

VILLA de MADRID





# VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONSEJO DE REDACCIÓN:

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

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

M A D R I D

AÑO XXVII

1989-II

Núm. 100

## Sumario

*El Teatro-circo de Price: primer recinto lúdico de la arquitectura de hierro madrileña.* Por Fuencisla LILLO FERNÁNDEZ-MARCOTE.

*Un rasgo notable del plano en el noroeste de Madrid: las dos sucesivas «Cuestas de Areneros» y el «Paseo de Areneros».* Por Antonio LÓPEZ GÓMEZ.

*Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I.* Por Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ.

*Lo insólito en los protocolos notariales.* Por César Augusto PALOMINO TOSSAS.

*Francisco de Goya y José María Cardano. Una aventura litográfica en Madrid.* Por Jesusa VEGA.

DOCUMENTACIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Araceli HERNÁNDEZ MORENO.

MAQUETA:

CARTELA DE EXPOSICIONES, S. L.

FOTOGRAFÍAS:

VILLAR, P. ALONSO, AUTORES y ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, MUSEO DEL PRADO, MUSEO MUNICIPAL, REVISTA «VILLA DE MADRID» y SALVAT EDITORES, S. A.

IMPRIME: ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES  
ÁREA DE RÉGIMEN INTERIOR Y PERSONAL

DEPÓSITO LEGAL: M. 4.194-1958



*La revista «Villa de Madrid» llega a su número 100, tras una vida de veintidós años, durante los cuales ha tratado de ser «la voz personal del Ayuntamiento», tal como lo manifestaba el Conde de Mayalde, Alcalde de Madrid en 1958, año en que apareció el número 1.*

*A lo largo de este tiempo, la historia de Madrid, sus tradiciones, realizaciones y proyectos se han visto reflejados puntualmente en sus páginas, sin que ninguna de las parcelas de interés cultural de contenido madrileño se haya visto excluida de ellas.*

*La Concejalía de Cultura, quiere recordar con estas líneas a cuantos colaboraron en ella, haciendo de «Villa de Madrid» una revista de prestigio, y desearle grandes éxitos futuros.*

**Joaquín Álvarez de Toledo Saavedra**

*Concejal del Área de Cultura, Educación,  
Juventud y Deportes*

La revista «Vida de Madrid» llega a su número 100, por lo que el Ayuntamiento de Madrid, a través del Ayuntamiento de Madrid, ha decidido celebrar una exposición conmemorativa de este centenario, en la que se recopilarán los artículos más importantes que se han publicado en la revista desde su fundación en 1925, año en que apareció el número 1.

A lo largo de este tiempo, la historia de Madrid, sus tradiciones, monumentos y personajes se han visto reflejados por los escritores en sus páginas, así que ninguna de las páginas de esta revista de contenidos variados se haya visto afectada de esta

La Compañía de Cultura quiere recordar con estos libros a quienes colaboraron en ella, haciendo de «Vida de Madrid» una revista de prestigio, y dejando grandes éxitos futuros.

Joquín Álvarez de Toledo Saez de  
Compañía de Cultura, Ediciones  
Artemis y Espasa

## Sumario

El Ayuntamiento de Madrid, a través del Ayuntamiento de Madrid, ha decidido celebrar una exposición conmemorativa de este centenario, en la que se recopilarán los artículos más importantes que se han publicado en la revista desde su fundación en 1925, año en que apareció el número 1.

La Compañía de Cultura quiere recordar con estos libros a quienes colaboraron en ella, haciendo de «Vida de Madrid» una revista de prestigio, y dejando grandes éxitos futuros.

Joquín Álvarez de Toledo Saez de  
Compañía de Cultura, Ediciones  
Artemis y Espasa

La Compañía de Cultura quiere recordar con estos libros a quienes colaboraron en ella, haciendo de «Vida de Madrid» una revista de prestigio, y dejando grandes éxitos futuros.

Joquín Álvarez de Toledo Saez de

Compañía de Cultura, Ediciones

Artemis y Espasa

La Compañía de Cultura quiere recordar con estos libros a quienes colaboraron en ella, haciendo de «Vida de Madrid» una revista de prestigio, y dejando grandes éxitos futuros.

Joquín Álvarez de Toledo Saez de

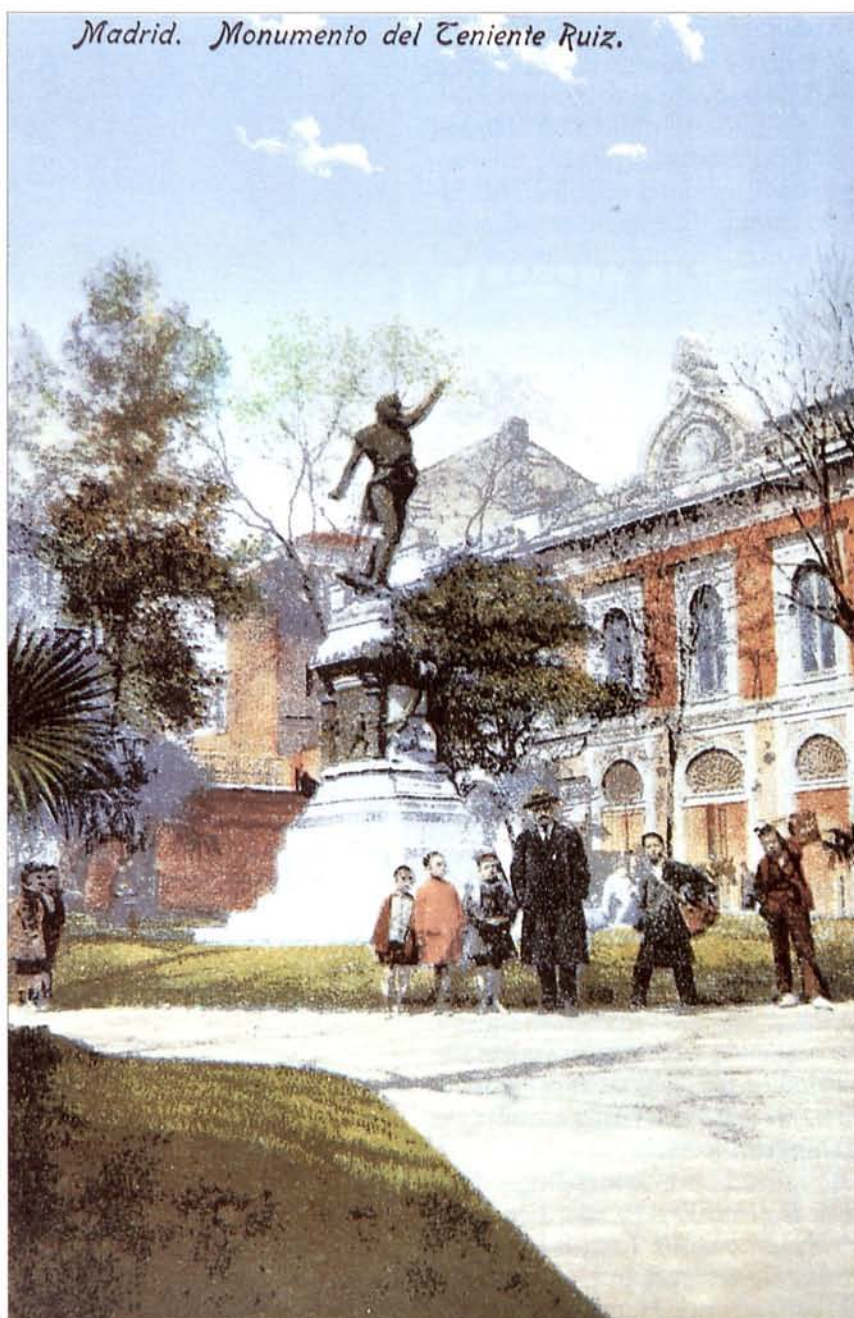
Compañía de Cultura, Ediciones  
Artemis y Espasa

La Compañía de Cultura quiere recordar con estos libros a quienes colaboraron en ella, haciendo de «Vida de Madrid» una revista de prestigio, y dejando grandes éxitos futuros.



# EL TEATRO-CIRCO DE PRICE: PRIMER RECINTO LÚDICO DE LA ARQUITECTURA DE HIERRO MADRILEÑA

Fuencisla LILLO FERNÁNDEZ-MARCOTE



Plaza del Rey. Fachada del Circo de Price.



## LA ARQUITECTURA DEL HIERRO

### Introducción

La historia de la arquitectura en hierro y cristal abarca gran parte del siglo XIX y se circunscribe a la historia del hierro fundido o colado, ya que a partir de mediados de siglo la aparición del convertidor Bessemer redujo los contenidos de carbono e impurezas de los materiales ferrosos hasta el punto de que el papel desempeñado por el hierro fue ocupado ahora por el acero, consecuencia de los nuevos sistemas de producción industrial.

La mayor parte de la arquitectura del siglo puede englobarse en dos grandes apartados:

1. La arquitectura tradicional, historicista, donde florecieron el neogótico, el neorrománico y toda suerte de *revivals*.

2. La arquitectura más progresista y experimental, la del hierro y el cristal, donde cuajaba a la perfección la idea de progreso mecánico y humanístico del siglo.

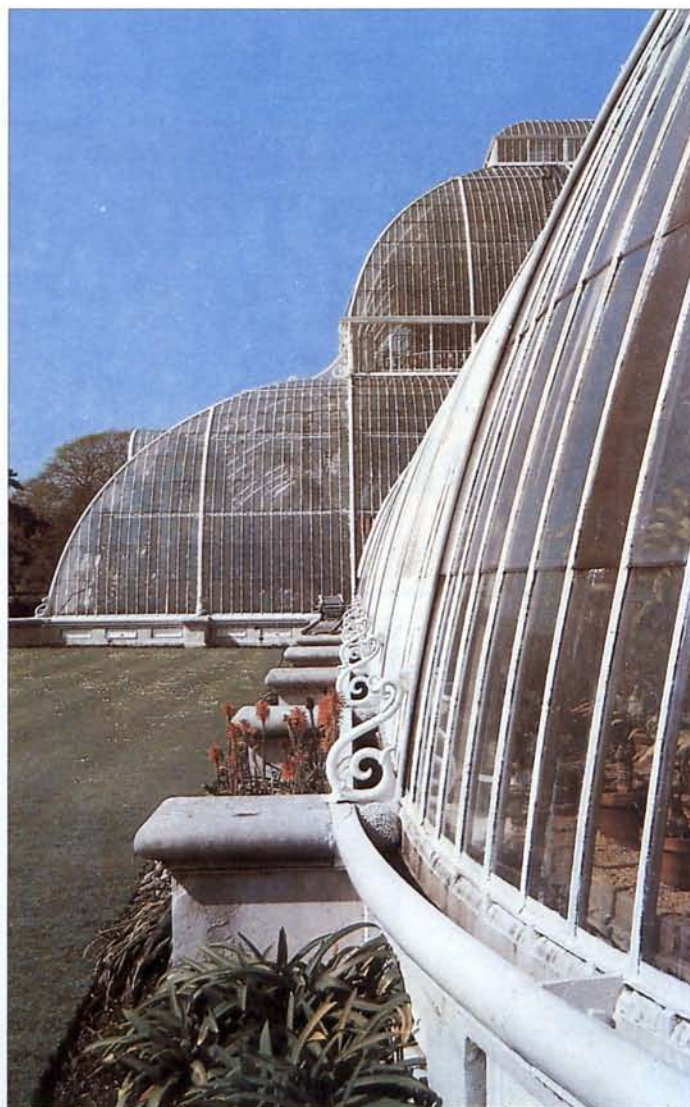
Por esto no han pasado a la historia como un estilo, ni son resultado de un movimiento intelectual como el neogótico de Ruskin. Son el genuino producto, disperso, diverso e incluso contradictorio del «Espíritu del Siglo» como lo definió Sir Joseph Paxton, el creador del Crystal Palace, máxima expresión del racionalismo del metal.

Hierro y cristal se emplean en muchas tipologías arquitectónicas, sobre las cuales no podemos extendernos aquí.

En el tipo de arquitectura que estamos tratando pueden distinguirse también dos clases de construcciones: los edificios de construcción mixta y aquellos que no lo son:

— *Los edificios mixtos*: son aquellos en que el hierro sólo interviene de forma parcial y abundan en estaciones de ferrocarril y bibliotecas, por ejemplo.

— *Las estructuras puras en hierro y cristal*: abundan en mercados, invernaderos y palacios de exposiciones.



Kew. Palm Stove (detalle).

### LOS GRANDES MONUMENTOS

- *Invernadero Palm Stove, Jardines Kew, Kew (Irlanda)*  
Obra de 1844/48, realizada por Richard Turner y Decimus Burton.
- *Les Grandes Halles o Mercado Central, París*  
Obra de 1853/58 realizada por Víctor Daltara y R.E. Callet.
- *Almacenes Laing's, Nueva York* (en la esquina de las calles de Washington y Murray)  
Obra de 1848/49, realizada por James Bogardus.
- *El Crystal Palace de la Gran Exposición, Londres*  
Obra de 1851, realizada por Sir Joseph Paxton.
- *Biblioteca de Sainte Geneviève, París*  
Obra de 1843/50 realizada por Henri Labrouste.





París. Les Halles.

### LA ARQUITECTURA DEL HIERRO EN ESPAÑA

Al mismo tiempo que el historicismo obsesiona a los arquitectos tradicionales, se imponen nuevas necesidades constructivas. La población aumenta vertiginosamente a lo largo del siglo XIX y con ella aumentan también las vías férreas, los puentes colgantes, las estaciones, las fábricas, mercados, viviendas, etc. Para satisfacer todas las demandas hay que construir mucho y muy deprisa, a precios moderados. Estos problemas exigen soluciones atrevidas que sólo pueden encontrarse utilizando nuevos materiales y desprendiéndose de los viejos prejuicios formales heredados de la tradición académica.



La preocupación por la nueva tecnología del hierro y su aprovechamiento en la construcción data de la época de Isabel II, entrando en crisis el estilo único (Neoclásico) y pasando la Escuela de Arquitectura a ser el marco de la discusión arquitectónica, en sustitución de la Academia, siendo el hierro su nuevo material.

