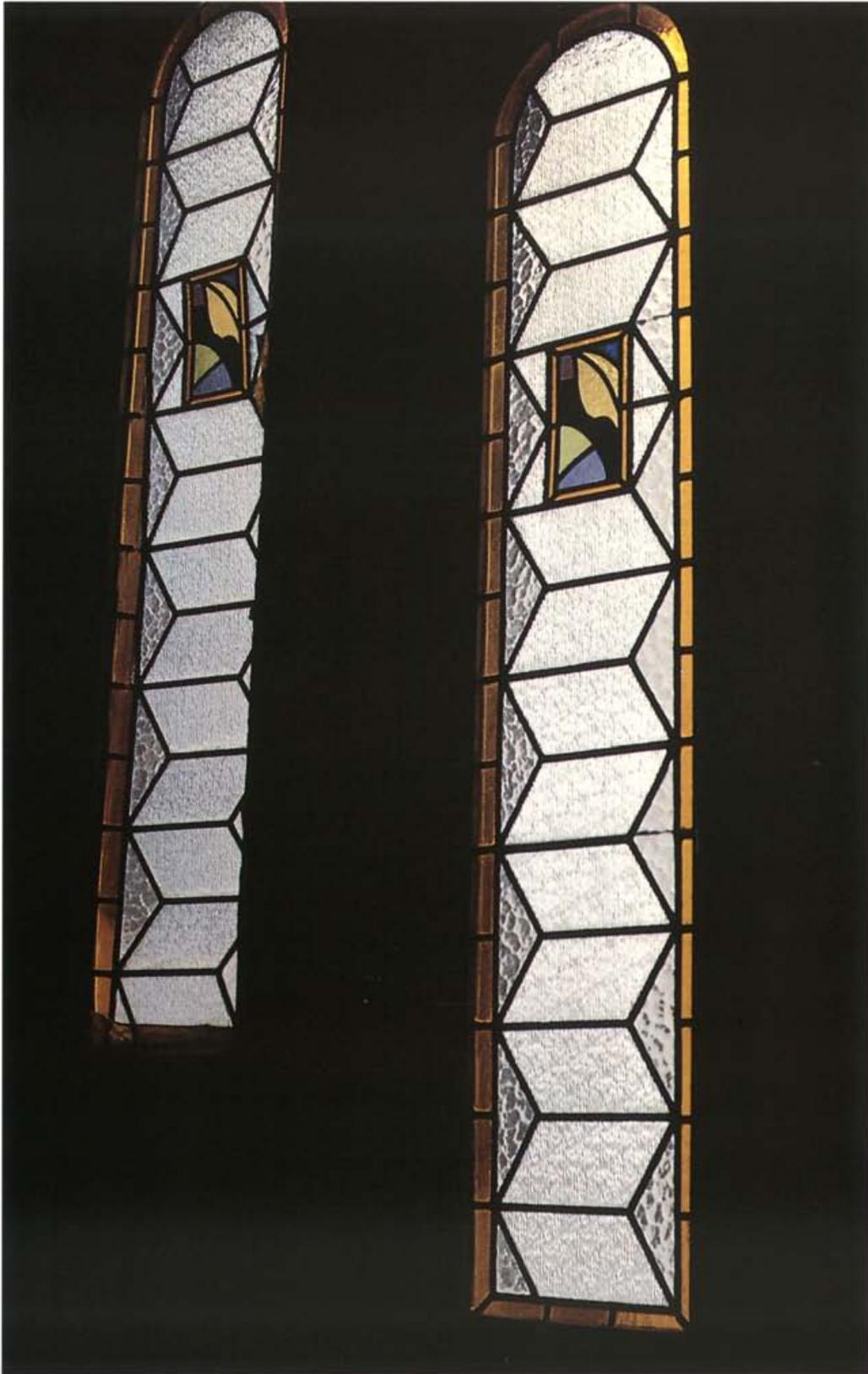
La vidriera del portal presenta una composición sumamente sencilla a base de un motivo abstracto geométrico en el centro y un filete alrededor como enmarcamiento, sobre un predominio de vidrio incoloro. Las de la escalera repiten el mismo esquema, pero varía la composición del motivo central que en este caso es un motivo abstracto geométrico rectangular.

Técnica y Color

Contrastando con el predominio de vidrio catedral incoloro emplomado, destaca el naranja del filete de enmarcamiento, y los vidrios de los motivos centrales de colores verde, amarillo, azul y morado.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Realizadas por **LA ARTISTICA**, según aparecen firmadas, pueden enmarcarse dentro de un Art Déco tardío enlazando también con diseños de los años cincuenta.



*Vidriera
en la escalera.*

C/ Gran Vía, nº 15.

Sobre la arquitectura:

VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 219.

Edificio de viviendas de alquiler con fachada a la calle Caballero de Gracia y proyectado por Juan García Cascales en 1917. El inmueble se finalizó en 1921.

Descripción

Las vidrieras se localizan en la caja de la escalera y en los vestíbulos interiores que dan acceso a las diferentes viviendas, en los seis pisos del inmueble. Todas ellas tienen visibilidad a un patio interior. Las de la escalera son rectangulares, se presentan en grupos de cuatro (a, b, c y d) y se sujetan al ventanal por dos barras de hierro verticales. Tienen tres paneles, con cuatro varillas de refuerzo cada panel, pletinas de hierro y plomos de sección tipo H. Las vidrieras de los vestíbulos de las viviendas también son rectangulares y están sujetas al ventanal por pletinas de hierro y dos barras transversales junto con dos verticales. Tienen un total de nueve paneles, con una varilla de refuerzo por panel, y presentan plomos de sección tipo H.

Conservación

El conjunto de vidrieras de la caja de la escalera presenta un estado general de conservación regular. Sin ninguna protección exterior tienen paneles combados (en las vidrieras a y b del piso bajo, en la b del primero, en la a del segundo y del tercero, en las a y c del cuarto, en la a del quinto y en la b del sexto) y algunos vidrios perdidos (en la vidriera c de los pisos segundo, tercero, cuarto y sexto). También las vidrieras del vestíbulo tienen

los plomos regular y presentan paneles combados (en el panel 1b de la del primer piso, en los 1a y 1c del segundo, en 1a, 3b y 1c del cuarto, en 1a y 2b del quinto, y en el 2a del sexto).

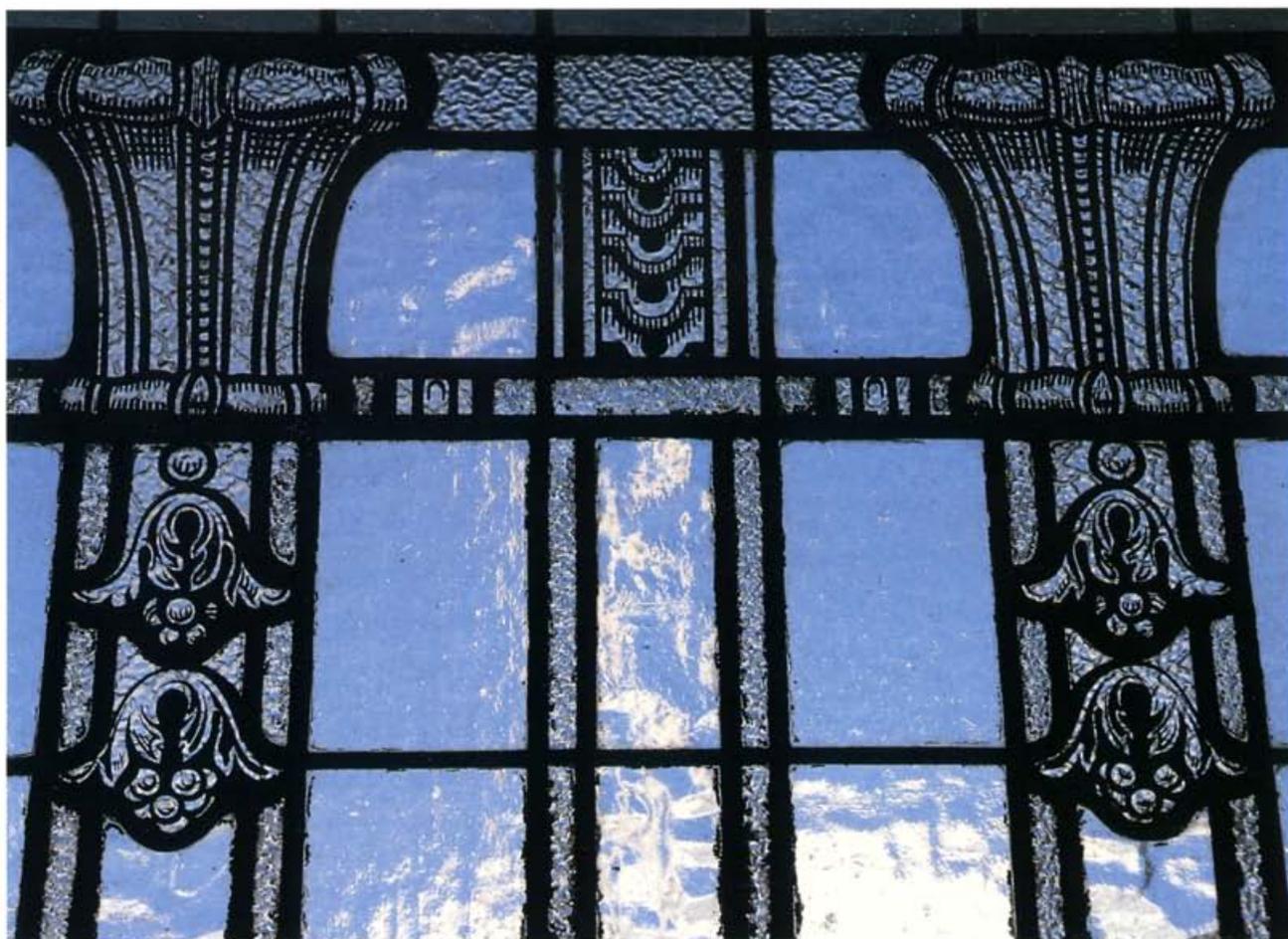
Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Todas las vidrieras de la caja de la escalera tienen una decoración muy simple basada en un sencillo motivo arquitectónico que se sitúa en los paneles superiores. En el caso de las vidrieras del tercer piso esto se completa con un motivo heráldico en la parte central.

Las vidrieras de los vestíbulos de las viviendas también presentan una decoración de tipo arquitectónico, más complicada, compuesta por columnas de tipo clasicista pero muy sencillas (cuatro en total, dos en los paneles centrales y una más en cada uno de los laterales), una pilastra en el centro de toda la composición y un friso muy esquemático.

Técnica y Color

Sobre un amplio fondo de vidrio catedral incoloro texturado, que da como resultado una vidriera muy diáfana, la grisalla fijada al fuego forma el motivo decorativo en todas los vitrales del inmueble, tanto los de la caja de la escalera como los de los vestíbulos de las viviendas. Se trata, por tanto, de unas vidrieras prácticamente monocromas.



Problemas Formales, Estilo y Cronología

Datadas en la fecha de terminación del edificio (1921) y pertenecientes a la casa Maumejean, cuya firma aparece (*MAUMEJEAN. MADRID*) en los conjuntos del bajo, del cuarto y del sexto piso de la caja de la escalera, estas vidrieras se pueden inscribir dentro del Art Déco, y son especialmente interesantes por ser un ejemplo temprano de dicho estilo y, sobre todo, por ser un claro exponente de la influencia de la Sezession Vienesa.

*Detalle
de una vidriera
en la escalera.*

C/ Gran Vía, nº 76.

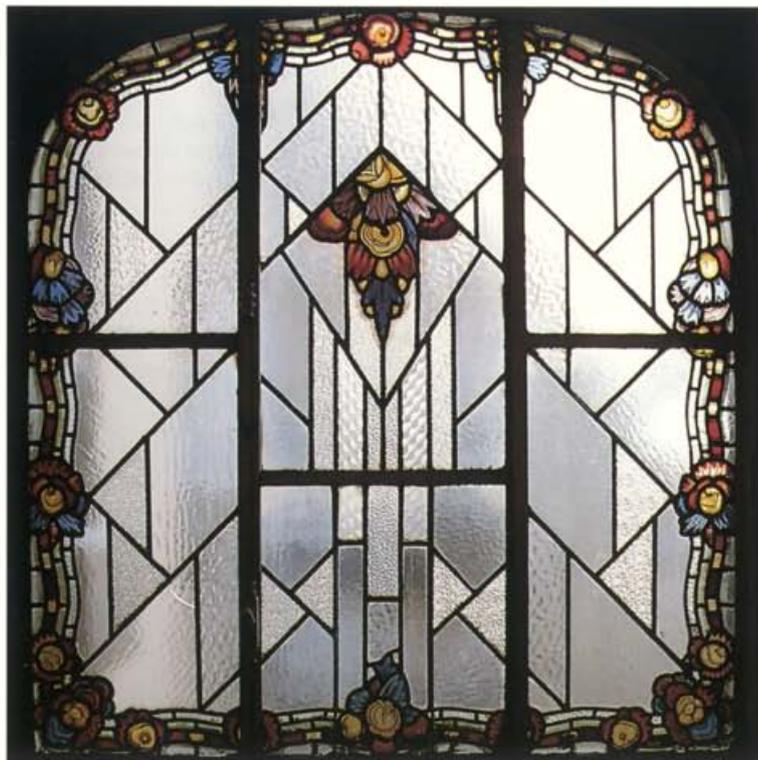
Descripción

Las vidrieras, agrupadas de dos en dos (nº 1 y 2) se localizan en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, en los nueve pisos del inmueble. Todas ellas se acoplan a un ventanal en forma de medio punto muy rebajado con seis paneles, armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación no es bueno, al no presentar ninguna protección exterior. Los plomos tienen oxidación y los paneles están combados en todas las vidrieras nº 1 de los pisos primero-segundo, sexto-séptimo, séptimo-octavo y octavo-noveno,

Vidriera en la escalera.



siempre en el panel 1b. En cuanto a los vidrios rotos aparecen en la vidriera nº 2 del piso segundo-tercero, panel 1b; y en la vidriera nº 1 de los pisos quinto-sexto, panel 1c, sexto-séptimo, panel 1b, séptimo-octavo, panel 1b y octavo-noveno, panel 1a. Ha perdido también vidrios en las dos vidrieras del piso primero-segundo, panel 1c de la nº 1 y paneles 1b y 2b de la nº 2; y del piso segundo-tercero, de la vidriera nº 1, paneles 1c y 1b, y de la nº 2, panel 1a.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Una cenefa de carácter floral-vegetal y con motivos geométricos, enmarca una composición geométrica basada en vidrios incoloros de distintos cortes y con un motivo central también de carácter vegetal muy esquematizado.