La revolución de septiembre de 1868 acaba con el reinado de Isabel II. Se produce además una reestructuración urbana con secularizaciones, expropiaciones y derribos. Este período culmina en 1898 y tiene tres hechos que lo justifican:

1. Fenómeno urbano por derribo de los límites que impedían el crecimiento de la ciudad.
2. Utilización del hierro a gran escala.
3. Confusión en cuanto a estilos que desemboca en un eclecticismo dominante.

En algunos casos, los grandes artífices de la arquitectura del hierro hicieron proyectos para nuestro país, como sucedió con Horeau y Eiffel. El primero hizo un proyecto para un mercado de Madrid en 1868, de planta triangular y con una curiosa solución de cubierta colgante. Por su parte, la compañía que regentaba Eiffel hizo varios proyectos para España en relación con los puentes y viaductos que necesitaba el trazado de la red de ferrocarriles.

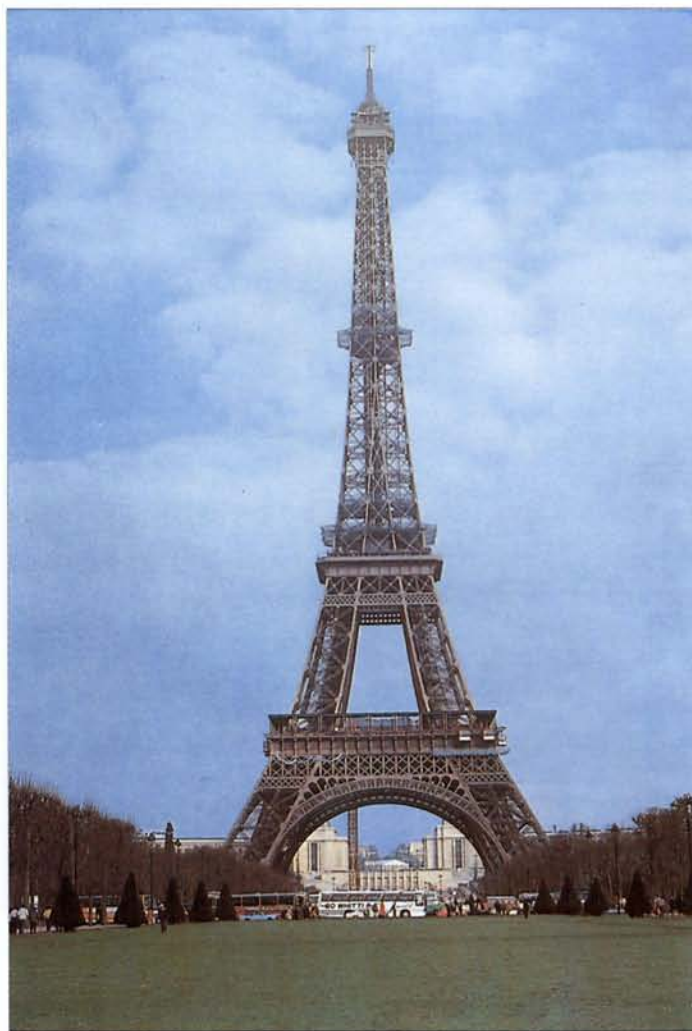
Los ejemplos de estructuras metálicas empiezan por tanto a multiplicarse, llegando cada día a la prensa noticias de grandes construcciones en hierro, sobre todo de las que se levantaban en París con motivo de las Exposiciones Universales. Ello despertó un vivo interés por lo que tenía de revolucionario, pero también una gran inquietud por el problema estético. Negarse a recibir el hierro en la moderna construcción era volverse de espaldas al progreso, y admitirlo sin más, parecía que iba a suponer un golpe mortal para la arquitectura. Son éstas y otras cuestiones las que forman el primer capítulo del arte industrial, de la eterna polémica entre el arte y la máquina.

Esta problemática se llevó a la Academia de San Fernando, donde Juan de Dios de la Rada y Delgado habló así, el 14 de mayo de 1882, a este respecto: «Se ha dicho también que el carácter del arte arquitectónico en nuestro siglo hay que buscarlo en las modernas construcciones de hierro y de cristal; pero los que así razonan olvidan que, no es la materia lo que constituye el arte, sino sus líneas y su espíritu. Los adelantos en la fundición de piezas de hierro para las construcciones arquitectónicas serán auxiliares del arte, pero nunca podrán constituir un estilo propio y estético. Además, las construcciones del hierro participan de tal modo de un carácter industrial y mecánico que rara vez despiertan el sentimiento de belleza... Quiera Dios que el afán de lo práctico y de lo útil haciendo olvidar la noción de lo bello, no haga también exclamar algún día recordando las grandes obras maestras de la arquitectura antes los palacios de hierro y de cristal: «Esto matará a aquello». La industria matará al arte; porque sería tanto como decir que la materia había triunfado del espíritu, que la belleza había huido del mundo, esperando mejores días de reacción espiritualista...» La postura de Rada



París. Biblioteca Nacional.





Paris. Torre Eiffel.

es muy propia del que en el mismo discurso exige que la arquitectura del siglo XIX debe ser ecléctica. A su vez la opinión de Rada sobre el hierro sirve para pulsar la opinión de la Academia, que imaginaba a la industria como un gran monstruo que acabaría tragándose el arte, sin reflexionar sobre el distinto e inconfundible carácter de ambos.

Un espíritu más abierto encontramos en el público y prensa de la época, que confía en la posibilidad de alcanzar la belleza a través del hierro. El tema se impuso con más fuerza que nunca a la opinión pública, cuando en París, Eiffel comienza a construir la famosa Torre. En 1886 escribía Ramón Arizán en una revista madrileña lo siguiente: «Cada época tiene una arquitectura propia, y en ella se estereotipa la época misma. ¿Cuál es la arquitectura propia del siglo actual? ¿Corresponde esta arquitectura a la moderna sociedad?... El siglo presente, siglo de la razón calculadora, a la vez que recoge, estudia y copia las obras de todos los tiempos, persigue en las suyas propias la satisfacción de nuevas aspiraciones. Busca ante todo la utilidad y calcula con matemática precisión las economías del tiempo, de la fuerza y de la riqueza. A este espíritu corresponde también su arquitectura, utilizando un material que trae consigo nuevas formas en la construcción, desconocidas en siglos anteriores y apropiadas a las necesidades y tendencias del presente. Este material es el «hierro» y si hasta las formas a que se adapta satisfacen antes a las necesidades del industrial y a los intereses del comerciante que a los sentimientos del artista, no puede negarse que sus especiales cualidades le hacen instrumento propio para nuevas manifestaciones de la belleza. La esbelta ligereza de los apoyos y la grande amplitud de los espacios que salva, son elementos nuevos con que no contaban los artistas que trabajaban la piedra; y si con ella pudieron darse a San Pedro de Roma proporciones gigantescas, y a la catedral de Colonia afiligranados encajes, no es aventurado suponer que cuando en el hierro encarnen las concepciones del arte, anteponiéndose a los cálculos del interés, nacerán y tomarán forma nuevas maravillas arquitectónicas...»

Algunos años más tarde, Emilio Castelar reconocía el triunfo rotundo del hierro, si bien da a entender que para las instalaciones industriales, terreno en el cual ningún problema planteaba la estética y donde, sin embargo, se levantaron edificios de gran belleza. Castelar decía en 1891: «El hierro ha entrado como principal material de construcción en cuanto hanlo pedido así los progresos industriales. Para recibir bajo grandes arcos las locomotoras, para cerrar el espacio de las estaciones de ferrocarriles, para erigir esos inmensos bazares llamados Exposiciones Universales, no hay como el hierro, que ofrece mucha resistencia con poca materia, y el cristal que os guarda de las inclemencias del aire y os envía en su diafanidad la necesaria luz».

Estas frases del insigne orador se escribieron con motivo de un gigantesco y nada afortunado proyecto del monumento a Cristóbal Colón, cuyo autor fue el arquitecto Alberto de Palacio Elissague. Con motivo de la proximidad del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, se pensaron mil monumentos de distin-





ta índole, y entre ellos éste que habría de levantarse en Madrid. Alberto de Palacio pensó en un gigantesco globo terrestre, que descansaría sobre potentes apoyos. En lo alto de la enorme esfera se vería la carabela de Colón. Todo ello se construiría en hierro fundido. Sin que conste expresamente, Alberto de Palacio pensó en emular bajo otra apariencia a la Torre Eiffel. No se llegó a construir.

En cambio, sí se llevó a cabo uno de los proyectos más bellos que en España existen de todos cuantos se han hecho en hierro: la Estación de Atocha. Alberto de Palacio se debió inspirar o al menos conoció estructuras semejantes en Francia e Inglaterra, que entonces estaban a la cabeza de Europa en este tipo de construcciones. Ideó para la estación una fachada de gran amplitud mirando hacia la plaza. Dos pabellones de dos pisos, en ladrillo, unidos entre sí por una crujía, asomando por encima de ésta la enorme carena de hierro y cristal. Como remate lleva en su parte más alta, un globo terrestre policromado, al cual flanquean dos enormes grifos también de hierro. Sobre las cubiertas en forma de casco de nave de los pabellones laterales, se lee: «Madrid-Zaragoza-Alicante». La gran cubierta, cuya delicada estructura muestra que Palacio no era insensible a la belleza de las proporciones, detalles ornamentales y otros aspectos singularmente específicos de la arquitectura, se desarrolla en perpendicular tras la fachada, albergando vías y dos amplios andenes. Las obras se llevaron a efecto entre 1880 y 1892.





Palacio hizo algunas obras en otros puntos de España, tales como el Puente de Vizcaya, entre Portugalete y Las Arenas. Junto a estas obras de carácter ingenieril hizo otras estrictamente arquitectónicas, que no muestran el talento de aquéllas: monumento a Alfonso XIII en el paseo de la Castellana (no realizado), el del Sagrado Corazón de Jesús en el cerro de los Angeles (no realizado) y su casa particular en la calle de Miguel Angel.

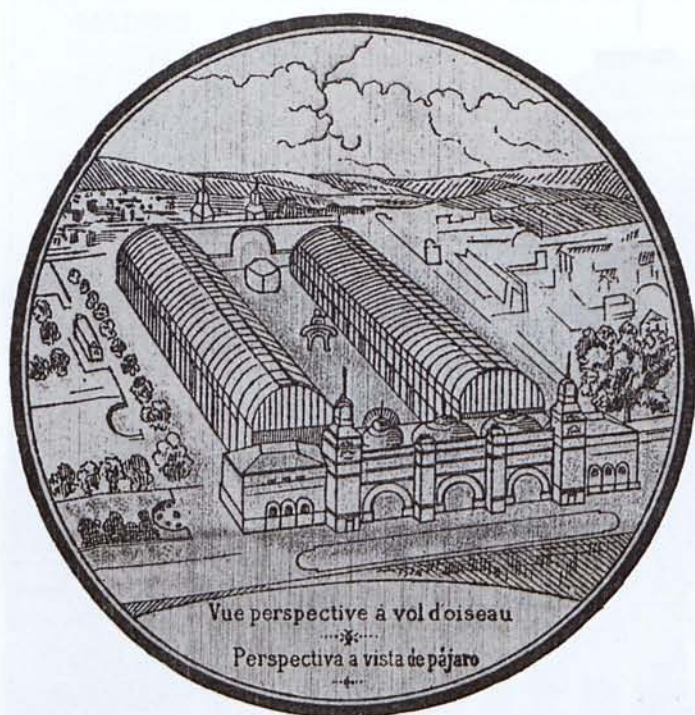
Estas construcciones metálicas destinadas a estaciones de ferrocarril fueron durante algún tiempo tema de polémicas, artículos y constantes juicios, unas veces a favor y otras en contra.

Hasta el año 1880 no hubo ninguna estación de importancia en la Corte. El 30 de marzo de aquel año se inauguró la primera estación que dignamente podía llevar el nombre de tal. En su día se llamó Estación del Ferrocarril Madrid-Ciudad Real y Badajoz.

Una de las líneas más importantes que se inauguraron en la etapa isabelina (1864) fue la de Madrid-Irún, que en diecisiete horas permitía ponerse en la frontera con Francia. Se encargó la formación de planos a un grupo de arquitectos e ingenieros franceses que se hicieron cargo de la obra.

La primera piedra se puso el 24 de septiembre de 1879, inaugurándose a mediados de 1882. La fachada principal corría paralela a la disposición de las vías, con un total de 155 metros de longitud, a los que corresponden igual número en la «colosal montera de hierro»,





R. Bañolas. Anteproyecto del Palacio de Cristal en el Retiro (detalles). 1887.



cuya anchura medía 40 metros. Las vigas de los pisos, así como toda la cubierta de hierro, se trajeron de Francia y Bélgica. La fachada, de sencilla arquitectura, acusa su origen francés en las mansardas sobre el cuerpo central. Sus materiales son ladrillos prensados en Madrid y piedra de sillería de Aragón.

Desde que Paxton levantó en Londres el conocido Crystal Palace, en Europa y América se puso de moda este tipo de construcción. Madrid no tardó mucho en manifestar su deseo de tener uno de estos pabellones de hierro y cristal, y en 1859 se hizo un proyecto de este tipo para una «Exposición Española» en el jardín del Buen Retiro. Con este propósito, Isabel II firmó un decreto el 22 de febrero de 1859. Pero nada definitivo se hizo hasta que en «La Gaceta», de 17 de julio de 1862, apareció el anuncio de un concurso internacional para la presentación de proyectos para un Palacio de Exposiciones.

De los once proyectos presentados, la Academia de San Fernando, a quien competía el fallo, otorgó el primer premio al arquitecto inglés Pek. El edificio era de planta rectangular con cuatro torres en los ángulos; su interior estaba dividido por dos crujías en forma de cruz, dejando entre ellos cuatro patios. Toda su estructura se componía de hierro, cerrado con cristal. Es un edificio que sin embargo, conserva la volumetría de la arquitectura tradicional.

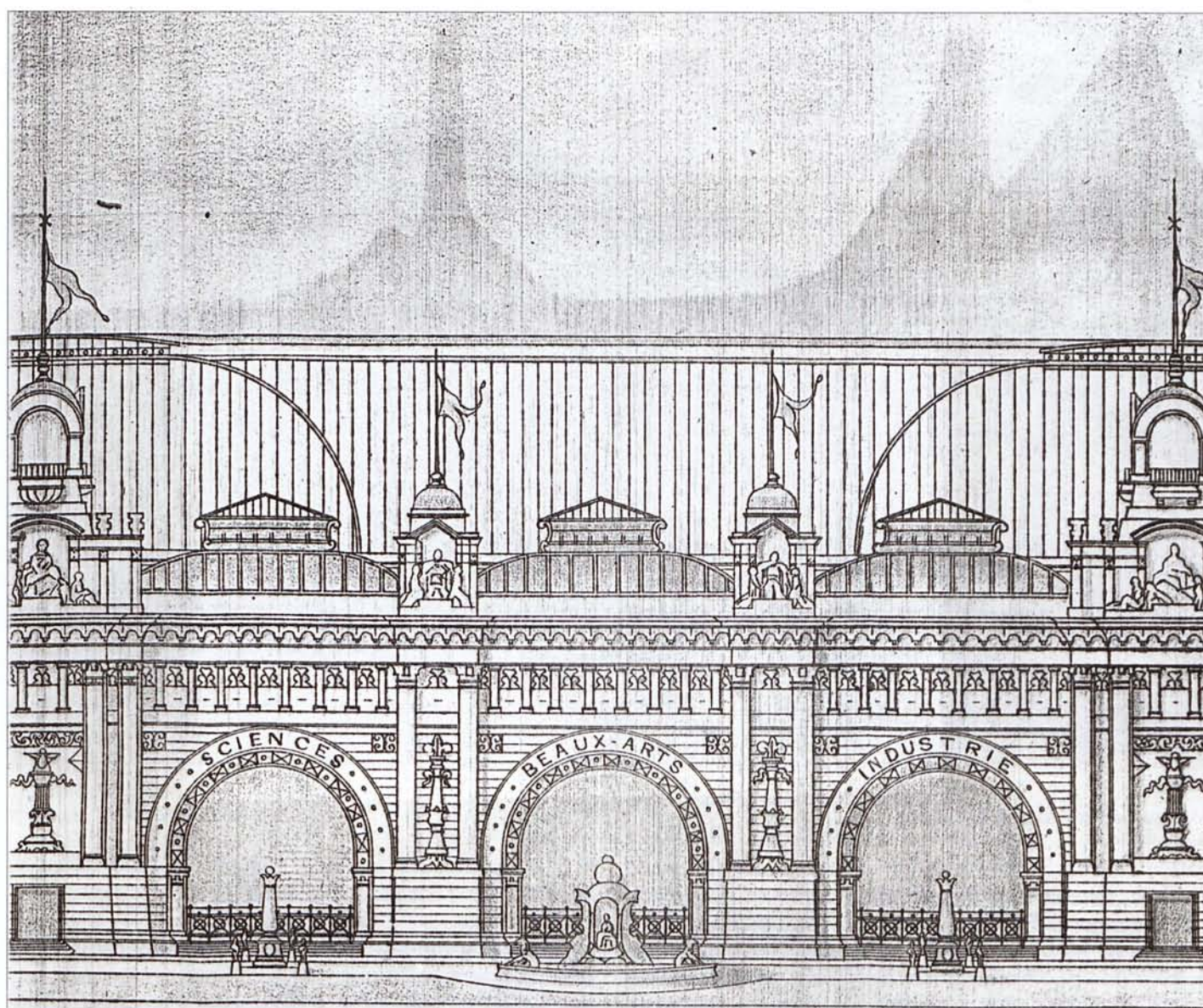
En el mismo año en que se inauguraba el Palacio de Exposiciones en los jardines del Retiro, se construía la mejor pieza de hierro y cristal con que cuenta nuestro país —el Palacio de Cristal—. Su arquitecto fue Ricardo Velázquez Bosco.

Se construyó sobre la explanada que se extiende ante el lugar donde antaño estuvo el Pabellón Real. Su planta tiene gran semejanza con la cabecera de una iglesia gótica, esto es, formada por un ábside poligonal y dos brazos con sus respectivos ábsides, faltando tan sólo el cuerpo largo de las naves; cuenta también con un deambulatorio a modo de girola. Toda su estructura es de hierro, excepto el pórtico tetrástilo de orden jónico y los dos cuerpos que lo flanquean, rematado todo él por una balaustrada. Los transparentes muros, se componen de una esbelta arquería que en su día se cerraba, como el resto de la construcción, con cristales que dejaban ver su interior. Su ejecución corrió a cargo de Bernardo Asins.

La idea de levantar el Palacio ante un lago donde el agua y cristal se reflejan mutuamente, y la proximidad de la vegetación, hacen de este lugar uno de los más bellos de los que se pueden disfrutar en Madrid, y tiene cierta similitud, aunque más modesto, con el Palm House de Burton y Turner en Kew, Inglaterra.

Entre las muchas posibilidades que ofrece la combinación de armadura férrea y cerramiento de cristal, está la de los invernaderos, poniéndose de moda éstos en Madrid. Muchos fueron los palacios madrileños que vieron levantarse en su jardín particular una de estas muestras. Todos o casi todos los invernaderos han desaparecido con los palacios, siendo contados los que se conservan. El invernadero a través de una pequeña escalinata comunicaba con otras dependencias de la casa, con





R. Bañolas. Anteproyecto del Palacio de Cristal (detalle de la fachada). 1887.

lo cual quedaba incorporado como una pieza más, de ahí su interés arquitectónico.

Las ciudades españolas conocieron la aparición del hierro en la arquitectura doméstica. Todavía algunos comercios y cafés conservan en su interior columnas de hierro fundido. Otros puntos de interés son los mercados. El modelo procedía de París, dónde las Halles de Baltard (1854/66) se erigieron en prototipo europeo.

Así ocurrió con los derribados mercados de la «Cebada» y «Los Mostenses» (1870/75), que, aunque dirigidos por Manuel Calvo Pereira, utilizó material preparado en Francia. Todas las ventajas de las Halles de París se encontraban en estos mercados madrileños, ubicados en dos viejas plazas irregulares de la ciudad, pero que la utilización de módulos prefabricados les permitía acomodarse al solar.

Distinto planteamiento tienen los dos grandes mercados barceloneses de «San Antonio» y del «Borne». El primero ocupa una de las manzanas ideadas por Cerdá en el Ensanche, y consta de cuatro alas que se unen en un cuerpo central ochavado, a modo de cruz de San





Mercado de la plaza de la Cebada.

Andrés. Este cuerpo central alcanza mayor altura con una elegante linterna. Los apoyos son de fundición y el resto de hierro laminado y plancha roblonada. Fue proyectado por Antonio Rovira y Trias construido entre 1876 y 1862.

El mercado del Borne (1874-1876) se debe al arquitecto Fontseré y Mestres y al ingeniero Cornet y Mas. Su planta es rectangular con tres naves, a la que se superpone una disposición cruciforme en cuyo encuentro surge el cuerpo elevado octogonal. Las características persianas fijas aseguran su ventilación, al tiempo que la luz penetra por las partes más altas de la construcción.

El hierro se empleó también en aquellas estructuras que tenían análogas exigencias de permeabilidad visual, en edificios para espectáculos públicos, donde gradieros, plateas y balcones se habían organizado hasta entonces a base de fábrica y madera. Aquí, las columnas de fundición darían lugar a estructuras diáfanas, eliminando ángulos muertos, a la vez que permitían mayor ligereza y rapidez en la construcción.

Estas soluciones las conocieron las plazas de toros, de Valencia (1860/70); Madrid (1874); Vista Alegre de Bilbao (1882), etc., etc. Así como los teatros y circos, pudiendo citarse como ejemplos notables el teatro de la Comedia (1875) y el desaparecido Circo de Price (1880), ambos en Madrid y obra de Agustín Ortiz de Villajos.

## EL CIRCO-TEATRO DE PRICE

La edificación de este centro de diversión fue de muy difícil gestión hasta que pudo ser finalmente inaugurado. Toda esta serie de complicaciones se encuentran reflejadas en la documentación existente en los Archivos madrileños de Villa e Histórico de Protocolos. En este último se encuentran una serie de contratos de arrendamiento de los terrenos sobre los que se edificaría el circo, pero, como ya hemos anticipado, no fue fácil esta gestión.

El 17 de febrero de 1880, William Parish, ante don Manuel Caldeiro, notario del Ilustre Colegio de Madrid, establece una escritura adicional a otra de arrendamiento de fecha 8 de noviembre de 1879, establecida con don Segundo Colmenares y Caraciolo, Conde de Polentinos y la Junta Inspector de su concurso de acreedores, propietarios del solar de más de 23.000 pies, situado en la plaza del Rey (1).

El dicho arrendamiento se refiere a un solar situado en esta Corte con fachada a la plaza del Rey, distinguido con el n.º 2 moderno, parte del n.º 4 antiguo y de los números 29 y 31 modernos de la calle de las Infantas, manzana 327, en forma de polígono irregular de trece lados.

Asimismo el Conde de Polentinos se obliga a no percibir la renta de 6.000 duros anuales a que se refiere el contrato durante el tiempo que se invirtiese en la cons-





Mercado de los Mostenses.

trucción del Circo-Teatro, siempre que no pase del 1.º de octubre próximo, pues aunque para esta fecha no estuviese concluido, el arrendador empezará a devenir y percibir dicha renta de 6.000 duros anuales, teniendo desde entonces acción ejecutiva para reclamarla del arrendatario Sr. Parish.

Por su parte, don Guillermo Parish se obliga a construir el Circo-Teatro en cuestión, con estricta sujeción a los planos firmados por el arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos, ya presentados y aprobados por el Ayuntamiento de Madrid. Según estos planos, el Circo-Teatro debería constar de dos pisos y un escenario con foso y contrafoso.

El documento se encuentra firmado por William Parish, el Conde de Polentinos y Cirilo Bahía en representación del concurso de acreedores.

Entre la documentación consultada en el Archivo de Villa de Madrid, se pueden cotejar dos documentos diferentes relacionados con la construcción de un Circo en un solar propiedad del Conde de Polentinos. Estos dos documentos presentan la curiosa circunstancia de encontrarse intercalados cronológicamente con los estudiados en el Archivo Histórico de Protocolos. El Conde de Polentinos, después de establecer un proyecto de construcción de un circo con Guillermo Parish y haber contratado su edificación con el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos, tuvo que hacer frente a diversas dificultades con la Junta Inspector de su concursos de acreedores, por lo que con ánimo decidido a edificar un cir-

co, establece un nuevo proyecto con el mismo arquitecto para levantar un edificio provisional en terrenos también de su propiedad situados en los jardines traseros de su casa, fronteros a las calles de las Infantas y de la Libertad. Este nuevo proyecto fue firmado el 8 de febrero de 1880 (2). Este proyecto tuvo una validez efímera, pues solamente nueve días después la Junta de acreedores llegaba a un acuerdo con el Conde de Polentinos, decidiéndose finalmente la edificación del Teatro-Circo, en el lugar que antes se había determinado y para el que estaban presentados los planos y descripciones de obra necesarios.

En la Memoria descriptiva del proyecto de dicho Circo, conservada en el Archivo de Villa (3), su arquitecto Ortiz de Villajos dice que el edificio:

*«Se compone en planta baja de un vestíbulo de entrada desde el cual y de otras dos puertas que dan a la Plaza del Rey, se penetra en la galería baja, la que da ingreso por medio de diferentes escalinatas a un espacio llamado paseo, que comunica con los palcos, sitio donde han de ponerse 4 filas de sillas y gradería general. En la parte posterior se han colocado las dependencias de caballerizas y escenario, y de esta misma planta baja arrancan 4 escaleras, que todas ellas terminan en la galería del piso 2.º y al mismo tiempo dan acceso a diferentes departamentos; así es que por la proyectada en el ángulo S.E. se pasa, en el principal, a la sala del café y sus dependencias, por la S.O. se ingresa en el pal-*





co de S.M. el Rey, y por las de N.O. y N.E. a las dependencias del principal de caballerizas. Además existen diferentes patios en donde se han proyectado los retretes urinarios y escusados generales y por último hay además un paso que sale a la calle proyectada en terrenos del Señor Conde de Polentinos, que desemboca en la de las Infantas; todo lo cual se manifiesta perfectamente en los planos que se acompañan. Su construcción consistirá en cimientos de piedra cal y arena; fábricas de ladrillo en fachada, medianerías traviesas, escenario y muro exterior del polígono, elevándose los muros del perímetro exterior que están en contacto con las construcciones contiguas 2 metros, sirviendo de corta fuegos; cantería granítica en el zócalo de fachada; los frisos serán de madera forjados con cascote y yeso; pavimentos de entarimados de madera; las armaduras del edificio poligonal serán de hierro con entarugados de madera para el encañado del cielo raso y pasacillos para la colocación de la teja plana, con 8 tragaluces en el espacio central de gran tamaño y otros 14 en las armaduras laterales más pequeños. Toda esta armadura se apoyará sobre grandes columnas de hierro fundido; igualmente la armadura del escenario será de hierro con las mismas condiciones que la anterior con un tragaluz en su centro, para establecer la corriente entre el espacio del Circo y el escenario; las armaduras de las dependencias serán de madera con tabla ripia y cubierta

Barcelona. Mercado del Borne.