Técnica y Color

Sobre un fondo predominante de vidrio incoloro con diferentes formas y texturas, se aplica el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego. La gama cromática incluye el morado, rojo y azul.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La firma de la casa Maumejean (*MAU-MEJEAN S.A. MADRID*) aparece en la vidriera nº 1 de los pisos tercero-cuarto y cuarto-quinto, y en la nº 2 del piso segundo-tercero. Todo el conjunto puede inscribirse dentro de un Art Déco propio de los años veinte, con motivos florales y modernistas pero ya muy geometrizados.

C/ Marqués de Urquijo, nº 43.

Descripción

Este conjunto de vidrieras se localiza en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, en los sucesivos pisos del inmueble. Agrupadas de tres en tres y acopladas a ventanales rectangulares, presentan un panel cada vano con armaduras de madera del marco de la ventana y plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación general del conjunto es bueno.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Todas las vidrieras presentan, sobre una base predominante de vidrio incoloro, una ornamentación de tallos con cuatrifolios que ocupan toda la vidriera en sentido vertical.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro con diferentes texturas, resaltan el blanco, rojo, negro y amarillo.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque no se ha apreciado firma de artista o taller alguno, es de suponer que pertenezcan a la casa Maumejean, y pueden inscribirse dentro de un estilo Art Déco.



*Vidriera
en la escalera.*

56/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

Paseo del Pintor Rosales, nº 66.

Edificio de viviendas realizado en la década de los años cincuenta para la alta burguesía y ejemplo postrero de las construcciones lindantes al Parque del Oeste.

Descripción

Las vidrieras se localizan en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, y en los siete pisos del inmueble. Se ajustan a un ventanal rectangular con armaduras metálicas que articulan dos paneles con tres varillas de refuerzo cada panel y plomos de sección tipo H.

Conservación

El conjunto presenta un buen estado de conservación, ya que las vidrieras fueron restauradas hace unos cinco años.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La composición se asemeja mucho al conjunto de vidrieras del Paseo del Pin-

tor Rosales, nº 68 (Ver ficha nº 57). En este caso, se trata de una bordura amarilla a base de pequeños vidrios y un motivo central romboidal con un carácter abstracto sobre una base de vidrio incoloro.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrios incoloros de diferentes texturas, el predominio cromático responde al azul, verde, rojo y amarillo.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

El conjunto es un buen ejemplo de como el último Art Déco fue capaz de prolongarse en los edificios de la posguerra.

57/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

Paseo del Pintor Rosales, nº 68.

(Ver ficha nº 56).

Descripción

Este conjunto de vidrieras se emplaza en la caja de la escalera, con visibilidad al patio interior, y en los siete pisos del

inmueble. Se ajustan a un ventanal de forma rectangular con dos paneles, con tres varillas de refuerzo cada uno, armaduras metálicas y plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación general del conjunto es muy bueno. Se han restaurado recientemente.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Como el conjunto de vidrieras del Paseo de Rosales nº 66 (Ver ficha nº 56), presentan una bordura amarilla realizada con pequeños vidrios en torno a una base incolora y un motivo central de carácter abstracto geométrico.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro de diferentes texturas, destacan los amarillos, verdes, azules y rojos.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Constituye un ejemplo de la prolongación, en los edificios de posguerra, de las soluciones Déco.

58/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Tutor, nº 19.

Descripción

Edificio de viviendas con un conjunto de vidrieras emplazadas en la escalera de los siete pisos del inmueble y con visibilidad a una escalera interior. Se trata de tres vanos rectangulares, el central de mayores dimensiones, rematados en forma de arco de medio punto. Cada vidriera tiene seis paneles con tres varillas de refuerzo por cada uno, armaduras de madera y plomos de sección tipo H.

Conservación

Presenta un buen estado de conservación.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

En forma de moldura se desarrolla una cenefa de tipo geométrico conformando

un círculo con una de las armaduras de madera, dentro del cual aparece un florón central. Los distintos vidrios incoloros desarrollan una composición geométrica.

Técnica y Color

Sobre una base predominante de vidrio incoloro y azul de diferentes texturas, se aplica grisalla fijada al fuego en una vidriera esencialmente monocroma en tonos azules.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aparecen firmadas por el taller: *MAU-MEJEAN S.A. MADRID*, en la vidriera nº 3 de todos los pisos. Puede ser calificada como una vidriera Art Déco con resabios decorativos clásicos.

C/ Marqués de Cubas, num. 25.

Sobre el edificio:

VV.AA., 1987 (1), núm. 186, pag. 204.

Edificio de carácter claramente Art Déco con características similares a los de la Plaza de las Cortes, num. 4 y 5, realizado hacia 1925.

Descripción

Las vidrieras se hallan en las ventanas que se abren a la caja de la escalera. Cada una está formada por tres vanos, el central de mayores dimensiones y la composición se desarrolla abarcando los tres vanos del ventanal. Constituyen un conjunto de cinco vidrieras con un asunto diferente cada una.

Vidriera en la escalera.



Conservación

Se conservan en buen estado debido a la consistencia de los vidrios aunque han experimentado trabajos de conservación.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Todas las vidrieras contienen la representación de temas distintos: escenografía de un interior, alegoría de los medios de transporte modernos (un tren, un avión, un zeppelin y un barco), paisaje veneciano, jardín con una ciudad al fondo, vista de un puerto y avión desde el aire. Todas ellas, por su carácter Déco, funden los componentes figurativos con la decoración geométrica de las formas pseudocubistas de los diferentes calibres de los vidrios.

Técnica y Color

En todas las vidrieras destaca el empleo de vidrios impresos con distintos dibujos, texturas y relieves. El color predominante es el vidrio traslúcido, el negro del emplomado y el gris configurando una composición monocroma.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las vidrieras son un claro ejemplo de la vidriera Art Déco que se desarrolla en Madrid durante los años veinte. En ellas se resalta, en el ámbito de la vidriera figurati-



*Vidriera
en la escalera.*

va, la esquematización Déco, así como fórmulas figurativas poscubistas. En este sentido, las distintas piezas de vidrio, con sus variadas texturas y formas impresas crean una composición a la manera de un "collage" traslúcido. Las vidrieras están fir-

madas: *MAUMEJEAN Hos S.A. MADRID*. Estilísticamente presentan estrechas analogías con las vidrieras de los edificios de la Plaza de las Cortes, 4 y 5, realizadas por este mismo taller correspondiendo su ejecución a 1925.

Plaza de las Cortes, num. 4.

Sobre el edificio:

VV.AA, 1987 (1), T. I, num. 186, pag. 204.

Edificio de carácter claramente Art Déco con características similares a los de la Plaza de las Cortes, num. 5, y de la calle Marqués de Cubas, num. 25, construido hacia 1925.

Descripción

Las vidrieras cierran los vanos de las ventanas que se abren a la caja de la escalera. Cada una está formada por tres vanos, el central de mayores dimensiones y la composición se desarrolla abarcando los tres vanos del ventanal. Constituyen un conjunto de siete vidrieras con un asunto diferente cada una si bien de características muy similares.

Conservación

Se conservan en regular estado debido a la consistencia de los vidrios, alguno de los cuales se ha perdido.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Todas las vidrieras representan paisajes. Por su carácter Déco y estructura geométrica propia de la vidriera se trata de una "arquitectura" geometrizar del paisaje desarrollada desde los medios específicos de la vidriera.

Técnica y Color

Se trata de vidrieras emplomadas en las que se utilizan vidrios impresos de distintas texturas. Los colores de todas las vidrieras son muy reducidos pero utilizados con una

gran maestría, predominan los vidrios incoloros y abundan los verdes y marrones.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las vidrieras constituyen un claro ejemplo de la vidriera madrileña Art Déco de los años veinte de carácter figurativo. Aunque se han seguido unos procedimientos específicamente vidrieros y se ha acentuado el valor de las texturas de los vidrios y la geometrización de la trama de plomos, presentan relación con el arte de la ilustración gráfica de esos años. Las vidrieras están firmadas: MAUMEJEAN Hos. S.A. MADRID, y presentan analogías con las de los edificios de la Plaza de las Cortes, num. 5 y de la calle Marqués de Cubas, num. 25, realizadas por este mismo taller. Su ejecución debe situarse hacia 1925.



Vidriera en la escalera.

Plaza de las Cortes, num. 5.

Sobre el edificio:

VV.AA., 1987 (1), T. I, num. 186, pag. 204.

Edificio de carácter claramente Art Déco con características similares a los de la Plaza de las Cortes, num. 4, y de la calle Marqués de Cubas, num. 25, construido hacia 1925.

Descripción

Las vidrieras cierran los vanos de las ventanas que se abren a la caja de la escalera. Cada una está formada por tres vanos escalonados de distinta altura adaptándose a la escalera. La composición se desarrolla abarcando los tres vanos del ventanal. Constituyen un conjunto de ocho vidrieras en cada una de las cuales se representa una composición diferente pero de características similares.

Conservación

Se conservan en regular estado debido a la consistencia de los vidrios, algunos de los cuales se han perdido mientras que otros han sido sustituidos por cristales corrientes.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Todas las vidrieras presentan asuntos y paisajes de evocación oriental articulados con un esquema compositivo propio del Art Déco. En las vidrieras se representan un paisaje con volcán, un paisaje marino con peces, unos juncos chinos y un río con patos volando.

Técnica y Color

Se trata de vidrieras emplomadas en las que se utilizan vidrios impresos de dis-

tintas texturas. Los colores de todas las vidrieras son muy reducidos. Predominan los vidrios incoloros y abundan los verdes, marrones y grises.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las vidrieras constituyen un claro ejemplo de la vidriera madrileña Art Déco de los años veinte de carácter figurativo. Su temática, en la que se introduce la representación de unos motivos orientales se integra en la tendencia Déco hacia lo exótico. Están firmadas: MAUMEJEAN Hos S.A. MADRID y presentan estrechas analogías con las de los edificios de la Plaza de las Cortes, num. 4 y de la calle Marqués de Cubas, num. 25, realizadas por este mismo taller. Su ejecución debe situarse hacia 1925.



Vidriera en la escalera.

OTRAS VIDRIERAS ART DÉCO

(*)

62/ EDIFICIO CINE CALLAO

Plaza del Callao, nº 3.

En la caja de la escalera interior izquierda y en los cuatro pisos del edificio aparecen unas vidrieras acopladas a la forma cuadrada del ventanal.

Estado de conservación malo.

Ornamentación geométrica tanto en la cenefa como en el motivo central.

Datables alrededor de 1929, fecha de inauguración del cine.

Composición a base de vidrios de colores de base sobre un fondo de vidrio incoloro catedral. La gama cromática incluye el rojo, amarillo, naranja, morado, azul cobalto y verde esmeralda.

63/ EDIFICIO DE VIVIENDAS Y OFICINAS

C/ Gran Vía, nº 16.

Conjunto de vidrieras acopladas a un vano único rectangular de tres hojas en la caja de la escalera y en los seis pisos del edificio.

Estado de conservación regular.

Cenefa a base de motivos circulares formados por las juntas de los plomos y decoración geométrica.

Datables hacia la década de los años diez.

Predominio de vidrio incoloro catedral y cromatismo a base de amarillos.

64/ EDIFICIO DE VIVIENDAS Y OFICINAS

C/ Gran Vía, nº 43.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares y localizadas tanto en la caja de la escalera de los diez pisos del inmueble, como en los pasillos interiores de cada piso.

Estado de conservación bueno.

Decoración geométrica en toda la vidriera.

Datables dentro de la década de los años cuarenta.

Vidrio de color en masa con predominio de tonalidades azules.

(**)

65/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

Churruca, nº 14.

Conjunto de vidrieras acopladas a vanos rectangulares en el portal del inmueble.

Estado de conservación bueno. Parecen restauradas.

Cenefa geométrica.

Vidrio en masa de base azul.

66/ BANCO MERCANTIL E INDUSTRIAL

**

C/ Alcalá, num. 31.

El antiguo Banco Hispano Industrial, actual edificio de la Comunidad de Madrid, se construyó de 1942 a 1945 y fue la última obra en Madrid del arquitecto Antonio Palacios. Sobre un solar muy irregular, largo y estrecho, Palacios organizó el edificio como una gran nave (patio de operaciones) cubierta con una bóveda de cañón que se refleja en el gran arco de la fachada de la calle Alcalá y que aparece acristalado, un material, al igual que el pavés de la mencionada fa-

chada, que el arquitecto no había utilizado antes. Por el contrario, la fachada que da a la calle Caballero de Gracia se organiza en torno a un patio exterior.

En el interior, en una escalera helicoidal, aparece la única vidriera del edificio que se ha conservado. Acoplada a un vano rectangular con visibilidad a un patio interior, tiene un solo panel con varillas de refuerzo, pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

El estado de conservación es bueno, aunque presenta mucha suciedad.

La vidriera aparece ocupada por una figura femenina de tipo clásico, probablemente una Minerva con casco y una mano alzada sobre un fondo geométrico. En su centro aparece un círculo con el motivo de dos serpientes entrelazadas.

La grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata son la base técnica de esta vidriera que también presenta vidrios de diferentes calibres y texturas. La gama cromática incluye el naranja, verde, amarillo y azul.

Datada probablemente en la fecha de finalización del edificio (1945), es un ejemplo claro del Art Déco tardío.

67/ EDIFICIO DE VIVIENDAS Y OFICINAS

C/ Gran Vía, nº 60.

Conjunto de vidrieras acopladas a un ventanal hexagonal en la caja de la escalera y en los nueve pisos del inmueble.

Estado de conservación malo.