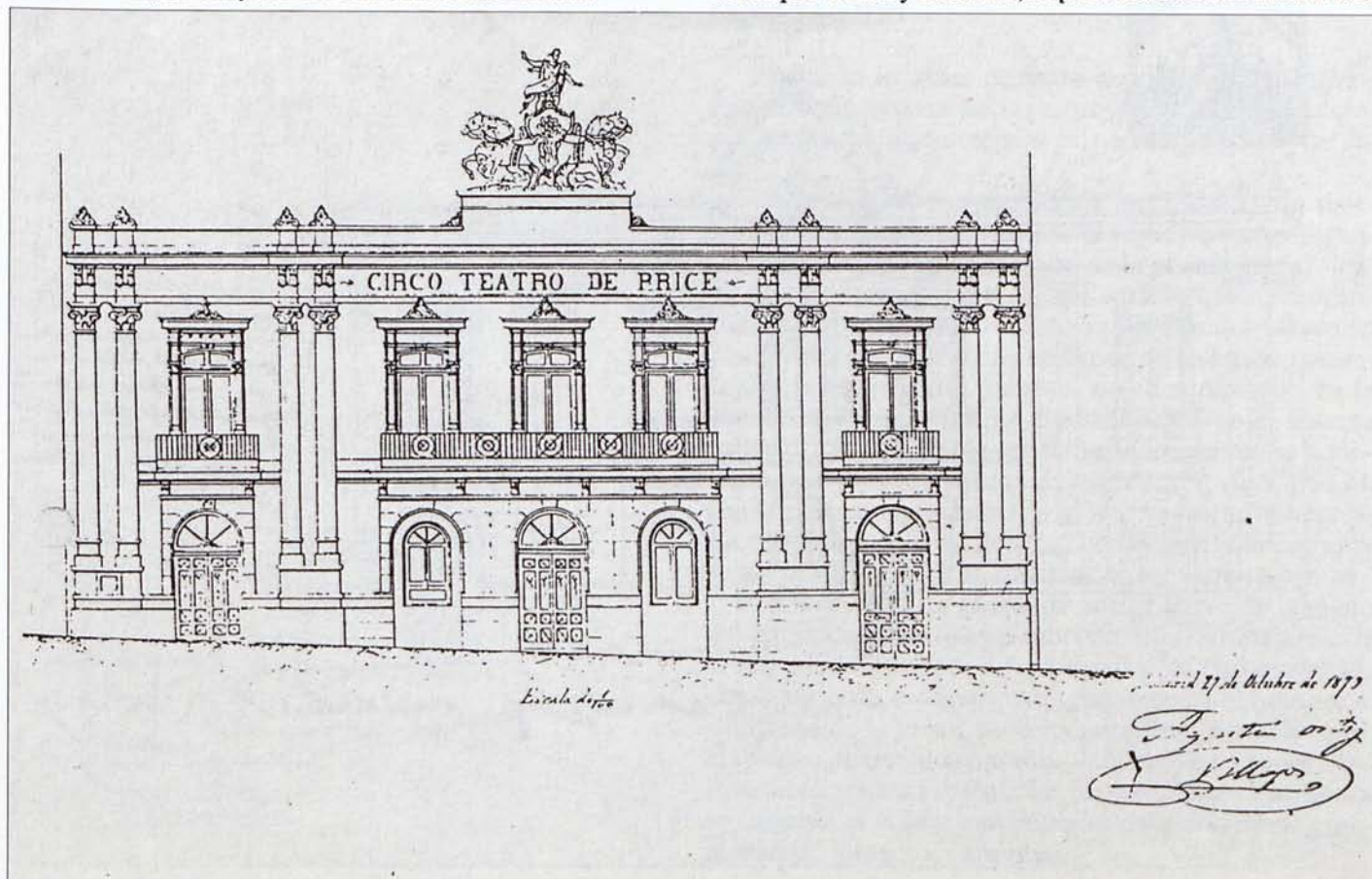


de teja común; las divisiones de los palcos y gradería serán de madera con antepechos de hierro fundido; del mismo metal lo serán también los antepechos de la galería segunda; tendrá su carpintería de taller completa, debiendo advertir que las puertas de calle como las interiores abrirán de dentro a afuera; los paramentos irán estucados o empapelados; las maderas y hierros descubiertos se pintarán al óleo; las escaleras tendrán peldaños de madera sobre armadura de hierro; los corredos de fachada serán de yeso blanco, revocando los entrepaños a la cal y de aceite los abultados; todas las armaduras como se ha dicho tendrán grandes ventiladores y tragaluces que se abrirán a voluntad y demás partes de la construcción que se ejecutarán para la mejor disposición del edificio. La decoración será de cartón piedra o de yeso escayola, la que se pintará al óleo con algunos toques de oro.

El alumbrado será de gas por mecheros colocados convenientemente; poniendo además el servicio del agua con sus bocas de riego donde conviniese mejor. Por último se colocará en la embocadura del escenario una cortina metálica dispuesta convenientemente según reglamento para impedir en caso necesario la propagación del fuego entre el Circo y el escena».

La Memoria descriptiva de construcción antes referida se tradujo en realidad, según Navascues, «en una gran sala de 16 lados, que circunscribe un octógono, correspondiendo a una y otro una cubierta de distinta altura. El cuerpo central, que corresponde al octógono, se levanta sobre ocho esbeltas columnas unidas entre sí por arcos y cadenas, soportando su cubierta a mo-

Ortiz de Villajos. Proyecto del Circo de Price. Fachada.



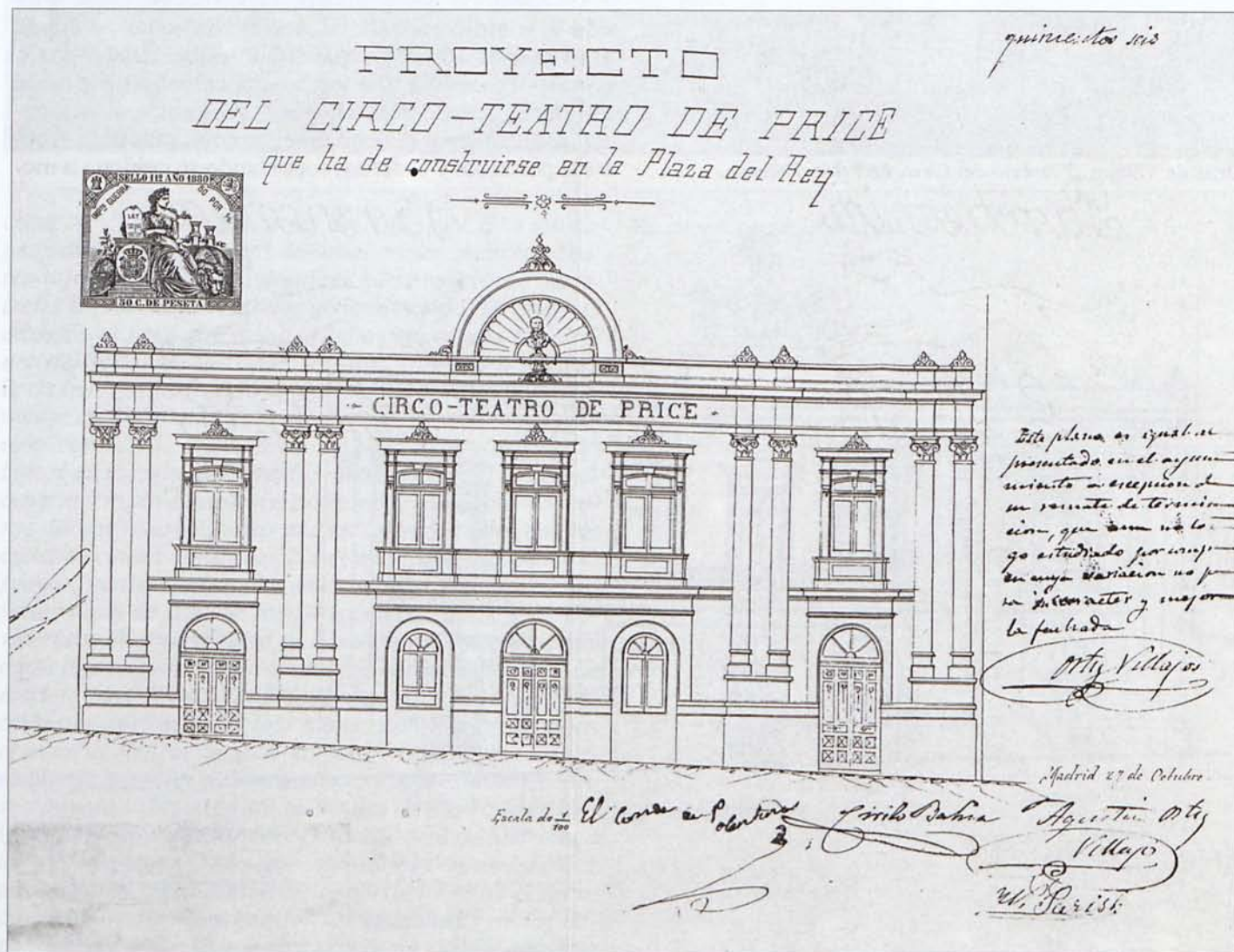


do de linterna, en la que se abre un cuerpo de luces con cuarenta y ocho ventanas, amén de los tragaluces de la parte piramidal más alta. Cada una de las citadas ocho columnas se unen a los vértices del polígono exterior, donde de nuevo encontramos catorce columnas divididas en dos pisos, formando las galerías. Esta zona lleva cubierta más baja en donde también van colocados unos tragaluces. Finalmente, la estructura toda de hierro está envuelta en una ligera fábrica de ladrillo, de la que sólo hay que destacar la fachada y en su lado opuesto el escenario con los camerinos y demás dependencias propias del local. La fachada nada tiene que ver con el interior del edificio, siendo tan sólo un enmascaramiento. Tan poco importante era ésta, que habiéndose proyectado de una forma, se ejecutó de otra

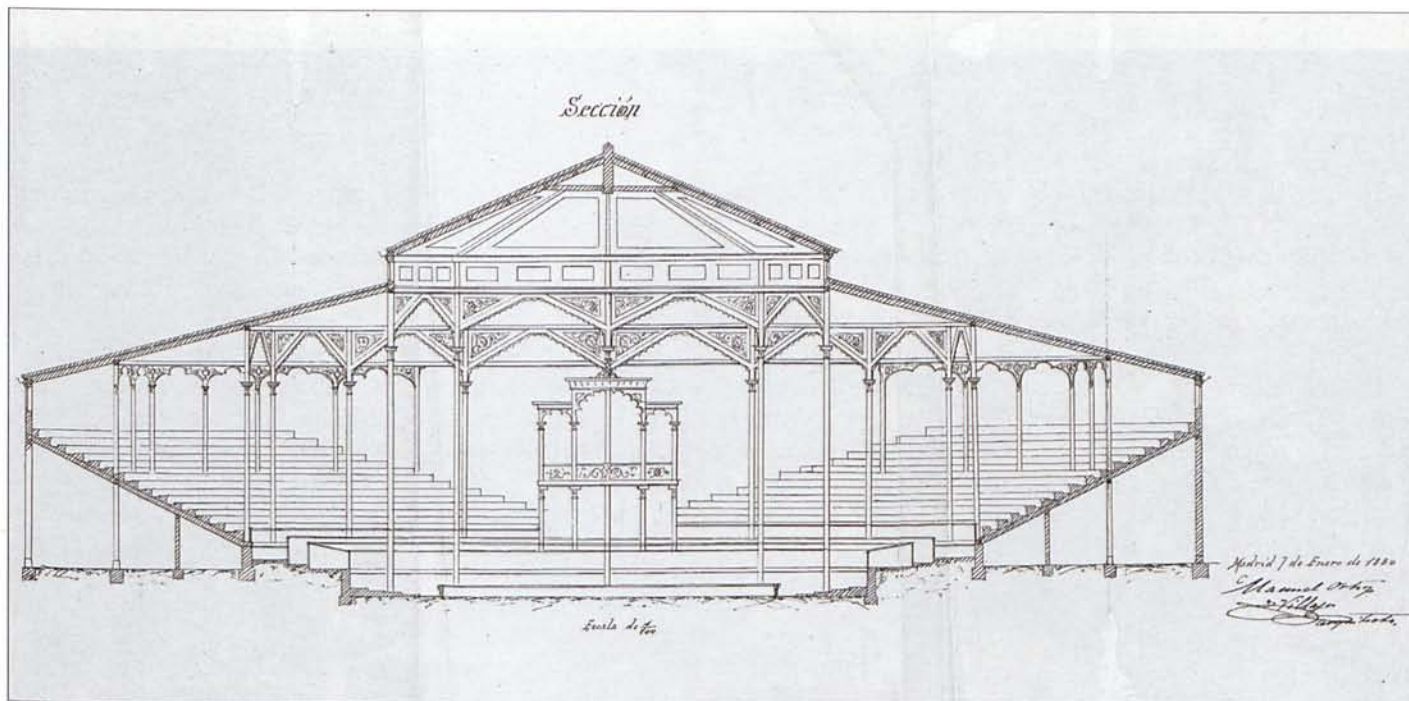
sin alterarse para nada la descrita estructura metálica.

Es de notar el empeño del arquitecto en dar al hierro una apariencia arquitectónica, no sólo en su forma, sino incluso por el color, es decir, utilizar el hierro, pero disfrazándolo. Así, por ejemplo, las columnas tienen un fuste rematado por un capitel granadino, el cual a su vez, soporta una pilastra de la que arranca el arco imitando así formas constructivas vistas en Córdoba y Granada».

La policromía era también importante, y, en vez de ir el hierro en su color, por el contrario se pintaba: «Las enjutas, archivoltas y vértices de las arcadas ostentan afiligranado adorno, que destaca sobre fondos encarnados y verdes, con toques dorados, y las otras arcadas de la galería ojival tiene sus miembros rellenos de arabescos y molduras sobre fondo de variados colores».







Ortiz de Villajos. Proyecto del Circo de Price. Sección.

La obra se llevó a feliz término en el plazo de ocho meses, como ya se especificaba en la escritura de arrendamientos entre el señor Parish y el Conde de Polentinos; esta rapidez fue posible gracias a las piezas de hierro, que se habían hecho en Madrid en la Fundición de Francisco Picazo.

## CONCLUSIÓN

Por todo lo anteriormente expuesto, descubrimos una serie de circunstancias curiosas en las construcciones metálicas que creemos es necesario poner de relieve.

La edificación con elementos metálicos es un sistema constructivo totalmente nuevo que no ha tenido antecedente alguno en la historia de la arquitectura, siendo por otra parte, el hierro un elemento que ha modificado sustancialmente la historia del hombre desde su descubrimiento y si bien fue capaz de terminar con estadios primitivos del hombre, no fue empleado en la construcción nunca. Esta no utilización en el sistema constructivo, no puede ser achacada a que no se conociesen sus procedimientos de utilización, sino, que no fue tenido en consideración al no presentar la necesaria condición de grandiosidad ornamental que siempre se ha pretendido en la manifestación arquitectónica.

El hierro entra en el mundo constructivo de la mano del tecnicismo, de los descubrimientos industriales, de la máquina de vapor, el ferrocarril y los barcos metálicos. Con estas modernidades, aparece en el hombre el síndrome de la prisa; ya se ha perdido y para siempre, el sosiego de tiempos pasados, y el hierro en su vertiente arquitectónica presenta las características que ahora se exigen a la vida y que imperan en la sociedad: grandiosidad, impacto y rapidez.