Decoración abstracta geométrica a partir de un eje central.

Firma: *MAUMEJEAN S.A. MADRID*

Grisalla fijada al fuego sobre vidrio catedral incoloro al que se suman vidrios de color morados y azules.

68/ FARMACIA

C/ Hortaleza, nº 15.

Vidrieras acopladas en un vanos de la sobrepuerta y encima de los escaparates, en forma de arco medio punto rebajado.

Estado de conservación malo.

Decoración geométrica.

Vidrio de color ámbar, azul, verde, rojo e incoloro.

69/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Leganitos, nº 18.

Vidriera acoplada a un vano rectangular en el rellano de la escalera de la entreplanta del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cenefa vegetal geométrica alrededor de un motivo central.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrios en colores azules, verdes y morados.

70/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Princesa, nº 57.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en el portal del inmueble.

Estado de conservación malo.

Diseño geométrico en toda la vidriera y pequeña cenefa azul rodeándolo.

Vidrios de distintas texturas y colores con predominio de los azules.

71/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

Puerta del Sol, nº 10.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera y en los seis pisos del inmueble.

Estado de conservación malo.

Decoración vegetal geométrica en la parte superior de los paneles con vidrios de calibre romboidales.

Vidrios de color verde, morado, amarillo, rojo y blanco.

NEOBARROCO Y NEORRENACIMIENTO



C/ Ferraz nº 42.

Edificio de viviendas realizado después de la Guerra Civil, con esquina a la calle Rey Francisco, de seis pisos, patio interior y serie de balcones tradicionales en sus dos fachadas.

Descripción

En la caja de la escalera y adaptándose a la rampa de subida, se sitúan las vidrieras acopladas a un ventanal rectangular, con tres paneles y visibilidad a un patio interior, sin varillas de refuerzo, armaduras de hierro y plomos de sección tipo H. En todas ellas se desarrolla un motivo central figurativo rodeado por una cenefa decorativa.

Conservación

El estado general de conservación es muy bueno, a pesar de que carecen de protección. Parece que han sido restauradas recientemente.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Lo único que varía en cada vidriera es el motivo central. En la vidriera del primer piso se refleja una escena goyesca en la ermita de San Antonio; la del segundo piso representa un pasaje de El Quijote; la del tercero es una escena costumbrista campesina; en el cuarto otro motivo de El Quijote; en el quinto se desarrolla un motivo alegórico del trabajo en unos altos hornos y, por último, la del sexto alude a una escena floclórica con una gitana en la Giralda.

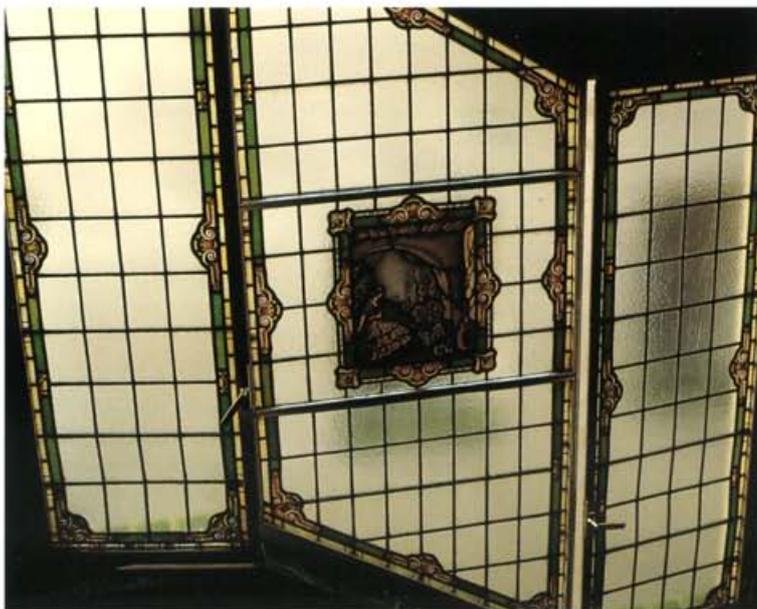
Técnica y Color

Con la técnica tradicional de la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata, la vidriera desarrolla una amplia gama de verdes, amarillos, azules, rojos y blancos sobre una base de vidrio incoloro.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Poseen un carácter claramente neohistoricista. Están firmadas una gran parte por *MAUMEJEAN S.A. MADRID*, en el ángulo inferior derecho del panel c.

Vidriera en la escalera.



C/ Espalter, nº 2.

Edificio de viviendas característico del barrio altoburgués del Buen Retiro, cuya construcción alcanzó auge en la década de los años veinte. Según reza una inscripción en el portal, el edificio fue concluido en 1929, en un estilo adecuado a aquella clase social que gustaba de los rasgos franceses y los ecos rococós, como demuestran la mayoría de las fachadas de este barrio.

Descripción

Un conjunto de tres vidrieras ocupa las seis alturas del edificio en la caja de la escalera con visibilidad al patio interior. Están acopladas a ventanales rectangulares de medio punto, con un panel por vidriera, ajustadas al marco de madera y articuladas con varillas de hierro y plomos de sección tipo H. Cuentas, asimismo, con varias varillas de refuerzo en cada panel. Sin embargo, la más destacable de todas es la que se encuentra en la puerta interior del portal, también de forma rectangular terminada en medio punto con cinco paneles, armados con pletinas de hierro y plomos de sección tipo H. Toda la vidriera tiene tres varillas de refuerzo.

Conservación

Las vidrieras de la caja de la escalera no presentan un buen estado de conservación ya que la mayoría de los paneles se encuentran combados, y los plomos están muy deteriorados. La causa es la falta de protección exterior y la consiguiente suciedad que cubre los paneles.

Lo mismo ocurre con la vidriera de la puerta interior del portal, a la que hay que añadir vidrios rotos y perdidos.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Los motivos de rocalla y las cenefas vegetales conforman la composición de las vidrieras de la caja de la escalera, mientras que en la del portal predomina una decoración abstracta en tres franjas de arriba a abajo, a partir de un motivo central situado en el medio punto superior.

Técnica y Color

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego es la técnica principal de todas estas vidrieras en las que predominan los colores ocres y amarillos. En la del portal hay que añadir azules, verdes, rojos y vidrios incoloros con aplicaciones de esmalte.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

El estilo de las vidrieras de la caja de la escalera corresponde al mismo que predomina en la mayor parte de los edificios del barrio del Buen Retiro, es decir, se puede encuadrar en un neobarroco con ecos rococó, cronológicamente encuadradas en los años siguientes a la terminación del edificio (1929). No muy alejada en el tiempo estaría la vidriera Dèco de la puerta interior del portal. Ninguna está firmada, pero todo parece asegurar su pertenencia a la casa Maumejean.

C/ Ferraz, nº 48.

Edificio de viviendas construido probablemente durante la posguerra, de siete pisos con vidrieras localizadas en la caja de la escalera.

Descripción

Se trata de un conjunto de vidrieras, que incluye los siete pisos y el bajo, acopladas a ventanales rectangulares, con visibilidad a un patio interior, de dos paneles cada una, ajustadas al marco de madera del ventanal y con plomos de sección tipo H.

Conservación

Aunque conserva todos los vidrios, no cuenta con protección por lo que se acusa un mal estado de los plomos y considerable suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Temáticamente, lo más destacable de estas vidrieras es el motivo central, compuesto por dos carneros enfrentados y un juego de rocalla, sobre una base de vidrio incoloro y con una cenefa simple.

Técnica y Color

Predominan los tonos ocre y amarillos complementados por la técnica del amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego, así como unos toques de azul, verde y rojo en el núcleo del motivo central.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Aunque simples, su estilo se incluye dentro del neobarroco tardío y la firma corresponde en esta ocasión con: *LA ARTISTICA / CARDENAL CISNEROS, 28*, taller que firmó todas la vidrieras en el ángulo inferior derecho.

Vidriera en la escalera.



C/ Gran Vía, nº 51.

Edificio de viviendas correspondiente a la segunda fase de construcción de la Gran Vía que cuenta con un notable conjunto de vidrieras en sus seis pisos.

Descripción

Cada vidriera abarca todo el acristalamiento del mirador rectangular levemente achaflanado que hay en cada rellano de la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior. Todas ellas constan de treinta y tres paneles con pletinas de hierro que articulan la estructura del propio mirador, sin varillas de refuerzo pero con plomos de sección de doble T.

Detalle superior de una vidriera en la escalera.

Conservación

Sin protección, lo único destacable es la suciedad adherida y el deterioro de algunos plomos.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Altamente traslúcida, por el predominio de vidrio incoloro, su decoración se centra en los paneles superiores. Se trata de ornamentos vegetales a base de hojarasca, flores y cestones que caen en algunos casos en forma de guirnaldas, en el centro y en los paneles del chaflán, desde una cenefa superior a base de lazos y de otras guirnaldas.

Vidriera en la escalera.

Técnica y Color

Los motivos decorativos han sido realizados con grisalla fijada al fuego y amarillo de plata sobre vidrio catedral incoloro

Detalle de una vidriera en la escalera.

de calibres rectangulares. Los colores que predominan son los amarillos y ocres.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Una mezcla ecléctica de elementos neorrenacentistas con otros neobarrocos determinan el historicismo de esta composición. Algunas de las vidrieras están firmadas por: SA. MAUMEJEAN HERMANOS/MADRID. SAN SEBASTIAN.





C/ Infantas, nº 40.

Descripción

Las vidrieras, como ya es habitual, están localizadas en la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior, en los cinco pisos de que consta el edificio. Se ajustan a un ventanal rectangular pero se rematan con formas semicirculares muy poco acusadas en la parte superior e inferior, y sus esquinas son convexas, lo cual contribuye a dar a la vidriera un cierto aspecto oval. Cada una consta de diez paneles sin varillas de refuerzo, articulados con pletinas de hierro y plomos de sección de tipo H.



Vidriera
en la escalera.

Conservación

Sin ninguna protección exterior, las vidrieras acusan un mal estado de conservación, tanto en las armaduras como en los plomos, así como en los numerosos paneles con vidrios rotos (piso primero panel 2a. piso segundo en todos los paneles) y perdidos (en el piso primero panel 2c). La vidriera situada entre el bajo y el primero ha perdido numerosos vidrios, los que se conservan están rotos y los paneles completamente combados. Hay que añadir gran suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Bordeada por una cenefa de carácter geométrico, los dos paneles centrales se decoran con otra mayor de forma oval y motivos florales que presenta en su interior decoración *a candelieri*.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro, tanto la cenefa como los motivos *a candelieri* están realizados con amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. Predominan los colores ocre y amarillos con rojos en algunos motivos florales y la aplicación del azul en la cenefa exterior.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Carecen de firma y fecha. Está dentro de la corriente neobarroca.

C/ Maestro Victoria, nº 5.*Sobre la arquitectura:*

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 113.

Manuel Medrano Hueto realizó este hotel de viajeros entre los años 1902-1904 contiguo a otro de sus edificios, la conocida casa para la marquesa de Villamejor, ambos dentro de ese eclecticismo de principios de siglo que intentaba insertar motivos modernistas en las fachadas, sin llegar a una recepción completa del estilo. Como señala Alonso Pereira y a pesar del éxito que tuvo en su momento, el arquitecto no quedó satisfecho con el hotel y en sus siguientes obras volvió hacia estilos más clásicos.

Descripción

Las vidrieras se encuentran en la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior, así como en los pasillos del piso segundo al cuarto. Se trata de vidrieras acopladas por pletinas de hierro a la forma de un ventanal rectangular, con nueve paneles, con una varilla de refuerzo por cada panel, y plomos de sección tipo H en todos los casos.

**Conservación**

Sin protección exterior, y con algo de suciedad, presenta vidrios rotos (pasillo del segundo piso panel 2b y del cuarto piso panel 2b) y perdidos (escalera del bajo al primer piso paneles 1c y 2b, del primer al segundo piso panel 1a), así como paneles combados en la vidriera que se encuentra entre el primer y el segundo piso de la escalera. El estado de los plomos está deteriorado.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La composición es muy sencilla, a base de variaciones de motivos *a candelieri* en los paneles laterales y en los superiores, reiterando el carcaj y el arco, así como roleos vegetales, sobre un fondo predominante de vidrio incoloro.

Técnica y Color

Sobre el vidrio incoloro se aplicó una técnica de amarillo de plata y grisalla fijada al fuego con predominio cromático de ocre y amarillos y alguna aplicación de azul.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La firma del taller está presente en numerosas vidrieras del conjunto: *MAUMEJEAN / S.A. / MADRID*, aunque la cronología puede resultar problemática. Se inscriben dentro del neobarroco.

Detalle de una vidriera en la escalera.

C/ Alcalá, nº 42.*Sobre la arquitectura:*

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. *LA CONSTRUCCIÓN MODERNA*, 1919.
 GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990. PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, pp. 458 y ss.
 VV.AA., Museo Municipal, Madrid, 1987. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 136.

La institución del Círculo de Bellas Artes, fundada en 1880 en un piso de la calle Barquillo, convocó en 1919 un concurso para la realización del edificio que albergaría su sede, anunciando en diversas publicaciones, como en *La Construcción Moderna* de ese mismo año, las numerosas funciones que debía cubrir el proyecto: desde salas de exposiciones hasta salones de baile y fiestas pasando por comedores, cocinas, gimnasios, un cine teatro y otras dependencias afines a un edificio cultural de estas características. Al certámen concu- rrieron quince proyectos entre los que habría que citar el de Fernández Valbuena, J.L. Ferrero, Hernández Bris y Saíz Martínez, Vega y Marsch y Cendonya, o el interesante proyecto de Zuazo y Fernández Quintanilla, amén del presentado por Antonio Palacios, un atrevido diseño que no se ajustaba a las bases enunciadas. A pesar del atractivo de éste último, el premio quedó desierto, pero la mayoría de los socios acabaron por concertar el proyecto con el propio Palacios.