MADRID. — 44. — Fuente del paseo de Recoletos. J. Laurent Madrid. »

Paseo de Recoletos. Al fondo, la fachada posterior del Circo de Price.

Una de las más grandiosas construcciones metálicas, la Torre Eiffel, se pensó para ser construida y luego derribada, cuando cumpliera su misión, basándose en una característica de la construcción metálica, exclusiva de este sistema: la recuperabilidad de sus elementos, cosa que no ocurre, más que en proporción pequeñísima, en los sistemas constructivos tradicionales. Esta característica de provisionalidad, con la que se inicia esta nueva tendencia arquitectónica, se conservó a lo largo de toda su efímera existencia, pues después de haber triunfado clamorosamente en todas sus manifestaciones, se olvidó con la misma rapidez con la que surgió, y los ejemplos construidos han permanecido como demostración de lo que pudo haber sido y nunca fue.

¿Cómo hubiera podido el ferrocarril haber conseguido estaciones de tales dimensiones sin la ayuda del hierro fundido o forjado?

¿La desaparición, prácticamente absoluta, de la solución constructiva del hierro ha sido condicionada por no haber salido sólo de las manos del arquitecto tradicional, habiendo dado entrada a un elemento extraño como era el ingeniero? ¿Este olvido o maldición, ha sido causa de una reacción corporativa, contra la incursión de elementos extraños a la profesión? Lo único cierto es que este elemento constructivo en el único campo en el que no ha sido desplazado es en el ingenieril; los puentes metálicos se siguen construyendo y cada vez con más luz y más atrevidos.





Plaza del Rey. Fachada del Circo de Price.

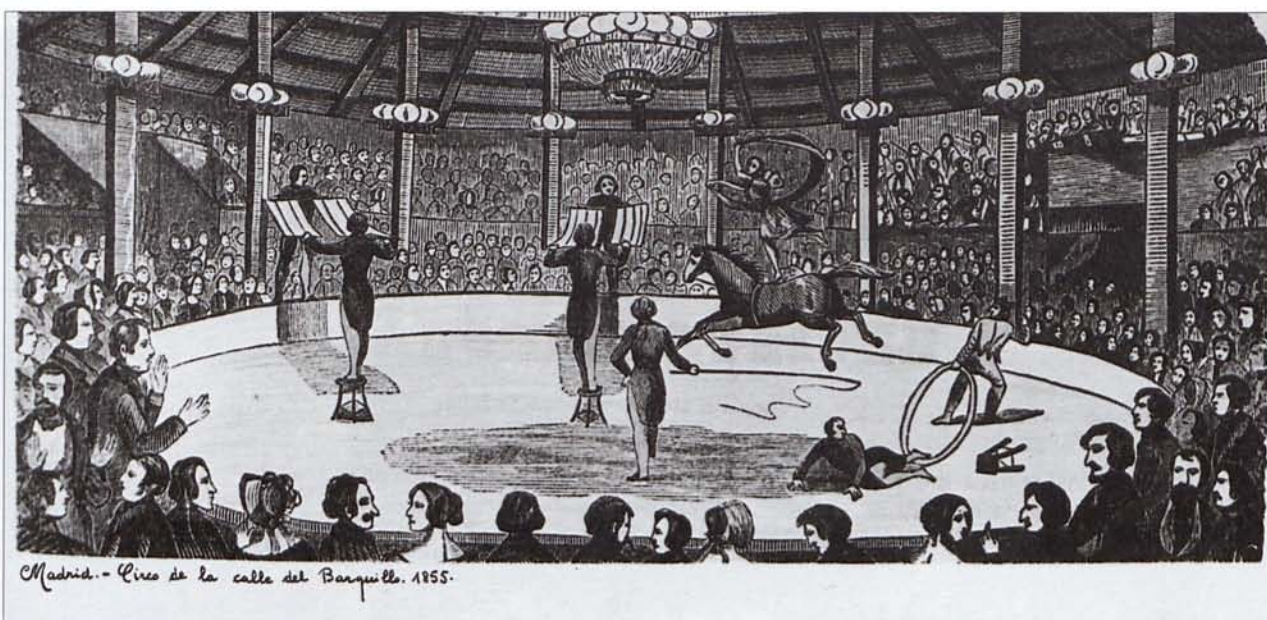
Aunque hemos visto que la arquitectura pura prescindió del sistema metálico como elemento único en los sistemas constructivos, no por ello abandonó sus ventajas, enmascarándolo y cubriendo sus elementos, haciendo parecer al edificio al «viejo estilo», pero manteniendo su corazón metálico embutido en pilastras y forjados hábilmente cubiertos.

Se puede acusar a la construcción metálica pura y desnuda de simplista y esquelética, pero lo que nunca podemos negarle es su amplísimo sentido utilitario; la edificación metálica respetó todos los principios arquitectónicos de eficacia, con rapidez y seguridad, bajo costo, y ni aún así logró imponerse...

Ateniéndonos, ya concretamente, al caso del Teatro Circo de Price, veremos que esta construcción que se realizó en 1880, ocupa una posición intermedia entre las primeras manifestaciones basadas en el hierro, y las más tardías, las cuales no presentan variaciones evolutivas claras, pues con el paso del tiempo no ganaron ni en grandiosidad ni en belleza.

Como hemos visto, este sistema constructivo que nació con un fin eminentemente práctico fue empleado en Madrid, en sus primeras manifestaciones, para dar soluciones a amplios espacios cubiertos, con pocos elementos interiores de sustentación que permitieran alcanzar grandes espacios diáfanos como requerían las lonjas y mercados. Así, los mercados de la Cebada, de





Madrid.- Circo de la calle del Barquillo. 1855.

los Mostenses y el mucho más reducido de Olavide, emplean este sistema a imitación de su gran antecesor parisiense, Les Grandes Halles 1853/58, creado por Víctor Daltard y F.E. Callet, aunque todos ellos de proporciones mucho más modestas.

Siguiendo este procedimiento, también se habían edificado ya en Madrid la cubierta del Museo Etnológico, obra del Marqués de Cubas en 1873, el frontal del Hospital Homeopático de la calle de Eloy Gonzalo un año después, por José Segundo de Lema, siguiendo las tendencias neokrausistas de la Sociedad médica alemana hahnemanniana, aunque en esta ocasión no se hiciera con medios metálicos más que una antefachada, para permitir una serie de galerías para enfermos, en la que salvo los pies derechos de hierro fundido y la viguería transversal, todo se encontraba cubierto por cristales.

También son ligeramente anteriores algunas de las estaciones de ferrocarril, que fueron las que con más asiduidad utilizaron este sistema constructivo, pues la estación de Delicias, obra de Emile Cachelievre, se empezó en 1879, siendo la de menores proporciones de las construidas en Madrid.

El Circo-Teatro de Price, como se puede ver por lo expuesto anteriormente, no es una obra metálica en su totalidad, pues emplea el sistema mixto que se utilizó en las estaciones de ferrocarril, los paramentos exteriores son de fábrica, y únicamente se recurre al hierro para solucionar la cubierta. Esta circunstancia hace que visto desde el exterior, no presentase el aspecto típico de las construcciones metálicas, como en el Mercado de la Cebada, o el Palacio de Cristal del Retiro, en los que los paramentos de cerramiento al ser metálicos confieren una especial apariencia a la obra.

El empleo de una cubierta metálica permitió el aprovechamiento del espacio al máximo, al no ser preciso el reforzamiento de la construcción perimetral, ya que esta cubierta no efectúa presiones laterales, sujetándose ella misma y no siendo preciso más que el mantenimiento del conjunto a la altura que se desee. Por otra parte, su peso, era muy inferior al que tendría si se hubiera hecho de fábrica. Otra ventaja fue que los pies,

derechos que son necesarios para mantener la techumbre eran tan finos que prácticamente resultaban invisibles para los espectadores.

Hay que destacar que esta construcción del Circo Price, fue disimulada al máximo, pintándose todas las partes metálicas, para que no parecieran tales, presentando un aspecto arabizante, que aunque no lograra en sí disimular su manera constructiva, al menos no quería dar a conocer a las claras sus sistemas empleados.

Este procedimiento de cubrir espacios amplios, tiene otra ventaja inmensa en los momentos en los que se emplea, pues dada la inestabilidad política existente, permitía terminar las obras en tiempos francamente cortos, cosa necesaria por el incesante trasiego político, ya que en el contrato de construcción, que se acompaña, se establecen sanciones claras por el incumplimiento de los plazos de la edificación, terminándose la obra en el plazo de ocho meses solamente, como ya se especificó anteriormente.

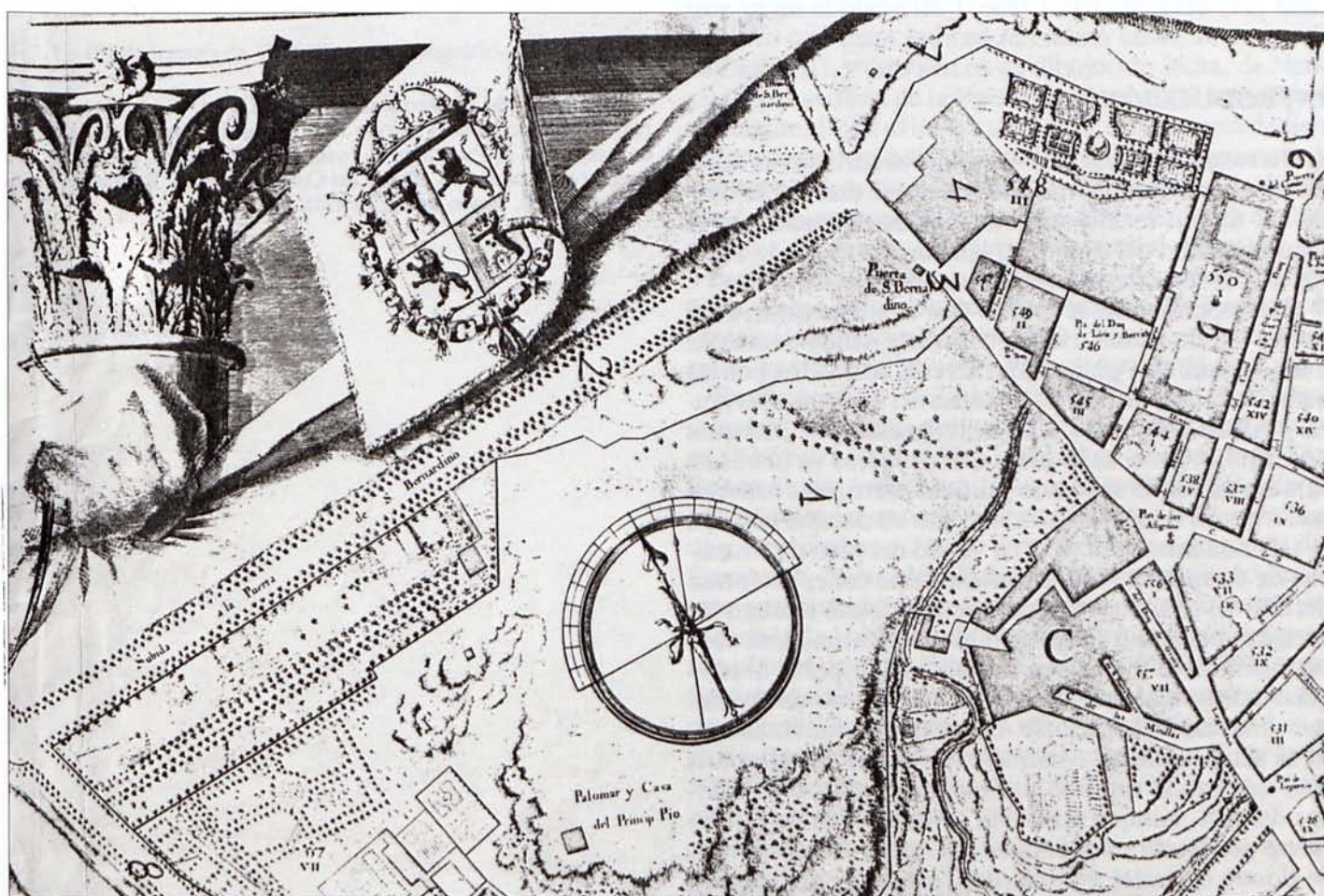
## BIBLIOGRAFÍA

- AGULLO Y COBO, M.: Madrid en sus diarios. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. 5 vols.
- ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID: P.º 33517, f.º 497.
- ARCHIVO DE VILLA DE MADRID: Legajo 5-477-23.
- BENÉVOLO, L.: Historia de la Arquitectura Moderna, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- HITCHCOK, H. R.: Arquitectura de los siglos XIX y XX. Editorial Cátedra, Madrid 1985.
- NAVASCUES PALACIO, P.: Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Instituto de Estudios Madrileños. T.º XVII, Madrid 1973.
- NAVASCUES PALACIO, P.: Del Neoclasicismo al Modernismo. Editorial Alhambra, Madrid 1978.
- PEVNER, N.: Historia de las Tipologías Arquitectónicas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974.



# UN RASGO NOTABLE DEL PLANO EN EL NOROESTE DE MADRID: LAS DOS SUCESIVAS «CUESTAS DE ARENEROS» Y EL «PASEO DE ARENEROS»

Antonio LÓPEZ GÓMEZ



1.ª Plano de Espinosa de los Monteros, 1769 (COAM, Cartografía Básica).—1, Montaña del Príncipe Pío; 2, Subida a la puerta de S. Bernardino (1.ª cuesta de Areneros); 3, Puerta de S. Bernardino; 4, Seminario de Noble; 5, Cuartel; 6, Puerta del Conde Duque; 7, Ronda (de Conde Duque); 8, Paseo de La Florida.





## INTRODUCCIÓN

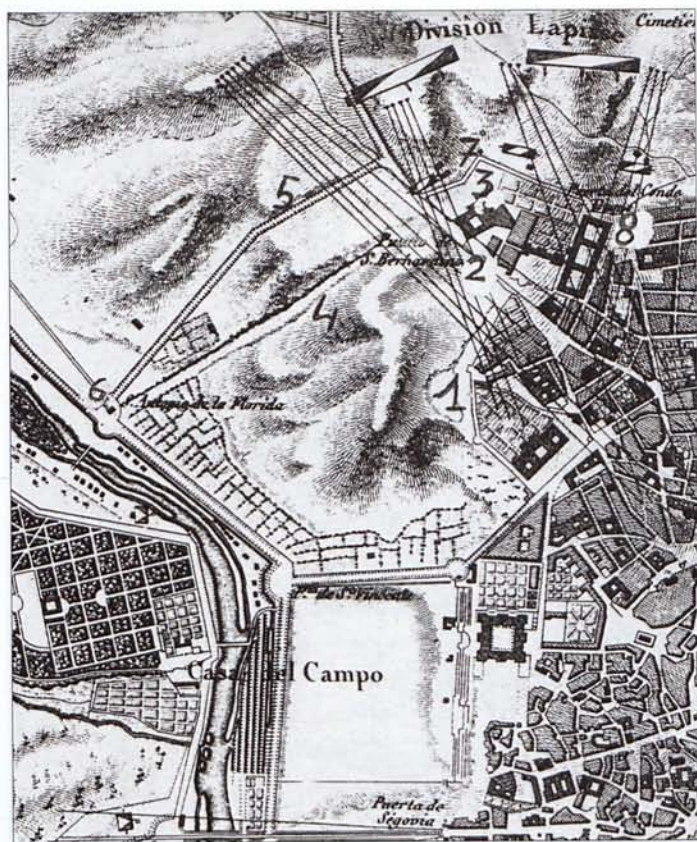
Un rasgo fundamental del plano madrileño es la serie de avenidas en forma poligonal que marcan la huella del último recinto amurallado, desaparecido en la segunda mitad del siglo XIX; igualmente destacan la serie de paseos exteriores abiertos en el XVIII (7,8)<sup>1</sup>.

Correspondientes al primer tipo se encuentran, en el norte, los llamados tradicionalmente «Bulevares», en línea ligeramente poligonal convexa, formados por las actuales calles, de E a W, de Génova, Sagasta, Carranza y Alberto Aguilera y la prolongación por Marqués de Urquijo. En el sitio de las tres primeras ya había un camino de ronda arbolado junto al muro, éste rehecho con trazado regular en el XVIII; con su desaparición en la segunda mitad del XIX, en virtud del plan de Ensanche de Castro de 1860, adquieren esas calles su forma definitiva, con glorietas intermedias donde estaban las antiguas puertas o sus proximidades. Entonces se abre también, recto y un poco adelantado respecto al irregular tramo del recinto anterior, el «Paseo de Areneros», más tarde llamado de Alberto Aguilera. Finalmente, la actual calle del Marqués de Urquijo es, en su origen, una salida exterior de finales del XVIII o comienzos del XIX, aunque atribuida a veces a Carlos III, en fuerte pendiente y denominada «Cuesta de Areneros», de donde deriva el nombre del posterior paseo citado antes que empalmaba con ella.

A esa «cuesta» nos referimos aquí, ampliando trabajos anteriores (7,8), ya que plantea dos problemas.

2.<sup>a</sup> Plano de Chalmadrier, 1761 (COAM, Cartografía Básica).—1, Montaña del Príncipe Pío; 2, Camino Nuevo (1.<sup>a</sup> Cuesta de Areneros); 3, Puerta de S. Joaquín; 4, Seminario de Nobles; 5, Cuartel de Guardias; 6, Puerta del Conde Duque; 7, Ronda (de Conde Duque); 8, Paseo de La Florida.





3.ª Plano francés de 1808 (Servicio Geográfico del Ejército).

Uno el del nombre: Harineros o Areneros, pues parece que tuvo ambos sucesivamente. Otro, sobre el cual no conocemos ninguna alusión, es la existencia de dos «cuestas» distintas y sucesivas, cercanas, con desaparición después de la más antigua y transformación de la segunda.

### PRIMERA «CUESTA DE ARENEROS»

Se abre antes de mediar el XVIII, como nuevo acceso a la ciudad para enlazar el Paseo de La Florida, junto al Manzanares, con la puerta de San Bernardino, en el rincón noroeste del recinto urbano. Esta puerta, según el plano de Espinosa de los Monteros<sup>2</sup>, de 1769, estaba al final de la calle del mismo nombre<sup>3</sup> (ahora la parte media de la calle de la Princesa, aproximadamente), en la esquina inferior del Seminario de Nobles<sup>4</sup>; éste edificio, desaparecido, estaba donde ahora varios establecimientos militares, en la actual calle del Seminario de Nobles (antes Manuel Delgado Barreto). El paseo de la Florida<sup>5</sup>, próximo al Manzanares, bordeaba por el oeste la gran posesión de aquel nombre, con la montaña del Príncipe Pío<sup>6</sup>, luego proseguía el camino de El Pardo (fig. 1.ª).

Por el límite norte de esa finca se hace el empinado camino arbolado o «cuesta» a que nos referimos. Aparece ya en el plano de Tomás López de 1759 (11, lám. XX), lo que debe indicar se realizó antes de la época de Carlos III, y también en un dibujo, sin fecha, de Nangle (el proyectista de la Puerta de Hierro) (12 bis). Efectivamente, Ponz afirma que al salir de la puerta de San Bernardino, «se halla el camino que por barrancos y derrumbaderos mandó abrir el señor Fernando VI, a fin de dar comunicación a esta salida de Madrid, llamada la Cuesta de los Harineros, con el paseo del río y camino de Castilla», plantándose de olmos (15, p. 462). Como «Camino nuevo» figura en la *Planimetría General* (reconocimiento en 1750-52), en la última manzana, la número 557 (14, Planos y Asientos).

En el plano de Chalmandrier, de 1761, se llama simplemente «Camino nuevo» (fig. 2.ª), en los de Espinosa (1769) y López (1785), «Subida a la puerta de San Bernardino»; enlaza un poco más arriba de la puerta con una pequeña ronda sin rotular (luego de Conde Duque, hoy Serrano Jover)<sup>7</sup>, en la esquina superior del Seminario de Nobles. Por tanto la «cuesta» debía seguir aproximadamente la actual calle de Quintana y no Marqués de Urquijo que queda más al norte. En diversos planos de Jean François Tardieu desde 1788, pero siguiendo a Chalmandrier, aparece este mismo camino; corresponden esos planos a diversas ediciones del *Viaje de Bourgoing*, la primera de esa fecha (2, t. I, p. 209)<sup>8</sup>, las siguientes de 1797, 1803 y 1807, sin variación en el dibujo.

### SEGUNDA «CUESTA DE ARENEROS»

En planos posteriores, ya de comienzos del XIX, hay en este punto una diferencia fundamental. En el noroeste



de la montaña del Príncipe Pío aparece el citado camino en una vaguada y con el comienzo borroso; pero al norte, poco más allá, hay otro bien delineado, en ángulo muy abierto, con filas de árboles y final abajo junto al anterior, ambos sin rótulo. Por su forma y situación es otra segunda «cuesta» de fecha exacta ignorada: finales del XVIII o primeros años del XIX. Aparece representada por primera vez —que nosotros sepamos— en un plano militar francés (fig. 3.<sup>a</sup>), que abarca desde Chamartín hasta el S del Manzanares, con las posiciones del ejército galo en el bombardeo de 3 de diciembre de 1808 (Servicio Geográfico del Ejército)<sup>9</sup>.

Exactamente igual en el dibujo, pero suprimiendo la mitad superior, con menor rotulación y, por supuesto, sin datos militares, es el plano dibujado y grabado por Ambroise Tardieu (se indica abajo a la izquierda) que figura en el *Voyage pittoresque et historique* de Alexander de Laborde (fig. 4.<sup>a</sup>), en el t. II, 2.<sup>a</sup> parte (1820), plancha XLVI (6, vol. 4.<sup>o</sup> pp. 28-29). En la *Cartografía básica* del COAM (3), por errata o transposición de fichas, figura como de G. Tardieu, en 1788, procedente del *Voyage en Espagne* de Bourgoing, t. I. p. 209, pero el plano de esta obra es otro anterior, el de J. F. Tardieu que ya hemos citado. En la *Cartografía Madrileña* también se refiere a Bourgoing y se fecha «a finales del XVIII», pero se indica dibujo y grabado por Ambroise Tardieu (1, n. 23, pp. 88-89)<sup>10</sup>.

En el plano publicado por Juan López en 1812 figuran claramente ambos paseos; el primero como un ancho camino interrumpido al final por jardines, el otro con filas de árboles y terminando en una semiglorieta donde ya se rotula la nueva ermita de S. Antonio de la Florida; es semejante el del mismo autor de 1835; en el corregido de 1846 la primera cuesta aparece ya con bordes sinuosos y forma ángulo brusco cerca del paseo de la Florida (1, pp. 39 y 100-101, 110-11 y 114-15).

En un plano alemán, sin fecha, derivado de Juan López (véase por ej. dibujo de la montaña del Príncipe Pío), están ambas cuestas, pero la nueva es la que ahora se rotula «Subida a la Puerta de San Bernardino»; es igual otro inglés de 1831 (1, pp. 92-93 y 104-5).

Por esos años, en 1833, Mesonero Romanos, de forma poco precisa, indica entre los paseos: desde la ermita de San Antonio de la Florida, en su emplazamiento nuevo desde finales del XVIII, «la cuesta llamada de *Harineros* y el nuevo arbolado plantado en ella, que va hasta el portillo de San Bernardino; continúa por la puerta de Fuencarral» (9, p. 312).

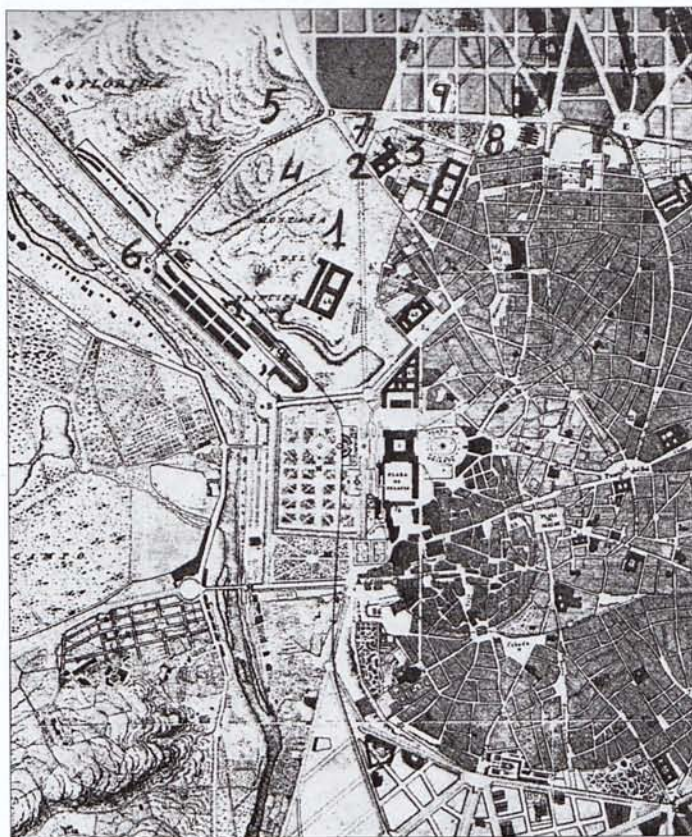
En el plano de Rafo y Ribera (1848) a 1:12.000, con curvas de nivel de 10 m, aparece bien delineada la segunda cuesta, en cambio en el lugar de la primera, sólo una honda y estrecha vaguada (3).

Otros dos planos de entonces, bien reputados, son terminantes: el publicado por Coello en 1848 y el de Castro de 1857 (correspondiente al plan de Ensanche de 1860). En ambos figura claramente el nuevo paseo del norte, con arbolado y el rótulo «Cuesta de Areneros»; su comienzo está bien separado del portillo de S. Bernardino; éste ya en la esquina de la ronda de Conde Duque (ésta sin rotular, hoy Serrano Jover). En cambio



4.<sup>a</sup> Plano de A. Tardieu, en Laborde, 1820 (COAM, Cartografía Básica).—1, Montaña del Príncipe Pío; 2, Puerta de S. Bernardino; 3, Seminario de Nobles; 4, primera Cuesta de Areneros; 5, segunda cuesta de Areneros; 6, S. Antonio de la Florida; 7, Ronda (de Conde Duque); 8, Puerta de Conde Duque.





5.<sup>a</sup> Plano de Castro, 1857 (COAM, Cartografía Básica).—1, Montaña del Príncipe Pío; 2, Puerta de S. Bernardino; 3, Hospital Militar (antes Seminario de Nobles); 4, primera cuesta de Areneros; 5, Segunda cuesta de Areneros; 6, S. Antonio de la Florida; 7, Ronda de Conde Duque; 8, Puerta de Conde Duque; 9, Paseo proyectado (de Areneros).

en el lugar de la primera cuesta aparece solamente su huella, como abandonada. En el plano de Castro figura en proyecto un paseo de ronda recto, exterior a la cerca, que empalmaría en ángulo con la segunda cuesta; es el que se abrirá después y, por continuidad, se llamará «Paseo de Areneros» (fig. 5.<sup>a</sup>).

En el plano del Estado Mayor de 1856, con curvas de nivel (sin acotar), también aparece la segunda cuesta y hay una indicación de la primera, ambas en vaguadas (3).

Finalmente, en 1861, Mesonero Romanos vuelve a referirse a la cuesta, que ahora llama «de Areneros», en dos ocasiones, la atribuye a Carlos III y sitúa de manera imprecisa: una vez cruzando la «posesión de la Montaña y la Florida», otra separando «la Moncloa, o Real Florida, y la montaña del Príncipe Pío» (10, pp. 306 y 331).