Situado en un solar rectangular, en el antiguo palacio del marqués de Casarriera, el proyecto responde a la rica imaginación del arquitecto que hizo primar una gran torre dispuesta con una clara asimetría, re- tranqueando las diferentes piezas del proyecto en altura, a manera de pirámide, con un espectacular remate en la figura escultó- rica de Minerva, obra de J.L. Vasallo y em- blema del propio Círculo. Con esta obra Palacios se aleja de sus proyectos anterio- res, como el Palacio de Comunicaciones o el Hospital de Maudes, para dar un giro a su estilo secesionista orientándose hacia una definición más Art Deco. El edificio, re- alizado entre 1921 y 1926, tuvo un largo y

polémico proceso constructivo, pero acabó convirtiéndose en el tipo de casino más moderno y representativo del panorama es- pañol, y termina con los esquemas tipológi- cos tradicionales. Se ha señalado que su planta es una síntesis de todas las reflexio- nes que sobre este tipo de edificio se habí- an realizado con anterioridad. Las distintas salas y dependencias tienen una comunica- ción en vertical a través de la escalera im- perial, claramente neobarroca, y un moder- no sistema de ascensores para su época.

Descripción general del conjunto de Vidrieras en el Vestíbulo de Entrada y en el Salón del Piso Bajo (actual Cafetería)

Se trata de nueve vidrieras rectangula- res de dimensiones variables, con visibili- dad a diferentes estancias interiores. La disposición de las vidrieras es la siguiente a partir de la entrada por la calle del mar- qués de Casarriera: a mano derecha están las Vidrieras Vestíbulo nº 1, 2 y 3, siguien- do y en el lateral otras tres que comunican con el actual bar (Vidrieras Vestíbulo nº 4, 5 y 6), frente a la entrada y a la izquierda de la escalera la Vidriera Vestíbulo nº 7, y a la izquierda de la puerta de entrada las Vidrieras Vestíbulo 8 y 9. Cada una de ellas tiene un número diferente de paneles (las vidrieras nº 1 y 9, quince paneles, las nº 2 y 8, cuatro paneles mientras que la nº 3 presenta dieciocho paneles, la nº 5 es de diez paneles, las vidrieras nº 4 y 6, con nueve paneles, y, por último, la vidriera nº 7 consta de doce paneles), todos con vari-

llas de refuerzo, acoplándose a la forma rectangular de puertas y ventanas sujetas en el mismo marco de madera y con plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación general de los vidrios es bueno, con la excepción de algún panel combado aislado (Vidriera nº 2, panel 1a; y Vidriera nº 7, paneles a1, b1, c1 y c2), pero el de los plomos es regular.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La decoración no es más que una cenefa vegetal y geométrica con algún motivo arquitectónico.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro se ha aplicado la grisalla fijada al fuego.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Sin firma de artista o taller, y con una fecha probablemente poco posterior a la finalización del edificio, las vidrieras de este conjunto remiten a un historicismo con unos motivos neobarrocos de gran simplicidad.

79/ CÍRCULO DE BELLAS ARTES

C/ Alcalá, nº 42.

(Ver ficha nº 78).

Descripción general del conjunto de Vidrieras en la Escalera Principal

Se trata de una escalera de tipo imperial, heredera de los esquemas barrocos. Se estructura en un tramo de subida a eje con la entrada principal del vestíbulo, para dividirse a continuación en dos tramos casi semicirculares y volver a repetir, en pisos sucesivos, este mismo esquema. Las vidrieras, con visibilidad exterior, aparecen distribuidas en la rampa de subida de las escaleras adaptándose a la curvatura y a la línea ascensional. En cada uno de los tramos que van de un piso a otro, iniciándose desde el sótano-bajo, se encuentran seis vidrieras numeradas, a mano izquier-

da, como 1, 2 y 3, y a mano derecha, como 4, 5 y 6. Sin embargo, en el último tramo se añaden tres vidrieras en el frente a las que damos la numeración de 7, 8 y 9. En cuanto a la forma de los ventanales alternan los rectangulares entre los pisos bajo-sótano, primero-segundo, tercero-cuarto y quinto-sexto, y los de medio punto entre el bajo-primerio, el segundo-tercero y cuarto-quinto. También varían los números de paneles en cada vidriera: las vidrieras nº 1, 3, 4 y 6 entre los pisos bajo-sótano, primero-segundo, tercero-cuarto y quinto-sexto, tienen nueve paneles y dos varillas de refuerzo por cada panel; las vidrieras nº 2 y 5 de los mismos tramos, tienen quince paneles cada una con una varilla de refuerzo por cada panel; las vidrieras nº 1, 3, 4 y 6 de los tramos bajo-

primero, segundo-tercero y cuarto-quinto, presentan nueve paneles con dos varillas de refuerzo por cada panel, mientras que las nº 2 y 5 de los mismos tramos tienen doce paneles con una varilla de refuerzo por cada panel. En el último tramo, sexto-séptimo, las vidrieras nº 1 y 6 presentan seis paneles con dos varillas de refuerzo por cada panel; las nº 3 y 4, nueve paneles con dos varillas de refuerzo cada uno; las nº 2 y 5, doce paneles con una varilla de refuerzo por cada panel, y las vidrieras nº 7, 8 y 9, tres paneles sin varillas de refuerzo. Todos los paneles se engarzan con armaduras y pletinas de hierro y los plomos son de sección tipo H.

Conservación

El estado de conservación general del conjunto es regular, sin protección exterior y con suciedad. Hay numerosos paneles combados (Vidriera nº 3 entre el segundo-tercero, panel 1b; Vidriera nº 2 y nº 5 entre sexto-septimo, panel 1b) y vidrios

rotos (Vidriera nº 2 entre el segundo-tercero, paneles 1b y 2b; Vidriera nº 5 entre el bajo-primero, panel 3b; Vidriera nº 5 entre el sexto-séptimo, paneles 1a, 1b y 1c).

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Todas las vidrieras cuentan con una decoración de cenefa vegetal en la que se inscribe algún motivo arquitectónico. En los paneles superiores, se añade además ornamentación de rocalla. Sin embargo, las Vidrieras nº 2 y 5 entre el tercero-cuarto, presentan la misma decoración pero con un motivo central de venera que encierra una figura femenina con ropajes clásicos y abundantes pliegues, claramente neogriega. En la nº 2 (en el panel 4b) se representa una bacante mientras que en la nº 5 (también en el panel 4b), la figura femenina toca el pífano. En el tramo comprendido entre el piso primero-segundo, la Vidriera nº 5 repite la misma figura, al igual que ocurre en la nº 5 del tramo comprendido entre el sexto y séptimo piso.



Vidriera en la escalera.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro, la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata conforman la técnica de la cenefa aludida, a lo que hay que añadir los colores azules y verdes, naranjas y amarillos. La representación figurativa se presenta en grisalla sobre fondo morado.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Ninguna vidriera está firmada, pero con mucha probabilidad pertenecen a la conocida casa de Maumejean. Su cronología debe ser contemporánea a la de la finalización del edificio. Estilística y composítivamente responden a un historicismo neobarroco simplificado.



*Detalle de
una vidriera
en la escalera.*

C/ Rey Francisco, nº 7.

Edificio de viviendas realizado en la posguerra.

Interior del portal.



Descripción

Se trata de una única vidriera en el interior del portal, con visibilidad a un patio interior y dos paneles con dos varillas de refuerzo cada uno. Se acopla al ventanal con cercos y armadura de madera y presenta plomos de sección tipo H.

Conservación

No tiene protección, pero el estado general de conservación es bueno.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Compositivamente se trata de una vidriera muy sencilla y elemental que, sobre una base de vidrio incoloro con diferentes texturas, desarrolla una abundante cenefa de rocalla.

Técnica y Color

La grisalla fijada al fuego se aplicó a una gama cromática de ocres sobre vidrios incoloros trabajados con diferentes texturas.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La vidriera está firmada por *UNION DE ARTISTAS VIDRIEROS. IRUN*, taller que también trabajó en la vidriera del portal inmediato reiterando un estilo neobarroco en una fecha tan tardía como los años cuarenta.

C/ Serrano, nº 25.

Edificio de viviendas de siete pisos construido a principio de siglo con rasgos historicistas. Se accede a las viviendas por dos escaleras laterales, izquierda y derecha. El sector izquierdo es actualmente el Centro Riojano.

Descripción

Las vidrieras se localizan en la caja de la escalera derecha con visibilidad a un patio interior. En cada piso hay una vidriera acoplada a un ventanal de madera en forma de cuarto de círculo y en ángulo recto en la parte inferior izquierda, con seis paneles con una varilla de refuerzo por panel y plomos de sección tipo H. En el portal existe otra vidriera acoplada a una puerta de hierro rectangular con setenta y ocho paneles, armada con pletina de hierro y plomos de sección tipo H. Por último, en la entrada al Centro Riojano (primer piso) existe una vidriera de tres vanos rectangulares, el central de mayores dimensiones y terminado con arco rebajado. Cada vano consta de un panel con varillas de refuerzo, acoplado al marco de madera con pletinas de hierro como refuerzo y plomos de sección tipo H.

Conservación

Ninguna de las vidrieras cuenta con protección, pero el estado general de conservación es bueno.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Las vidrieras de la escalera derecha presentan en el panel central una guirnalda de la que cae un medallón con la flor de lis, mientras que los paneles laterales desarrollan motivos de rocalla en la zona supe-

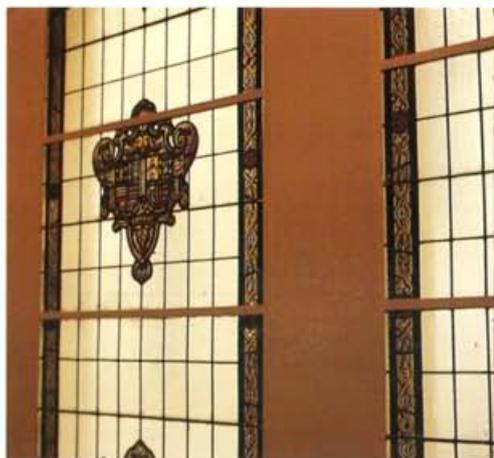
rior. Toda la vidriera se enmarca en una cenefa de tipo geométrico. La vidriera del portal desarrolla en cada hoja de la puerta un motivo heráldico enmarcado por una cenefa geométrica. En las del Centro Riojano se repite una cenefa rococó con motivos de rocalla, así como el motivo heráldico (escudo de La Rioja) en la central.

Técnica y Color

La vidriera del portal se pintó con grisalla y amarillo de plata fijados al fuego sobre vidrios de colores rojos, azules, verdes, ocre y amarillos. Esta técnica se repite en las vidrieras de la escalera izquierda, pero añadiendo rojo plaqué. La vidriera del Centro Riojano cuenta con las mismas características.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Sólo están firmadas las vidrieras de la escalera izquierda y las del citado Centro por *MAUMEJEAN Hos. / MADRID*, en las primeras, y *MAUMEJEAN S.A. MADRID*, en las segundas. Todas se pueden inscribir en una corriente de estilo neobarroco.



Vidriera en la escalera.



*Vidriera
en la escalera.
Piso bajo.*

C/ Valverde, nº 22-24.

Sobre la arquitectura:

NAVASCUES, Pedro, 1973.

El edificio de la Real Academia fue proyectado por Juan Antonio Cuervo, arquitecto neoclásico, que trabaja a caballo entre los siglos XVIII y XIX, discípulo y ayudante de Ventura Rodríguez y durante muchos años arquitecto del Ayuntamiento de Madrid. En 1794 proyecta la sede para la Real Academia Española de la Lengua, siguiendo el lenguaje sobrio del Neoclasicismo, institución que en 1894 se traslada a su actual edificio en el barrio del Retiro (Ver ficha 4). La construcción de Cuervo pasa entonces a alojar la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

Descripción

Dos grandes vidrieras se encuentran en el Salón de Actos de la Academia acopladas a un vano rectangular, rematado en forma de arco de medio punto, con armaduras de hierro, veintiocho paneles con dos varillas de refuerzo cada uno, y plomos de sección tipo H. Ambas tienen visibilidad a un patio interior. Una vidriera similar destaca en el piso bajo de la escalera del edificio, también con visibilidad exterior, acoplada a un vano rectangular rematado en forma de arco de medio punto e irregular en su parte inferior al adaptarse al graderío de la escalera. Cuenta con diecinueve paneles con dos varillas de refuerzo cada uno, sujetos por pletinas de hierro y con plomos de sección tipo H.

Conservación

No cuentan con ninguna protección, y aunque el estado de los vidrios es bueno, tanto las armaduras como los plomos presentan una fuerte oxidación.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Las tres vidrieras repiten una misma temática, con una bordura vegetal y geométrica que incluye óvalos con instrumentos científicos (compás, espejo...), mientras que en el panel central se refleja el escudo de la Academia, un emblema rodeado de la siguiente inscripción: *OBSERVACION Y CALCULO*.

Técnica y Color

Sobre un fondo de vidrios incoloros de diferentes calibres formando una compartimentación geométrica, se utilizan el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego con un predominio de colores ocre y amarillos, destacando también el verde y, en el escudo central, una aplicación de esmalte azul.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Las vidrieras se realizaron acabada la Guerra Civil por el taller de Maumejean, ya que la vidriera de la escalera presenta la firma de la casa en el ángulo inferior derecho: *MAUMEJEAN S.A.*

Aunque tardías, se pueden inscribir dentro de la corriente neobarroca que practicaba el taller citado.

C/ Veneras, nº 9.

Descripción

Las vidrieras se encuentran en la caja de la escalera, con visibilidad a un patio interior, desde la entreplanta hasta el piso séptimo. Constan de dos paneles rectangulares sin varilla de refuerzo, acoplados al marco de madera de la ventana y con plomos de sección tipo H.

Conservación

No cuentan con ninguna protección exterior y numerosos paneles se presentan combados. El estado de conservación general es, sin embargo, bueno. La vidriera del segundo piso ha desaparecido y sólo se conserva el motivo central enmarcado y fijo en la pared.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La composición, sobre una base amplia de vidrio incoloro, se resume en una cenefa de carácter vegetal y un motivo central de las mismas características y con un gran desarrollo de rocalla.

Técnica y Color

Esta decoración se realizó con la técnica del amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego con un predominio de los colores amarillos, ocre, naranjas y algunos toques azules.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

No están ni firmadas ni fechadas, pero por el estilo historicista y neobarroco pueden adjudicarse al taller de Maumejean.

Vidriera en la escalera.



C/ Arrieta, nº 12.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990. VV.AA., C.O.A.M., 1984 (3ª edición), pag. 103.



Cubierta del Patio de Honor.

Luis María Cabello Lapiedra, arquitecto y conocido teórico de los primeros años del siglo XX, proyectó en 1910 la actual sede de la Real Academia de Medicina en el antiguo solar que había ocupado la Biblioteca Nacional antes de trasladarse al Paseo de Recoletos. De todas las dependencias de esta institución destaca el Salón de Actos o antiteatro que Cabello construyó siguiendo el realizado por Wren para la Escuela de Medicina de Londres. Se trata de un espacio en semicírculo en el que el arquitecto tuvo en consideración los efectos acústicos y lumínicos. Al exterior, la fachada se resuelve con un lenguaje un tanto retardatario con respecto a las innovaciones que estaban llevando a cabo arquitectos contemporáneos. Destacan las columnas

de orden gigante adosadas al muro, los frontones coronando los vanos, los atlantes sosteniendo el balcón principal, la balaustrada, etc... El edificio se inauguró en 1914.

Descripción

Las dos vidrieras a destacar en este edificio, son los plafones del Salón de Actos y del Patio de Honor. El primero da como resultado la luz cenital que Cabello necesitaba en el anfiteatro que había proyectado. Se trata de una vidriera rectangular con treinta y cinco paneles, con armaduras de hierro y plomos de sección tipo H. El segundo es la cubierta del Patio de Honor, con doce paneles, armaduras de hierro y el mismo tipo de plomos.



Vidriera en el Salón de Actos.

Conservación

Los dos plafones tienen visibilidad a patios interiores y cuentan con una protección de uralita que, sin embargo, no ha evitado la rotura y la pérdida de vidrios y el deterioro y la oxidación de los plomos por la suciedad.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La vidriera del Salón de Actos articula su composición en torno a la representación de una Gárgola en el centro y del escudo de España con una banda con la inscripción de *REAL ACADEMIA DE MEDICINA*. A su alrededor, una serie de cenefas con motivos decorativos vegetales, en la primera, filactelias, en la segunda, y geométricos en la tercera

con desarrollos de motivos vegetales en las esquinas. En éstas además se añaden símbolos de la Medicina y bustos griegos entre los que destaca la cabeza de Esculapio.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio incoloro, se aplicó la técnica de grisalla y amarillo de plata fijados al fuego. Los colores más frecuentes son los amarillos y naranjas, el verde, violeta y rojo.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

No están firmadas por artista o taller alguno, pero su estilo se inscribe claramente en un historicismo neobarroco.

C/ Ayala, nº 6.

Descripción

Destaca una vidriera emplazada en el portal del inmueble, acoplada a un vano rematado en forma de arco de medio punto. Tiene visibilidad a un patio interior y consta de seis paneles, con una varilla de refuerzo cada uno, con armaduras y pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

La reja que tiene al exterior no ha impedido el deterioro de las armaduras y plomos, con oxidación, el combamiento de paneles, así como la pérdida (panel 2b) y rotura (panel 2b) de algunos vidrios.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

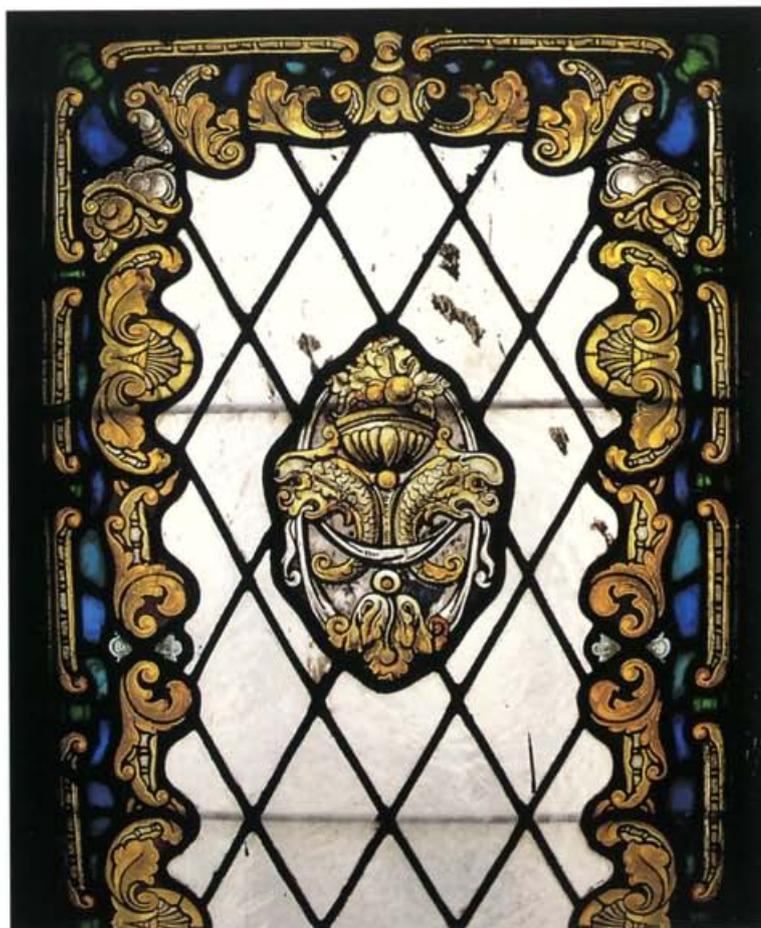
Una greca historicista rodea una tarja que a su vez enmarca un círculo con bustos masculinos y un fondo de paisaje.

Técnica y Color

La grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata constituyen la técnica y el color de la greca, mientras que el motivo central presenta colores azules, rojos, verdes y ocre.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Se trata de una composición neobarroca firmada por el taller: *UNION ARTISTAS/VIDRIEROS - IRUN*, en el panel 2a. La información oral recibida asegura que datan de 1929.



Vidriera en el portal.



Detalle lateral.

C/ Gran Vía, nº 13.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, R., 1990.VV.AA., COAM, 1984 (3 edición).

Tras el éxito conseguido por el Casino de Madrid como centro social de la alta burguesía, la Gran Vía, desde el inicio de su trazado, se convirtió en el mejor lugar para construir estos nuevos centros sociales. El Casino Militar, que antes tenía su sede en la Plaza de Santa Ana, fue uno de ellos. Mención honorífica del Ayuntamiento de Madrid en 1918, se construyó un año antes según proyecto de Eduardo Sánchez Eznarriaga (1916), ocupando un solar trapezoidal entre el primer tramo de la Gran Vía y las calles Clavel y Caballero de Gracia. De la fachada del edificio destaca su entrada en chaflán con balconadas convexas y un torreón de remate. Todas las dependencias se articulan en torno a un patio central cubierto.

Descripción

En dicho patio, hoy salón cafetería, la vidriera es un plafón abovedado que descansa sobre un espacio rectangular. Cuenta con trece paneles armados con pletinas de hierro y plomos de sección tipo H.

Conservación

Sin protección, esta gran vidriera está expuesta a la suciedad exterior por lo que los plomos se encuentran muy deteriorados.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Un gran motivo heráldico en el centro preside la composición. A su alrededor se

encuentran elementos arquitectónicos, vegetales, motivos militares, medallones y drapeados.

Técnica y Color

Sobre un fondo de vidrio catedral incoloro y vidrios de color, la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata destacan sobre un colorido a base de rojos, azules, verdes y amarillos.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

La vidriera está firmada por el madrileño taller: *MAUMEJEAN Hnos / CASTELLANA, 64*, en el panel 1b, y cronológicamente se encuadra a finales de la década de los veinte, coincidiendo con la terminación del edificio, dentro de un estilo neobarroco.

87/ EDIFICIO COMERCIAL

C/ Mayor, nº 4.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, J.R., 1985. GUERRA DE LA VEGA, R., 1990. VV.AA., Museo Municipal, 1987. VV.AA., COAM, 1984 (3ª edición).

Antonio Palacios proyectó para don Demetrio Palazuelo en 1919 y en el antiguo solar donde se ubicaba el palacio de Oñate, este edificio que emulaba la nueva tipología comercial norteamericana destinada para tiendas y oficinas diversas. Terminado en 1921, la fachada destaca por sus columnas pareadas de orden gigante, abarcando los tres pisos y por sus miradores. En su interior, las oficinas y tiendas se articulan en torno a un patio central de líneas ondulantes y ecos neobarrocos, que permite una gran iluminación.

Descripción

Una espléndida vidriera, hoy desaparecida, cubría dicho patio a manera de plafón con forma de óvalo con numerosos paneles articulados por pletinas de hierro forjado y con plomos de sección tipo H.

Conservación

La vidriera desaparecida ha sido sustituida en la actualidad por un simple acristalamiento.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Por fotografías se ha podido apreciar una composición a base de una gran cenefa de carácter geométrico alrededor de un motivo central que parece también de carácter geométrico, sobre un predominio de base de vidrio incoloro.

Técnica y Color

La grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata fueron la base técnica y cromática de aquella vidriera.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Se puede atribuir la vidriera desaparecida al taller de Maumejean en su línea historicista, siendo instalada sin duda en las fechas en que se finalizaron las obras del edificio.

C/ Plaza de la Villa, nº 5.

La conocida Casa de la Villa se remonta a unos solares adquiridos en la segunda mitad del siglo XVI, pero no es hasta 1630 cuando el maestro mayor Juan Gómez de Mora realiza el proyecto. Las obras se inician en la década de los años cuarenta del siglo XVII y no se concluyen hasta los últimos años de la centuria. Al mando de éstas intervienen José de Villarroel, Bartolomé Hurtado, José del Olmo y Teodoro Ardemans, entre otros. En 1771 Juan de Villanueva realiza una reforma en la fachada de la calle Mayor. A lo largo del siglo XX el Ayuntamiento tuvo una serie de reformas como el pasadizo de unión con la contigua Casa de Cisneros. Después de la guerra civil el edificio contó con una restauración en su interior, momento en que se interviene en la gran vidriera que nos ocupa, ubicada en el Patio de los Cristales.

Descripción

Se trata de una vidriera que actúa como cubierta diáfana del llamado Patio de los Cristales, adaptándose a la forma cuadrada del mismo. Se articula con pletinas de hierro en numerosos paneles con varillas de refuerzo y plomos de sección tipo H.

Conservación

Esta vidriera sufrió dos destrucciones: la primera, en 1903, a causa de una tormenta de granizo, y la segunda, en 1939, durante la guerra civil. A raíz de entonces la vidriera se restaura y se le acopla una protección exterior. En los últimos años se han repuesto algunos vidrios y su actual estado de conservación es bueno.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

El centro de la vidriera está presidido por un gran motivo heráldico, el antiguo escudo de Madrid, rodeado por una cenefa neobarroca. A continuación, en los paneles inferiores presenta una densa bordura de rocalla con angelotes, y, en el centro de cada lado, motivos arquitectónicos de Madrid: las Puertas de Alcalá y Toledo, y los templetos de San Isidro y Santa María de la Cabeza en el Puente de Toledo.

Técnica y Color

La técnica utilizada es el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego en un conjunto que incluye una completa gama cromática con vidrios de distinto calibre y, en algunos casos, impresos.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

El taller *S.A. MAUMEJEAN/MADRID* firmó esta gran vidriera de estilo neobarroco.

C/ Gran Vía, nº 66.

Descripción

Las vidrieras se sitúan en la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior, en los sucesivos pisos del inmueble. También aparece una vidriera en la caja del ascensor. Todas las de la escalera se acoplan a un ventanal cuadrado de trece paneles, con armaduras de hierro y plomos de sección tipo H. La de la caja del ascensor presenta las mismas características pero con veintinueve paneles.

Conservación

El estado de conservación general del conjunto es bueno, aunque carecen de protección.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La composición se resuelve a base de una cenefa vegetal muy decorativa en torno a un motivo central también de tipo vegetal, tanto en las vidrieras de la escalera como en la de la caja del ascensor.

Técnica y Color

Sobre un fondo de vidrio incoloro catedral, se aplica la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata. La gama cromática recoge el azul, morado y violeta, así como el verde, el amarillo y el rojo.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Carecen de firma de artista o taller alguno. Se inscriben dentro de un estilo neobarroco.



Vidriera en la escalera y en la caja del ascensor.



Detalle de una vidriera lateral.



Detalle central.

C/ Alcalá, nº 16.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, R., 1990. VV.AA., COAM, 1984 (3 edición).

El Banco de Bilbao convocó en 1918 un concurso para la realización de su sede en Madrid en los terrenos comprendidos entre la calle de Alcalá con vuelta a la calle de Sevilla, la zona preferida por las entidades bancarias madrileñas. El proyecto ganador fue el de Ricardo Bastida que propuso una tipología claramente bancaria en torno a un patio de operaciones circular adaptando la fachada a un terreno en esquina y ofreciendo una suave curvatura, con columnas de orden gigante de clara influencia del Banco del Río de la Plata de Antonio Palacios. Las obras se finalizaron en 1923.

Descripción

Una espectacular vidriera circular a modo de cúpula se instaló en la rotonda que da paso al patio de operaciones. Con numerosos paneles y posiblemente con visibilidad a un patio interior, presenta armaduras de hierro propias de la cúpula. También existen vidrieras en los ventanales del patio de operaciones acopladas a vanos rectangulares y con visibilidad exterior.

Conservación

Todas las vidrieras presentan un buen estado de conservación.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La decoración predominante en la cúpula es una cenefa con jarrones, roleos,

rocallas y flores que subraya los nervios y la base de la misma. Los nervios se unen en los paneles inferiores por medio de una decoración de guirnaldas. Las vidrieras de las ventanas presentan motivos heráldicos.

Técnica y Color

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego se utilizaron como técnica para unas vidrieras cuyo colorido predominante incluye el verde, el naranja y el amarillo, añadiéndose para las guirnaldas los colores azules y rosas. Las vidrieras de las ventanas del patio de operaciones presentan un predominio del vidrio incoloro y del azul para los motivos heráldicos.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Se trata de una gran vidriera neobarroca cuya autoría puede atribuirse al conocido taller madrileño de Maumejean, aunque no se haya apreciado firma alguna.