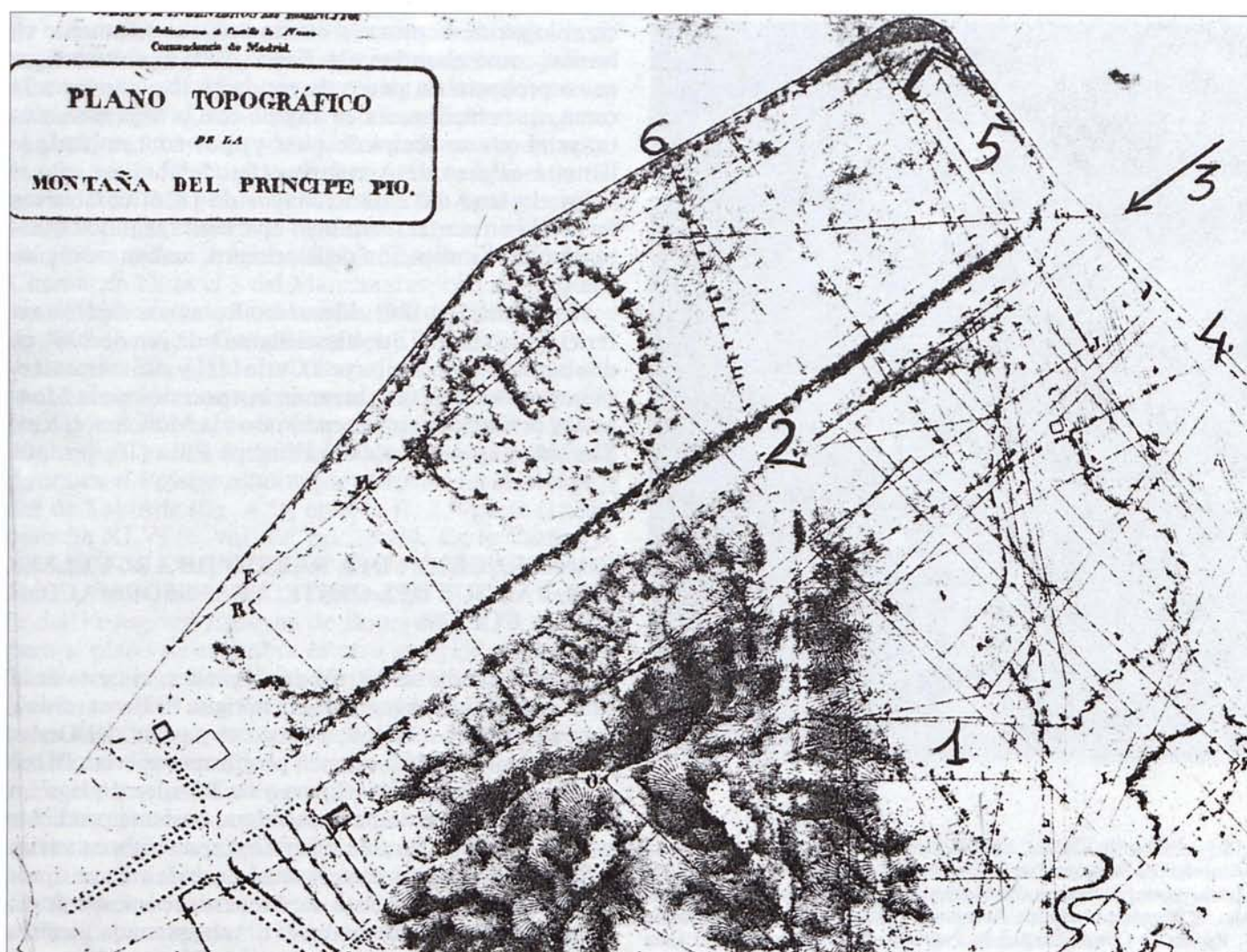
### CONSTRUCCIÓN DEL BARRIO DE ARGÜELLES Y EL PARQUE DEL OESTE: TRANSFORMACIÓN DE LA CUESTA

La realización del barrio de Argüelles, al oeste de la calle de la Princesa (en parte la antigua S. Bernardino), a finales de los años 60, y luego el parque del Oeste, ya al doblar el siglo, suponen problemas nuevos. El barrio se planifica hasta el paseo de Rosales y exige un terraplenado importante en la ladera, bastante pendiente y con vaguadas. En una primera etapa se abren varias calles hasta la de Quintana, la cual sigue de manera aproximada la primera cuesta de Areneros, como ya se dijo, con lo que ésta desaparece. El terraplenado alcanza al norte hasta la segunda «cuesta», aunque allí se mantiene en la parte alta un camino estrecho y no urbanizado, quizás provisional, para no interrumpir la comunicación con el paseo de la Florida. Esta serie de obras se puede seguir sobre los planos y algunos textos; la consulta del Archivo de Villa, que no hemos podido realizar aún, aportará mayores precisiones.

En un plano de parcelación de la Montaña del Príncipe Pío, hacia 1865 (3), figuran ya trazadas las calles, sin nombre aun, hasta la primera «cuesta», ésta (sin rotular) es ancha, honda y todavía bien trazada (fig. 6.<sup>a</sup>); no aparece aún el Buen Suceso, inaugurado en 1868 (5, p. 316); el límite noroeste del plano corresponde, sin duda, al borde de la segunda «cuesta» en ángulo muy abierto.

En el parcelario a 1:2.000, hacia 1865 (3), en el distrito de Palacio, está diseñado el barrio de Argüelles, con las calles rotuladas, hasta Quintana inclusive y en la esquina de ésta con Princesa la traza exterior del Buen Suceso, inaugurado en 1868 como ya se dijo; no se dibuja ninguna cuesta de Areneros, pero ya se rotula «Paseo de Areneros» en la actual Alberto Aguilera, en el margen externo del triángulo que forma el pequeño barrio de Pozas, hoy desaparecido, donde se halla ahora «El Corte Inglés» (fig. 7.<sup>a</sup>). En el plano de Madrid de José Pilar Morales, de 1866 (1:10.000), hay casas en la calle de Quintana, está el barrio de Pozas y se rotulan el paseo y la segunda cuesta de Areneros, ya sin rastro





de la primera. Igualmente en el de Colubi del mismo año (Catastral de la periferia, 1:2.000) figura en una hoja el comienzo del «Paseo de la Cuesta de Areneros» (fig. 8.<sup>a</sup>) y en otra el final (3, secciones 1 y 35). También en la Topografía catastral a 1:2.000 con curvas de 5 m, supuesta hacia 1870, figura la segunda cuesta de Areneros, en cambio en el lugar de la anterior sólo aparece una notable vaguada (3, hoja 6 D).

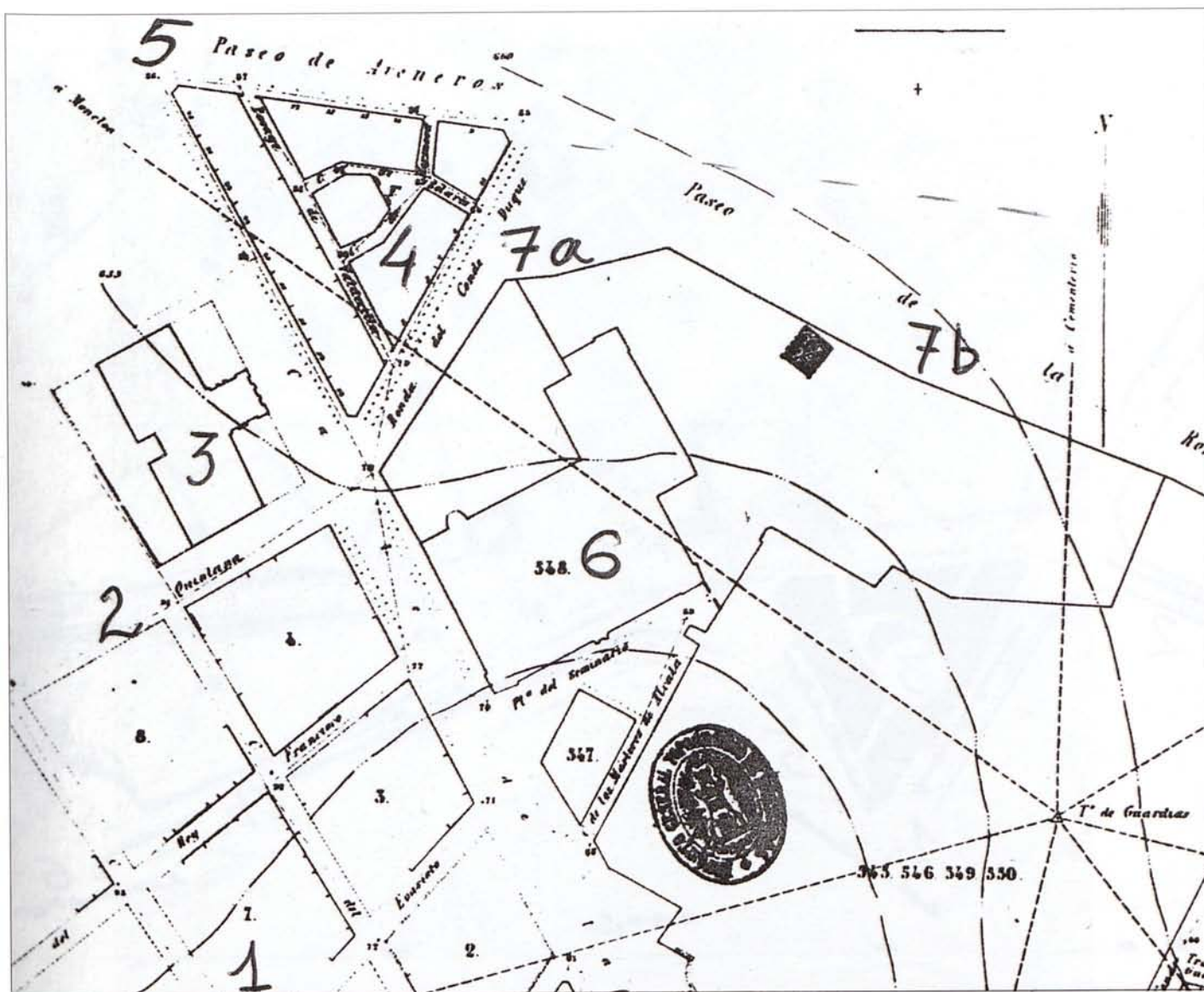
En el magnífico parcelario de Ibáñez de Ibero, de 1872-74, a 1:2.000 y curvas de 1 m, (fig. 9.<sup>a</sup>) figura la explanación del sur del barrio hasta Rosales y Quintana, con las calles rotuladas y algunas casas; las curvas de nivel ya sólo insinúan una vaguada muy suave en Quintana y al norte está, algo más alta, la «Cuesta de Areneros», muy estrecha en su primer tramo, aún sin urbanizar y sin árboles, pero ya está rellena parte de su vaguada, da la impresión de un tramo provisional.

Algunos textos se refieren también a dichas obras en la cuesta. Fernández de los Ríos, en 1876, dice que el paseo de Areneros «empalmaba con la cuesta por donde se subía la *arena* del río; fue terraplenada en 1869 para unir el barrio de Argüelles con la Moncloa» (5, p. 62, nota 3). Un informe de 1883, según Gómez Iglesias (4, p. 25-26), dice que los terrenos bajos del barrio de Argüelles eran vertedero público desde 1870 «para

6.<sup>a</sup> Parcelación inicial del barrio de Argüelles, hacia 1865 (COAM, Cartografía Básica).—1, Montaña del Príncipe Pío; 2, primera cuesta de Arenero; 3, futura calle de Quintana; 4, Princesa; 5, lugar del Buen Suceso; 6, límite de la segunda cuesta de Areneros.



UN RASGO NOTABLE DEL PLANO EN EL NOROESTE DE MADRID: LAS DOS SUCESIVAS «CUESTAS DE ARENEROS» Y EL «PASEO DE ARENEROS»

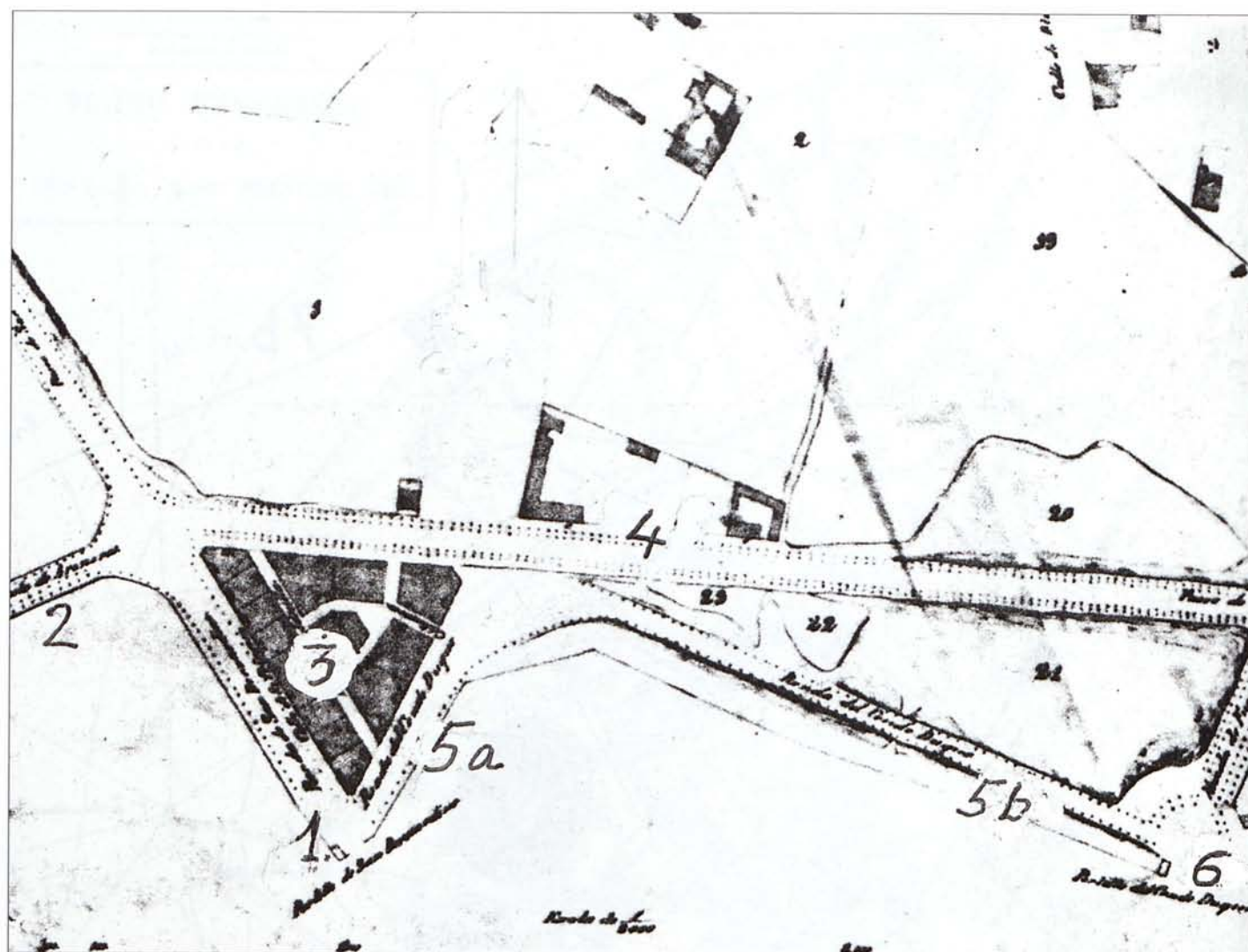


7.<sup>a</sup> Parcelario hacia 1865 (COAM, Cartografía Básica).—1, barrio de Argüelles; 2, calle Quintana; 3, Buen Suceso; 4, barrio de Pozas; 5, paseo de Areneros (Alberto Aguilera); 7, a) ronda de Conde Duque (Serrano Jover); 7, b) id. (Sta. Cruz de Marcenado).

formar la rampa de bajada a San Antonio de la Florida en sustitución de la antigua cuesta de Areneros, conforme al plan aprobado en... 1863 se había terraplenado las calles de Ferraz, Quintana, Buen Suceso y Rosales, al propio tiempo que una gran extensión de la mencionada rampa, bastante adelantada ya la explanación»; la estación de ferrocarril del Norte exigía un acceso con suaves pendientes, con un «nuevo estudio y trazado de la nueva rampa». En páginas anteriores este autor indica la construcción de una cuesta de Areneros en tiempos de Carlos III, en el límite de la Montaña del Príncipe Pío; ahora debe referirse a la segunda, pero sin establecer distinción. Las fechas que indica y la cita del terraplenado reciente tampoco concuerdan, evidentemente, con la apertura inicial de la segunda cuesta, muchas décadas antes como se ha expuesto, sino con la reforma.