(BANCO ESPAÑOL DE CREDITO).

C/ Alcalá, nº 12.

Sobre la arquitectura:

GUERRA DE LA VEGA, R., 1993. VV.AA., COAM, 1984 (3 edición).

En 1882 el arquitecto barcelonés José Grasses Riera recibe el encargo de realizar el edificio de la compañía americana de seguros La Equitativa, en el momento en que se regulariza el trazado de la calle Sevilla. Realizado contemporáneamente a la construcción del Banco de España, el proyecto se acoplaba a un solar en esquina muy angulada en la que el arquitecto aprovecha para plantear un torreón cilíndrico rematado con una extravagante cúpula modernista. Destaca la decoración de elefantes-ménsulas en la fachada. En 1920 el edificio fue adquirido por el Banco Español de Crédito, organismo que reforma su interior para convertirlo en su sede central según un proyecto del arquitecto Joaquín Saldaña. Aunque destacan otras reformas posteriores es de subrayar la conservación de una gran vidriera plafón en el actual patio de operaciones.

Descripción

Se trata de una vidriera plafón de forma trapezoidal ubicada en un reformado y moderno patio de operaciones. Cuenta con numerosos paneles armados con pletinas y barras de hierro.

Conservación

Buen estado de conservación ya que parece que ha sido restaurada.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La decoración de la vidriera se centra en la gruesa cenefa neobarroca a base de roleos y rocallas que la rodea.

Técnica y Color

El amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego es la base técnica de dicha cenefa con un predominio cromático de azules, amarillos y verdes.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Se trata de una vidriera claramente neobarroca en la que no se ha podido apreciar firma de artista o taller alguno. En cuanto a la cronología es posible que pertenezca al momento en que Joaquín Saldaña transforma el interior de La Equitativa en sede del Banco Español de Crédito.

OTRAS VIDRIERAS NEOBARROCAS

(*)

92/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Ayala, nº 4.

Conjunto de vidrieras acopladas a un ventanal de forma rectangular en la caja de la escalera en los siete pisos del edificio.

Estado de conservación regular.

Cenefa neorococó en torno a un motivo central en cada panel.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. Los colores predominantes son amarillo, verde y rojo.

93/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Eduardo Dato, nº 18.

Conjunto de vidrieras acopladas a tres vanos trapezoidales en talud siguiendo el declive de la escalera y en los cuatro pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Orla neobarroca alrededor de cada panel.

Puede datarse en los años veinte.

Grisalla fijada al fuego, amarillo de plata y rojo plaqué. Se incluyen tonos azules.

94/ EDIFICIO DE SEGUROS SANTA LUCÍA

C/ Gran Vía, nº 70.

Vidrieras acopladas a ventanales de forma rectangular en el piso segundo del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cornucopias y veneras con cenefa de tipo vegetal y geométrico.

Sobre una base de vidrio catedral incoloro se aplica la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata. Se añaden los colores verde y rojo.

95/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Gran Vía, nº 73.

Conjunto de vidrieras acopladas a tres vanos rectangulares rematados en forma de arco de medio punto en la caja de la escalera y en los siete pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Motivos vegetales que componen una orla alrededor de cada vano. En los venta-

nales centrales aparece una ménsula.

Datables hacia la década de los años 20-30.

Vidrio catedral de calibre romboidal con amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. El colorido incluye verde claro, rojo, morado y amarillo.

96/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Serrano, nº 22.

Conjunto de vidrieras en ventanales rectangulares en los seis pisos del inmueble y en la caja de la escalera.

Estado de conservación bueno.

Cenefa geométrica simple en torno a un motivo central historicista.

Grisalla fijada al fuego y amarillo de plata sobre vidrio incoloro. Se añaden los colores azul y ocre.

(**)

97/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Alberto Aguilera, nº 8.

Vidriera acoplada a un ventanal rectangular del portal del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cenefa y motivo central historicista.

Atribuibles a la Casa Maumejean.

Grisalla y amarillo de plata sobre vidrio incoloro, azul y ocre.

98/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Antonio Maura, nº 10.

Vidrieras acopladas a dos puertas rectangulares de medio punto en el portal.

Estado de conservación regular.

Cenefas de motivos geométricos y con volutas en torno a motivos centrales a base de veneras y cestos de frutas.

Grisalla fijada al fuego y amarillo de plata sobre vidrio laminado. El colorido se compone de rojos, verdes, naranjas y morados.

99/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Argensola, nº 2.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares de la caja de la escalera de los seis pisos del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cenefa simple alrededor de un motivo central en forma de florero y cornucopia.

En la parte inferior se complementa con una gárgola o máscara.

Firma: *LA ARTISTICA. CISNEROS 28 / MADRID.*

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre base predominante de vidrio incoloro, con verde, azul y ocre.

100 / EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Augusto Figueroa, nº 18.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en el portal y en la caja de la escalera del inmueble, entre el bajo y el piso primero.

Estado de conservación bueno.

Cenefa simple en torno a un motivo

central en forma de cornucopia.

Firma: *LA ARTISTICA. CISNEROS 28 / MADRID.*

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio base incoloro, con verde, azul y ocre.

101 / EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Ayala, nº 6.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera de los cinco pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cenefa vegetal alrededor de un motivo central historicista.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio laminado. El colorido predominante es el rojo, azul, amarillo y verde.

102 / EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Barceló, nº 13.

Vidriera acoplada a un vano rectangular en el portal del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cenefa simple en torno a un motivo central historicista.

Rojo plaqué.

103/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Barceló, nº 15.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares de la caja de la escalera de los siete pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cenefa ornamental alrededor de un motivo central historicista.

Atribuibles a la casa Maumejean.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrios incoloro, rojo, verde y azul.

104/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Buen Suceso, nº 32.

Vidriera instalada en un ventanal rectangular de la caja de la escalera de los pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cenefa simple alrededor de un motivo central neorrocó.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. Se incluyó el color morado.

105/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Ferraz, nº 12.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera de los siete pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cenefa ornamental alrededor de un motivo central historicista.

Atribuible a la Casa Maumejean.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego, con un colorido predominante de amarillos, azules y rojos.

106/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Ferraz, nº 14.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera de los siete pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Cenefa simple con motivo central de tipo historicista.

Atribuibles a la Casa Maumejean.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. Con un colorido de rojos, amarillos y azules.

107/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ General Arando, nº 42.

Vidriera instalada en un plafón sobre el portal de entrada al inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cenefa decorativa con un motivo historicista en el centro.

Vidrios emplomados con predominio incoloro y grisalla fijada al fuego. Destacan los azules, rojos y amarillos

108/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Gran Vía, nº 64.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares rematados en medio punto, en la caja de la escalera y en los ocho pisos del inmueble

Estado de conservación malo.

Cenefa historicista alrededor de una cornucopia central.

Firma: *MAUMEJEAN S.A. MADRID.*

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio incoloro catedral, con tonos azules, morados y predominio de amarillos.

109/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Hilarión Eslava, nº 70.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera de los cinco pisos del inmueble.

Estado de conservación regular.

Motivos decorativos de carácter historicista, con cenefa vegetal en la zona superior de los paneles.

Atribuible a la Casa Maumejean y de hacia la década de los años 20.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio incoloro.

110/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Juan Álvarez de Mendizábal, nº 32.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera y en los seis pisos del edificio.

Estado de conservación muy bueno.

Cenefa simple alrededor de un motivo central de carácter historicista.

Sobre un predominio de vidrio de base azul, se aplicó amarillo de plata y grisalla fijada al fuego.

111/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Juan Álvarez de Mendizábal, nº 46.

Conjunto de vidrieras instaladas en ventanales rectangulares de la caja de la escalera y en los cinco pisos del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cenefa simple alrededor de un motivo central de carácter historicista.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. La cenefa esde color azul, mientras que el motivo central presenta verde, amarillo y rojo.

112/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Mayor, nº 32.

Vidriera instalada en un vano rectangular del portal.

Estado de conservación muy bueno.

Cenefa simple alrededor de un motivo central constituido por una especie de cornucopia geométrica.

Sobre vidrio incoloro catedral aparece el amarillo de plata y la grisalla fijada al fuego, así como un cromatismo de verdes, amarillos, rojos, naranjas y azules.

113/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Peligros, nº 9.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en todos los cinco pisos del inmueble y en la caja de la escalera.

Estado de conservación regular.

Cenefa a base de volutas y rombos alrededor de un motivo central configurado por dos volutas enfrentadas.

Firmas: *LA VIDRIERA ARTE. MADRID.* y *LA VIDRIERA ARTE, PLAZA DOS DE MAYO, 4. MADRID.*

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre predominio de vidrio blanco catedral. Destacan el rojo, el azul y el amarillo.

114/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Plaza de la Lealtad, nº 3.

Vidriera instalada en un vano rectangular en el acceso a la escalera de las viviendas.

Estado de conservación bueno.

Cenefa a base de veneras alrededor de un motivo central historicista.

Firma: *S.A. MAUMEJEAN . MADRID*

Grisalla y amarillo de plata sobre vidrio incoloro catedral, con tonos rojos, azules y amarillos para los motivos decorativos.

115/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Serrano, nº 33.

Vidrieras acopladas a un único vano de la caja de la escalera y en los cinco pisos del edificio.

Estado de conservación mal.

Cenefa vegetal haciendo arco a lo largo de los paneles, con motivo central historicista.

Firma: *LA ARTISTICA / J. PEREZ / CARDENAL CISNEROS.*

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego, destacando los colores amarillos, azules, verdes y lilas.

116/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Tutor, nº 21.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera y en los seis pisos del edificio.

Estado de conservación regular.

Cenefa simple alrededor de un motivo central historicista.

Atribuibles a la Casa Maumejean.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio incoloro de base y tonos azules y rojos.

C/ Ayala, nº 3.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. LA CONSTRUCCIÓN MODERNA, 1915, nº 23.

Antiguo edificio de viviendas de alquiler destinadas a la alta burguesía, consideradas como unas de las más representativas de la *gran manera* y de la influencia francesa, sobre todo en sus fachadas. Cronológicamente pertenecen a la segunda década del siglo XX.

Descripción

Las vidrieras del inmueble se encuentran en la caja de la escalera con visibilidad a un patio interior, y en los cinco pisos de que consta el edificio. Se trata de un ventanal rectangular cuya base semicircular se acomoda a la forma de la escalera, con doce paneles, con una o dos varillas de refuerzo por cada uno, armaduras y pletinas de hierro forjado con plomos de sección tipo H.

Conservación

El estado actual de conservación del conjunto es bueno. Posiblemente han sido restauradas, pero no cuentan con protección exterior.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

Sobre un fondo de vidrio incoloro se desarrolla un motivo de roleos, cintas, guirnalda de flores y grecas ocupando los paneles centrales.

Técnica y Color

Sobre el vidrio se ha aplicado amarillo de plata, predominante como gama cromática, y la grisalla fijada al fuego.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

A pesar de su sencillez, debe considerarse este diseño como un excelente ejemplo de la vidriera clasicista que la casa Maumejean practicó en Madrid. El taller dejó su firma en la vidriera del piso segundo: *MAUMEJEAN / CASTELLANA, 64 / MADRID.*

C/ Gran Vía, nº 10.

Sobre la arquitectura:

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985. GUERRA DE LA VEGA, Ramón, 1990.

Antiguo edificio de viviendas de alquiler encargado por la Compañía de Seguros La Estrella a Pedro Mathet Rodríguez, hijo de Miguel Mathet (Ver ficha...). Proyectado en 1916, la fachada del edificio, con un lenguaje claramente barroco, ha sido considerada como un ejemplo de la tendencia decadente y conservadora del Madrid posterior a la Belle Époque.

Descripción

Un vano único rectangular de madera se enmarca una vidriera en los seis pisos

del edificio, ubicado en la caja de la escalera y con visibilidad a un patio interior. Cada vidriera cuenta con dos paneles, con cuatro varillas de refuerzo por panel, y con plomos de sección tipo H.

Conservación

Aunque no cuentan con ninguna protección exterior, presentan un buen estado de conservación.

Iconografía, Temática y Motivos Decorativos

La decoración predomina en el panel superior enmarcado por una guirnalda y con un motivo central de argollas y flores. En la base del panel inferior se desarrolla un motivo vegetal.

Técnica y Color

Sobre una base de vidrio verde y catedral incoloro, la grisalla fijada al fuego y el amarillo de plata constituyen la técnica del conjunto a la que se añaden los colores rojo, azul y amarillo.

Problemas Formales, Estilo y Cronología

Sin cronología precisa, es de suponer que se hicieron para el edificio una vez finalizado. Dentro del estilo neorrenacentista propio del taller de Maumejean, presentan su firma en casi todas las vidrieras: MAUMEJEAN Hnos/ S.A. CASTELLANA, 64.

Detalle de una vidriera en la escalera.



OTRAS VIDRIERAS NEORRENACIMIENTO

(*)

119/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Gran Vía, nº 1.

Conjunto de vidrieras acopladas a dos vanos rectangulares en los seis pisos del inmueble en la caja de la escalera.

Estado de conservación regular.

Cenefa con grutescos y motivo heráldico en la parte superior.

Firma: *J.H./ MAUMEJEAN Hnos/MADRID*. Datable hacia 1917.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio catedral. Se añaden vidrios de color verde y azul.

120/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Gran Vía, nº 11.

Vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en la caja de la escalera y en los seis pisos del inmueble.

Estado de conservación malo.

Cenefas con motivos a candelieri y heráldica en la parte superior.

Firma: *J.A. MAUMEJEAN Hnos/MADRID*

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. Se añaden los colores verde y azul.

121/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Riscal, nº 10.

Conjunto de vidrieras instaladas en tres ventanales rectangulares de la caja de la escalera en los seis pisos del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cerca geométrica neoplateresca.

Grisalla fijada al fuego sobre vidrios de color amarillo, verde y naranja.

122/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Zurbarán, nº 5.

Conjunto de vidrieras sobre un único vano rectangular en la caja de la escalera de los cinco pisos del edificio.

Estado de conservación regular.

Cenefa simple en torno a una tarja en el panel central.

Sobre una base de vidrio incoloro catedral, la cenefa se realiza con grisalla fijada al fuego y amarillo de plata, al igual que la tarja central que es de color rojo.

(**)

123/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Almagro, nº 21.

Conjunto de vidrieras acopladas a ventanales rectangulares del portal, caja de la escalera principal y escalera interior de los cinco pisos del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Orlas de carácter vegetal y motivos ornamentales arquitectónicos, también con carácter vegetal. En algunas, un florón central.

Atribuibles a la casa Maumejean.

Grisalla fijada al fuego sobre colores de base, vidrio incoloro catedral, verde, azul y rojo. Se añaden en algunas vidrieras del conjunto el naranja y violeta, con la técnica del amarillo de plata.

124/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ General Arando, nº 40.

Vidriera instalada en un vano único rectangular y en un rellano del portal.

Estado de conservación bueno.

Motivos decorativos de grutescos y cenefa simple.

Atribuibles a la casa Maumejean y datables en torno a la década de los años veinte.

Sobre un predominio de vidrio incolor catedral se aplicó amarillo de plata para los grutescos y vidrio base para la cenefa.

125/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Serrano, nº 3.

Sólo se conserva una vidriera, sita en el portal, de un conjunto que abarcaba los sucesivos pisos de la caja de la escalera.

Estado de conservación regular.

Guirnaldas y cintas en la zona superior que caen por los paneles laterales.

Amarillo de plata y vidrio catedral. Predominan los ocres y naranjas.

VIDRIERAS HERÁLDICAS

(*)

126/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

General Arando, nº 5.

Conjunto de vidrieras acopladas a tres vanos alargados rematados en forma de arco de medio punto en la caja de la escalera y en los cuatro pisos del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Una cenefa simple en torno a un motivo heráldico en el panel central.

Firma: *S.A./MAUMEJEAN/MADRID*. Datable en la década de los años 1920-30.

Grisalla fijada al fuego y amarillo de plata sobre vidrio incoloro. Predominan los azules, blancos y rojos.

127/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

General Arando, nº 5.

Conjunto de vidrieras acopladas a un vano único rectangular en la caja de la escalera en los tres pisos del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Orla decorativa alrededor de un motivo heráldico central.

Firmada por la casa Maumejean.

Pintura a la grisalla fijada al fuego con amarillo de plata sobre vidrio catedral. Colores amarillo de base, azul, verde y rojo plaqué.

128/ CINE LOPE DE VEGA

C/ Gran Vía, nº 57.

Vidrieras acopladas a tres vanos rectangulares rematados en arcos de medio punto emplazados en pasillos interiores de este inmueble.

Estado de conservación bueno.

Motivo heráldico en el centro de la vidriera.

Firma: *MAUMEJEAN S.A./MADRID*

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrios incoloros y de colores en masa.

(**)

129/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Argensola, nº 9.

Conjunto de vidrieras en ventanales rectangulares del portal del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cenefa simple con motivo heráldico central.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio incoloro de base, con verde, amarillo y azul.

130/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Duque de Liria, nº 6.

Vidrieras acopladas a ventanales rectangulares en el portal y en la caja de la escalera de los cuatro pisos del edificio.

Estado de conservación regular.

Cenefa simple con motivo heráldico central.

Atribuibles a la casa Maumejean.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego, con un colorido de rojos, azules y verdes.

131/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ Juan Alvarez Mendizábal, nº 49.

Conjunto de vidrieras acopladas a un ventanal rectangular en la caja de la escalera y en los cinco pisos del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cenefa ornamental alrededor de un amplio motivo heráldico en el centro.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego. El colorido destaca sobre todo en el motivo central: rojo, verde, azul y amarillo.

132/ CORREOS O PALACIO DE COMUNICACIONES

Plaza de Cibeles, s/n.

Tres enormes vidrieras se instalaron en los tres plafones trapezoidales de las tres grandes salas centrales del edificio.

Estado de conservación regular.

Un escudo constituye el motivo central. Alrededor una greca a base de meda-

llones con bustos y motivos heráldicos, así como roleos, volutas y cintas.

Amarillo de plata y grisalla fijada al fuego sobre vidrio incoloro, destacando además el verde, rojo y el azul.

133/ EDIFICIO DE VIVIENDAS

C/ San Bernardo, nº 67.

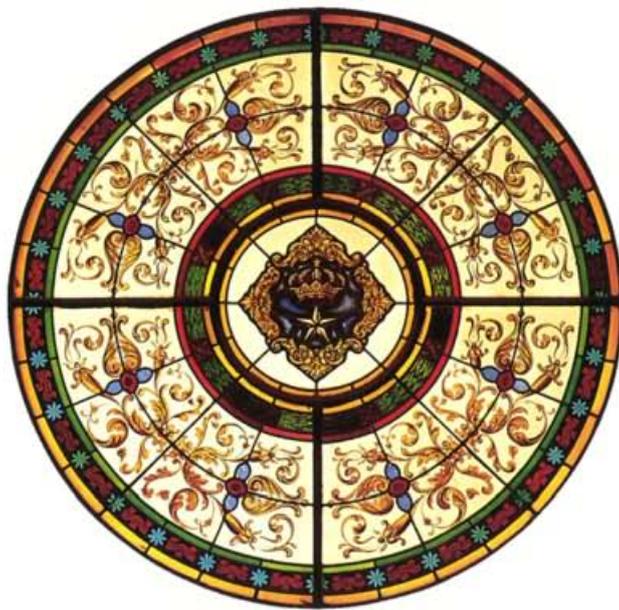
Vidrieras instaladas en un ventanal rectangular en el primer piso del inmueble.

Estado de conservación bueno.

Cenefa simple alrededor del escudo de España.

Firma: *MAUMEJEAN, S.A./MADRID*

Grisalla fijada al fuego y amarillo de plata sobre vidrio de base de diferentes colores: rojo, granate, verde y azul.



CRÉDITOS DE FOTOGRAFÍAS

GARÍN Y NÁJAR

págs.

15, 21, 23, 44, 51, 52, 53, 55, 65, 66, 67, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 95, 97, 125, 126, 127, 131, 138, 139, 150, 151, 152, 155, 158, 159, 165, 171, 172, 184, 186, 187, 193, 194, 198, 199, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 220, 221, 223, 226, 227, 228, 235, 239, 252.

AUTORES

págs.

15, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 42, 50, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 74, 78, 87, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 107, 108, 109, 110, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 133, 134, 135, 140, 143, 145, 146, 147, 148, 162, 163, 164, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 196, 217, 219, 222, 229, 230, 234.

PRENSA ESPAÑOLA

págs.

50, 141, 142.

GLOSARIO

— A —

Amarillo de plata:

Coloración compuesta por sales de plata que se aplica al vidrio y se fija mediante coción. El resultado es un color amarillo intenso si se aplica sobre vidrio incoloro. Aplicado sobre vidrios de color transforma su color enriqueciendo la "paleta del vidriero".

Armadura:

Estructura formada por barras de piedra sujetas al ventanal que sirve para fijar los

paneles de la vidriera a la ventana mediante otras barras de hierro ensambladas mediante pasadores (chavetas).

Ausencia:

Se denomina así en el lenguaje vidriero a aquellas partes de los vidrios que, debido a que se ha aplicado una plantilla o imprimación, cuando se aplican los **colores de mufla** (grisalla o amarillo de plata o esmaltes) queda sin pintar dejando visto el color de la masa del vidrio.

— B —

Bordura:

Franja de enmarcamiento que rodea la composición de la vidriera formada por

motivos decorativos de carácter vegetal, temas geométricos o simples piezas de vidrio.

— C —

Calibre:

Forma y tamaño de cada una de las piezas de vidrio que forman una vidriera

Cartón:

Patrón a escala 1:1 de papel con la composición de la vidriera sobre el que el vi-

driero dispone las piezas de vidrio y traza los contornos para cortarlas. Previamente a este cartón el vidriero realiza un cartón a escala reducida en el que representa con toda minuciosidad la composición y elementos de la vidriera.

Ciba:

Pieza de vidrio de forma circular obtenida con una bola de vidrio soplado que trasladada al pontil e imprimiéndole un movimiento de rotación rápido se convierte en un vidrio plano circular.

Cloisonné:

Véase **Vidriera cloisonné**.

Colores de base:

Se denomina así a aquellos que traen en su masa los vidrios obtenidos por la aplicación de óxidos al vidrio en estado de fusión.

Colores de mufla:

Son aquellos que no trae el vidrio en su masa, como la **grisalla** o el **amarillo de plata**, la **sanguina** o los **esmaltes** y añade el vidriero en el proceso de ejecución de la vidriera.

— E —

Emplomar:

Operación que realiza el vidriero una vez cortados los vidrios, pintados y fijada la pintura en el horno, para unir las distintas piezas que componen un panel mediante **plomos**.

consistente en que una vez aplicada la **grisalla** y antes de cocerla, levantar lantes de la misma para realizar motivos ornamentales, inscripciones o partes del modelado.

Enlevé:

Palabra francesa utilizada en el argot vidriero para denominar la operación, realizada con una punta de madera o metal,

Esmalte:

Color de mufla. Color vitrificable que se aplica para obtener colores de gran vivacidad que no poseen los vidrios en su masa.

— G —

Grisalla:

Pintura negra o marrón, vitrificable compuesta por óxido de hierro o cobre para

pintar sobre el vidrio y luego fijarla a éste por coción en el horno.

— M —

Manchón:

Cilindro de vidrio obtenido por el procedimiento de soplado que, antes de enfriar-

se, se corta y extiende para obtener láminas de vidrio plano.

– P –

Panel:

Cada una de las distintas piezas que forman una vidriera y se encaja en cada uno de los compartimentos de la **armadura**.

Plomo:

Elemento de unión de las diferentes piezas de vidrio que constituyen un **panel**. Tiene sección en forma de **H** cuyo plano interior transversal lleva grabado una trama dentada para que abrace el vidrio.

– S –

Sanguina:

Color de mufla. Pintura vitrificable que

proporciona un color tierra rosaceo utilizado para las carnaciones.

– T –

Trait:

En el argot vidriero es el trazo aplicado con **grisalla** al vidrio para dibujar rasgos,

perfiles, sombras o contornos distintos de los modelados, **enlevés** o realizados por otros procedimientos.

– V –

Varilla de refuerzo:

Elemento de menor sección que las barras de la **armadura** que, fijadas a los **plomos** mediante alambres soldados a éstos, sirve para fortalecer la rigidez de los paneles.

Vidriera cloisonné:

Vidriera realizada utilizando alveolos de metal para delimitar las zonas de color realizadas con esmaltes.

Vidrio americano:

Se denomina así el vidrio creado por Louis Tiffany que presenta irisaciones y colores distintos debido a la mezcla de distintos óxidos en el proceso de fabricación del vidrio.

Vidrio catedral:

Vidrio texturado por una de sus caras que

produce un efecto cambiante con el paso de la luz.

Vidrio impreso:

Vidrio que presenta texturas de diferentes relieves abundantemente.

Vidrio plaqué:

Dado que los vidrios rojos, para lograr una transparencia apta para la vidriera tenían que ser muy finos, lo que los hacía inútiles por su fragilidad tradicionalmente se ha utilizado el procedimiento de doblarlos o forrarlos. Para ello, durante el proceso de soplado se sumerge la bola de vidrio blanco en otra de vidrio rojo en fusión adhiriendo una película de vidrio rojo creando una plancha de vidrio rojo con la suficiente transparencia y solidez.

BIBLIOGRAFÍA

La Bibliografía sobre las vidrieras de Madrid es muy reducida limitándose a algún artículo y menciones en estudios sobre edificios o de arquitectura en general. No obstante, hemos incluido títulos que de alguna manera tienen relación con aspectos formales y la historia de los edificios, aunque no contengan ninguna referencia a las vidrieras de Madrid, pero que son citados en el estudio y catálogo del presente libro. También se han incluido algunas obras sobre la técnica de la vidriera a través de las cuales se puede ampliar las breves referencias del **Glosario**.

- A. C., 1900: "Talleres de vidriería de los Sres. A. Rigalt y Ca. (Barcelona)". *Arquitectura y Construcción*, núm. 71, Año IV, febrero de 1900, pág. 43.
- ALONSO PEREIRA, J. R., 1985 (1): *Madrid 1898-1931, de corte a metrópoli*. Madrid.
- ALONSO PEREIRA, J. R., 1985 (2): "En torno a la Gran Vía", *Villa de Madrid*, año 8, núm. 59, págs. 19-28.
- ANDRIEUX, CH y PH., 1978: *Le vitrail et ses techniques*. París. Dessain et Tolra.
- ANÓNIMO, 1901: "La casa moderna". *Blanco y Negro*. Núm. 519 (13 de abril).
- ANÓNIMO, 1907: "La casa moderna". *Blanco y Negro*. Núm. 832 (13 de abril).
- ANÓNIMO, 1908 "Instalación de "La Veneciana". *Blanco y Negro*, núm 911.
- ANÓNIMO, 1915: "Edificio de la Equitativa", *La Construcción Moderna*, Núm. 23.
- ARTS DECORATIFS, 1925: *Les Arts Décoratifs modernes. 1925*. Número Spécial de "Viente de Paraitres". París. Les Editions G. Grés et Cie.
- AZNAR, S., 1993: *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid. UNED.
- AZORÍN, F. y GEA, M. I., 1990: *La Castellana, escenario de poder. Del Palacio Linares a la Torre Picasso*. Madrid. Ed. La Librería.
- BALDASANO, DE LLANOS, F. L., 1959: *El edificio del Banco de España*. Madrid. Talleres Blas. 1953. (segunda Edición 1959).
- BLONDEL, N., 1993: *Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique*. París. Imprimerie Nationale Editions.
- BONTEMPS, G., 1868: *Guide du verrier. Traité historique et pratique de la fabrication des verres, cristaux, vitraux*. París. Librairie du Dictionnaire des Arts et Manufactures.
- BUENO FIDEL, M. J., 1987: *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga. Universidad de Málaga.
- CABELLO Y LAPIEDRA, L. M., 1917: *La casa española. Consideraciones de una arquitectura nacional*. Madrid.
- CAMACHO, S., 1990: "La iglesia y las vidrieras", en *Un monumento recuperado. La rehabilitación del Hospital de Jornaleros de Maudes*. Madrid. Comunidad Autónoma de Madrid, págs. 163-178.
- CODINA Y SERT, G.: *Composiciones decorativas*. Barcelona. (H.1903).

- CODINA Y SERT, G., 1901: *Arte e Industria en la Exposición Universal de 1900*. Barcelona.
- COLLINS, P., 1977: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona. Gustavo Gili.
- COLISEUM, 1932: "Edificio Coliseum", *Cortijos y Rascacielos*, Núm. 11 (1932-33), págs. 14-41.
- CONTRALLUMS 1993. VV.AA.: *Contrallums. Vitralls de l'Exemple* Exposició del 20 d'abril al 31 de maig de 1983. Casa Elizalde. Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. 1983.
- CORTIJOS Y RASCACIELOS. 1953, Número especial dedicado a la Gran Vía. Madrid. *Cortijos y Rascacielos*, Segunda época, Nº 75-76, 1953.
- DÍEZ DE VALDEÓN, C. 1986: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*. Madrid. Ed. Siglo XXI.
- ESTATUTOS 1923 *Estatutos por los que ha de regirse la Sociedad Anónima Maumejean Hermanos de Vidriera Artística constituida en San Sebastián en 3 de octubre de 1923, ante el notario D. Luis Barrueta*. Madrid. Imprenta Policarpo Sáez.
- FAGIOLO, M., 1977: "La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esotérica", en ARGAN, G, C, et al. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona. Gustavo Gili.
- FERNÁNDEZ NAVARRO, J. M., (Ed. 1991): *El vidrio*. Madrid. C.S.I.C. -Fundación Centro Nacional del Vidrio.
- FRANCASTEL, P. (Ed.1961): *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. París. Les Editions de Minuit. 1959 Existe edición española, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Valencia. Fomento de Cultura Ediciones. 1961.
- FREIXA, M., 1986. *El Modernismo en España*. Madrid. Ed. Cátedra.
- FRODL-KRAFT, E., 1970: *Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart*. Viena. Verlag Anton Schroll & Co.
- GARCÍA MARTÍN, M., 1981. *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*. Barcelona. Catalana de Gas y Electricidad.
- GARCÍA MARTÍN, M., 1984. "Les vidrieres cloisonné", en VV.AA.: *Vitral Modernista*. 1984, págs. 43-48.
- GARCÍA MARTÍN, M., 1985: *Els vitralls cloisonné de Barcelona*. Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona.
- GARCÍA LLANSÓ, A., 1911: "La Vidriería en España". *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, Vol. VIII, 28, pág. 529.
- GATEAU, J. CH., 1970: *El vidrio*. Barcelona. Ediciones Torres. Vol. XIX. Madrid. Editorial Plus Ultra.
- GRUBER, J., 1925: *Le vitrail a l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Paris. 1925. Presente par Jacques Gruber*. París. Librairie d'Art industriel Ch. Moreau.
- GUERRA DE LA VEGA, R., 1990: *Guía de Madrid. La Belle Epoque*. Madrid.
- GUERRA DE LA VEGA, R., 1993: *Guía de Madrid. El siglo XIX*. Madrid.
- HERNÁNDEZ, A., 1935. "El Banco de España orgullo de edificios. De 1927 a 1935". *Blanco y Negro* (30 de junio).
- HERNANDO, J., 1989. *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- ISAC, A., 1987: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919*. Granada. Diputación Provincial de Granada.

- LAFOND, J., (Ed. 1988) *Le vitrail. Origines, technique, destinés*. Nueva edición puesta al día por F. Perrot. Lion. La Manufacture.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1899: "El edificio de Blanco y Negro", en *Blanco y Negro*, núm. 405 (4 de febrero de 1899).
- LÁZARO, J. B., 1906. *Las Artes decorativas Españolas*. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública, el día 16 de diciembre de 1906.
- LE BOT, M., 1979: *Pintura y maquinismo*. Madrid. Ediciones Cátedra, S.A.
- LÓPEZ CASTAN, A., 1983: "Arquitectura doméstica plurifamiliar en el Madrid de la Restauración. Algunos ejemplos para viviendas por Agustín Ortíz de Villajos y Miguel Aguado de la Sierra entre 1878 y 1882", *Villa de Madrid*, Núm. 77, XXI-II, págs. 17-24.
- LÓPEZ CASTAN, A., 1884: "La vivienda burguesa plurifamiliar en el Madrid de la Restauración", *Villa de Madrid*, núm. 79, XXII-I, págs. 51-62.
- LOREDO, R., 1925: "La arquitectura", en WOERMAN: *Historia del arte*. Madrid.
- MADSEN, S.T., 1967: *Art Nouveau*. Madrid. Ediciones Guadarrama.
- MAUMEJEAN (1): *J.H. Maumejean Frères. Vitraux et mosaïques d'Art*. París Imprimerie d'Art "Le croquis". (s.a).
- MAUMEJEAN (2): *S.A. Maumejean Hos. Vidrieras, lunas decoradas, mosaicos venecianos y romanos para edificios religiosos y profanos. Paseo de la Castellana 76. Madrid. Casa en San Sebastián*. (s.l). (s.e). (s.a).
- MAENZ, P.: *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona. Gustavo Gili. 1976.
- MÉLIDA, J. R., 1918. "Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1917". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, págs. 136-137.
- MERSÓN, O., 1895: *Les Vitraux*. París. Alcide Picard & Fils Editeurs.
- NAVARRO LEDESMA, F. 1904: "Arte Decorativo. Exposición Nacional de Bellas Artes". *Blanco y Negro*, Núm. 565 (18 de junio).
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: 1973. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., 1976: "Opciones modernistas en la arquitectura madrileña", *Estudios Pro-Arte*, Núm. 5, Enero-marzo 1976, págs. 21-45.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. 1982. *El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio*, en VV.AA., 1982, págs. 91 y ss.
- NIETO ALCAIDE, V., 1968. "Vidrieras", en *Enciclopedia de la Cultura Española*, Madrid. Editora Nacional. Tº V, págs. 643-645.
- NIETO ALCAIDE, V., 1974. *La vidriera y su evolución*. Madrid. Editorial La Muralla. 3 vols.
- NIETO ALCAIDE, V., 1975.: "Vidrieras", en *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid. Ed. Rialp. Tº. XXXIII, págs. 528-531.
- NIETO ALCAIDE, V., 1982. (1) "Vidrieras", en A.Bonet (Coordinador): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid. Ediciones Cátedra, págs. 511-537 y 653.
- PANTORBA, B. DE., 1980. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid.
- PATETTA, L.: *L'architettura dell'Ecllettismo*. Milán. Gabriele Mazzotta editore. 1975.

- PÉREZ ROJAS, J., 1986: "Los cines madrileños: del barracón al rascacielos". En catálogo de la Exposición *El Cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. Madrid. Ayuntamiento de Madrid.
- PÉREZ ROJAS, J., 1990: *Art déco en España*. Madrid. Cátedra.
- PERROT, F. Y GANBOULAN, A., 1988. *Vitrail, arte de lumière*. Rempart. 1988.
- PEVSNER, N., 1976: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona. Gustavo Gili.
- PEVSNER, N., 1949: *Pioneers of modern design William Morris to Walter Gropius*. Norwich. Jarrold & Sons Ltd. Existe ed. española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*.
- PIZZOL, S. y D., 1993: *Manual práctico de la vidriera artística*. Barcelona. Edunsa.
- PLANELL, L., 1948. *Vidrio. Historia, Tradición y Arte*. Barcelona. Tipografía Emporium, S.A. 2 vols.
- R. D., "Un taller de vidriería artística de Lázaro, Lámperez y Ca.", en *Pequeñas monografías de Arte. Artes Decorativas*, s. f.
- REPARAZ, G., 1900: "La Exposición Universal de París". *La Ilustración Española y Americana*, núm. XV (abril, 1900).
- REPULLÉS Y VARGAS, E. M., 1896: "La Casa-Habitación moderna desde el punto de vista artístico". Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 24 de mayo de 1896. *Resúmen de arquitectura*, 1896, págs. 47-52, 67-72, 78-79, 89-91.
- RICO Y SINOBAS, M., 1873. *Del vidrio y de sus artífices en España*. Madrid. Imprenta M. Rivadeneyra. 1873.
- RYBCZYNSKI, W., 1990: *La casa. Historia de una idea*. Segunda edición. Madrid. Nerea.
- RIGALT I BLANCH, A.:1884. *Las vidrieras con colores en la decoración del templo cristiano*". Discurso de Ingreso en la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona."
- RIGALT, I. BLANCH A., 1897: "Presentación de algunas muestras de vidrio de color y explicación de los procedimientos seguidos para pintar y construir las mismas, desde la aplicación de este arte hasta nuestros días". *Boletín de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. 3ª Época. Vol, 2. págs. 291-297.
- S. N., 1901. "Visita a los talleres de vidrieras del arquitecto señor Lázaro". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, págs. 121-122.
- SÁINZ DE ROBLES, F. C., 1975: *Breve Historia del madrileño Palacio de Longoria hoy sede de la Sociedad de Autores de España*. Madrid. Gráficas Gómez-España.
- SASTRE, L., 1989. "Arte y dinero en el Banco de España", *Villa de Madrid*, 6-15 marzo 1989, pág. 24.
- SCHLUMBERGES, E., 1991: *Ingres. Pour ses vitraux*. París. Jacques Damase Editeur.
- SOWERS, R., 1954. *The Lost Art. A Survey of one thousand years of stained glass*. Nueva York. George Wittenborn Inc.
- SOWERS, R., 1965. *Stained Glass: An Architectural Art*. Nueva York. Universe Books.
- VARGAS, J., 1899. "Del vidrio y las vidrieras". *Arquitectura y Construcción*, III, Núm. 49.
- VIDRIERA, en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana de Espasa Calpe*. Tº 68.

VILA-GRAU, J., 1983. "El vitraller modernista Antoni Rigalt i Blanch". *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Núm. 822, págs. 801-834.

VILA-GRAU, J. y RODÓN, F., 1984. *Las vidrieras modernistas catalanas*. Barcelona. Ediciones Polígrafa, S.A.

VILA GRAU, J.: 1991: "Le vitrail Cloisonné" en *Tecniq ue et Science*. Actes du Colloque de Namur, 20-21 octobre 1989. Namur. Presses Universitaires de Namur, 1991, págs. 75-83.

VIÑUELA, J. M., 1984: "Las vidrieras del taller Mayer en el edificio de Madrid. Un programa iconográfico para un establecimiento bancario." en *Banco de España. Boletín de información de difusión interna para el personal*, Núm. 14, págs. 23-39.

VIOLET-LE-DUC, E., 1875. *Dictionnaire raisonnè de l'architecture française*. Vol. IX. París. Morel. 1875. Voz *Vitrail*.

VITRALL MODERNISTA, 1984. VV.AA.: *El vitrall Modernista*. Barcelona. Generalitat de Catalunya.

VV.AA., 1982: Catálogo de la exposición, *Banco de España, dos siglos de Historia (1782-1982)*. Madrid.

VV.AA.: 1984 *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid*. 4ª edición. Madrid. COAM. 2 vols. (3ª ed.).

VV.AA. 1987 (2). *Arquitectura Madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Catálogo de la Exposición. Museo Municipal. Madrid, marzo de 1987.

VV.AA. 1987 (3) *Palace Hotel*. Madrid. Ed. Nacional Hotelera.

YARNOZ LARROSA, J., 1927. "La vidriera artística y sus últimas manifestaciones en la Exposición Internacional de Artes Decorativas". *Arquitectura*, pág. 297.

EPÍLOGO

El impresionante desarrollo de la vidriera que hemos estudiado en las páginas anteriores surgió como consecuencia de una arquitectura que la integró como un componente insustituible. Ya sea por razones de representación, ya sea por sus valores plásticos o ya sea, también, por su carácter de elemento estético de los edificios que, a la vez que deja pasar la luz, impide la visión a uno y otro lado del mismo, la vidriera siguió paralelamente la trayectoria compleja de la arquitectura madrileña de finales del siglo XIX hasta aproximadamente los años cincuenta. Esta relación con la arquitectura explica que en sus orígenes fueran vidrieros extranjeros como Mayer, Dagrant y los Hermanos Maumejean a los que se hacen los primeros encargos. Encargos que éstos últimos, establecidos en Madrid, irán acaparando hasta convertirse en el taller hegemónico de la vidriera madrileña posterior.

Al igual que surgió por un requerimiento de la arquitectura, en los años cuarenta y cincuenta prácticamente desaparece barrida por las nuevas tendencias de la arquitectura contemporánea. Hacia 1950 tan sólo hallamos ejemplos historicistas o manifestaciones de un Déco tardío. Será fundamentalmente en la nueva arquitectura religiosa en la que las vidrieras tendrán un importante desarrollo integrando nuevas técnicas como la vidriera del cemento armado. La arquitectura a partir de los cincuenta consideró la vidriera como un ornamento cuya aplicación equivalía a un delito. En este sentido, la vidriera madrileña que hemos estudiado constituye un periodo cerrado (1889- h.1950), con escasos precedentes y, también con un reducido desarrollo posterior. En poco más de sesenta años la vidriera por su carácter especializado pone de relieve la complejidad del arte en Madrid en un período en el que algunas de las definiciones plásticas más coherentes y radicales de algunas tendencias se produjeron a través de este arte, cuyo estudio no consideramos ni muchísimo menos concluido con esta publicación.



Este libro,
"Vidrieras de Madrid, del Modernismo al Art Déco",
se terminó de imprimir
en Madrid
el día 3 de diciembre de 1996,
festividad de San Francisco Javier.

En su confección
se han empleado cartulina
Conqueror verjurada blanca de 300 gr., para las cubiertas
y papel mate Printomat de 150 gr., para las tripas,
barnizadas en sobreimpresión
y cosidas con hilo, en rústica.

Se ha compuesto
con la familia tipográfica
Garamond
e impreso en offset,
con tirada de 2.000 ejemplares.



Comunidad de
Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Patrimonio Cultural

GUÍAS DE PATRIMONIO HISTÓRICO