El barrio de Argüelles se continúa por el norte hasta la segunda cuesta de Areneros (más tarde hasta el paseo de Moret, junto al Parque del Oeste). Ello exige urbanizar también la parte alta de la citada cuesta que se convierte en ancha calle, luego llamada Marqués de Urquijo. Así en un plano parcial del norte del barrio, fechado en 1875 (3, final), aparece la «cuesta», rotulada





por excepción «Paseo de Areneros», con las restantes calles de ese sector septentrional<sup>11</sup>.

En el plano de José Pilar Morales de 1879, a 1:10.000, con el trazado del barrio, figura una calle hasta Rosales que sigue la cuesta, sin rotular. En el de Benito Martín y José Méndez, de 1886, a igual escala, ya hay casas en la rotulada «Cuesta de Areneros» hasta Rosales, pero más abajo tiene una figura extraña ligeramente curva (3).

Hacia el río queda una ladera en fuerte pendiente, acentuada desde Rosales precisamente por los terraplenes realizados para explanar el barrio de Argüelles; desde allí se hace el parque del Oeste y en él queda incluida la parte media de la cuesta, que necesitará un nuevo trazado. En el plano de Facundo Cañada, de 1900, ya figura el parque con la mención «en replanteo» y aún se indica el segundo tramo de la cuesta, pero no con límites rectos sino como un camino y aún con el mismo rótulo que en la parte alta, ya «Marqués de Urquijo». Quizás para salvar el abrupto desnivel en el parque hay un estrecho camino lateral por la derecha en forma de U invertida. En el de Núñez Granés, de 1910, sigue el nombre Marqués de Urquijo en el tramo inferior por el parque pero no se traza, aunque sí más abajo cerca del ferrocarril.

8.<sup>a</sup> Plano de Colubi, 1866 (COAM, Cartografía Básica).—1, Puerta de S. Bernardino; 2, segunda cuesta de Areneros; 3, barrio de Pozas; 4, paseo de Areneros (Alberto Aguilera); 5, a) ronda de Conde Duque (Serrano Jover); 5, b) ronda de Conde Duque (Sta. Cruz de Marcenado); 6, Puerta de Conde Duque.



UN RASGO NOTABLE DEL PLANO EN EL NOROESTE DE MADRID: LAS DOS SUCESIVAS «CUESTAS DE ARENEROS» Y EL «PASEO DE ARENEROS»



9.<sup>a</sup> Parcelario de Ibáñez de Ibero, 1872-74 (COAM, Cartografía Básica). El N a la izda. —1, calle de la Princesa; 2, Hospital Militar; 3, ronda del Conde Duque (Serrano Jover); 4, barrio de Argüelles; 5, calle Quintana; 6, Buen Suceso; 7, segunda cuesta de Areneros; 8, barrio de Pozas; 9, paseo de Areneros (Alberto Aguilera); 10, S. Antonio de la Florida.



Este cruce por el parque del Oeste, bastante empinado, se resuelve así con el trazado angular, como aparece en el plano 1:2.000 publicado por el Ayuntamiento en 1929 en conexión con la conocida *Información sobre la ciudad* (3, cuadrícula 65) (fig. 10.<sup>a</sup>). La figura se mantiene en la actualidad: en una plazoleta en Rosales arranca un paseo en forma de ángulo muy agudo, con el vértice en el norte (con una glorieta); luego un tramo recto bajo cruza la vía férrea hasta la ermita de S. Antonio, es el último trozo de la vieja «cuesta». En el plano 1: 5.000 del Ayuntamiento, de 1955, con igual traza, el nombre Marqués de Urquijo aparece aún en ese tramo final (3, distrito 2. Latina, hoja 6). Hoy toda esa parte última desde Rosales se llama calle Francisco y Jacinto Alcántara, por los fundadores de la Escuela de Cerámica que se encuentra allí (fig. 11.<sup>a</sup>).

## NOMENCLATURA

Otra cuestión es el nombre. Después de las primeras denominaciones de «Camino nuevo» y «Subida a la Puerta de San Bernardino», ya se ha indicado que Ponz en el XVIII y aun Mesonero en el XIX hablan de «Cuesta de Harineros», aunque el segundo más tarde la denomina «Areneros» (15, p. 462; 9, p. 312; 10, pp. 306 y 331). En los planos del siglo pasado figura «Cuesta de Areneros» en la segunda y Fernández de los Ríos especifica que el paseo del mismo nombre (hoy Alberto Aguilera) «empalmaba con la cuesta por donde se subía la arena del río» (5, p. 62), como ya se ha expuesto.

Peñasco y Cambroneró se refieren a ambas denominaciones. Al explicar «Areneros (Cuesta de)», dicen que «en algunos documentos antiguos se ve escrito *Harineros*», el cual se debería quizás al antiguo «Camino del Molino quemado» que indica el plano de Teixeira y se inclinan por una corrupción del nombre (13, p. 71). Según Gómez Iglesias se llama de Areneros por la denominación «tradicional y triunfante sobre la de Harineros, por más que esta última parezca más razonable teniendo en cuenta los numerosos molinos situados en los márgenes del Manzanares» (4, p. 19, nota 21). Sin duda la semejanza fonética y el nuevo uso para el transporte de arena facilitó el cambio.

## PASEO DE ARENEROS

Completamos estas notas con una referencia a dicho paseo, actual Alberto Aguilera, de la segunda mitad del siglo XIX, que empalma con la segunda cuesta de Areneros. Su nombre se debe a ese enlace, como explica Fernández de los Ríos según se indicó antes; igualmente Peñasco y Cambroneró, quienes añaden que «es la antigua Ronda», lo que no es rigurosamente exacto.

Al rehacerse buena parte de la cerca madrileña en el XVIII, con trazado más regular, algunas puertas nuevas y paseos de ronda inmediatos, también se realizan obras en el norte, en los tramos oriental y central, pero no alcanzan al occidental que analizamos aquí, éste permanece igual hasta el XIX (8;9).

Tenía una traza quebrada desde la puerta de los Pozos de la Nieve, ésta rehecha y adelantada (en el XIX llamada de Bilbao, inmediata a la actual glorieta), hasta la de Fuencarral, más abajo de la actual glorieta de S. Bernardo o Ruiz Jiménez, en la calle S. Bernardo frente a la de S. Hermenegildo (entonces ya existente)<sup>12</sup>. De allí, por delante de esta última (muy aproximadamente por la actual Sta. Cruz de Marcenado) al portillo de Conde Duque, en la calle de dicho nombre (en la esquina NE del cuartel) y seguía hasta formar un cordón hasta la puerta de S. Bernardino (figs. 1.<sup>a</sup>-2.).

Sin embargo, para todo el sector norte, completo, hay un proyecto sin fecha de camino poligonal exterior y arbolado, desde la puerta de Recoletos hasta la de San Bernardino. Se debe a Francisco Nangle (el proyectista de la Puerta de Hierro a mediados del XVIII) (12 bis). Para el riego hay otro plano anónimo y sin fecha, de dibujo muy tosco, con una noria, arcas de agua y pequeños estanques, entre la puerta de Recoletos y el portillo de Conde Duque (16).

La necesidad de regularizar ese tramo occidental de la cerca y ronda, es también indicada por Ponz. La reforma realizada «llega a la inmediación de la puerta de Fuencarral» y se ha hecho nueva la puerta de los Pozos, «por ella se sale al paseo que llaman de Entre Puertas, el cual debe esperarse que con el tiempo se afirme y adorne por ser uno de los más frecuentados y que sirve de comunicación para otros». Expone que si se construye de piedra y se adelanta la puerta de Fuencarral, «alineando, consolidando y plantando de árboles el camino (ha de referirse al de ronda), hasta unirse con el que sale de la puerta de Santa Bárbara, será entonces aquella entrada correspondiente a una corte como Madrid» (15, pp. 474-75). Parece referirse, por tanto, al tramo que es hoy aproximadamente la calle de Carranza, entre las glorietsas de Bilbao y S. Bernardo, pero no alude a proseguir al oeste hasta la cuesta de Areneros (la primera y única entonces).

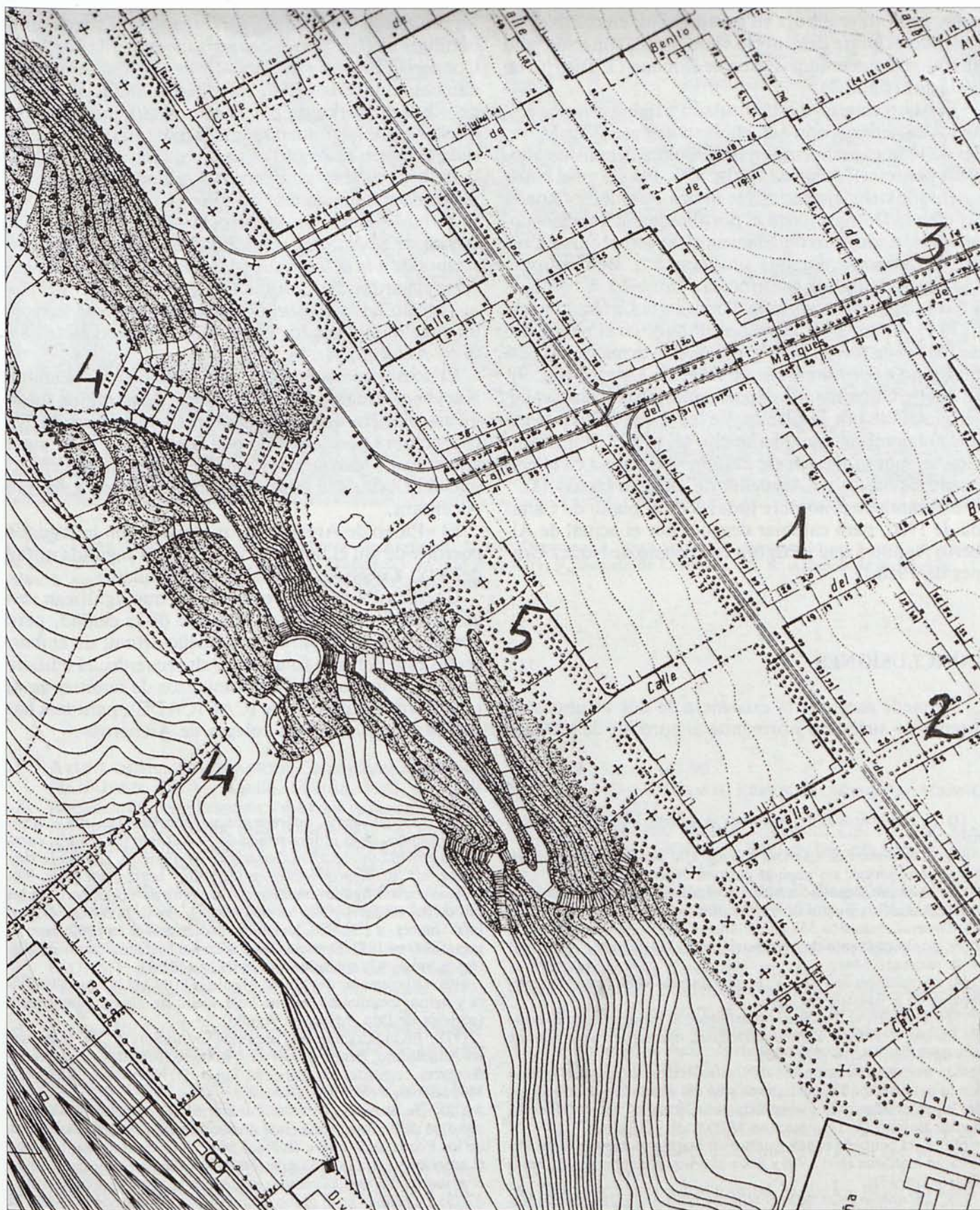
La continuación y enlace con la segunda cuesta de Areneros es obra de la segunda mitad del XIX en relación con el Ensanche, aunque parece apuntarse antes. Así, en el plano del Estado Mayor de 1837 además de la ronda angulosa junto a la cerca, en ese sector occidental, se esboza el inicio de un paseo recto hacia el oeste, desde una glorieta aproximadamente en la que luego sería de S. Bernardo. Este paseo nuevo se indica ya completo, hasta la segunda cuesta de Areneros, en el mapa de Coello de 1848, a la vez que se mantiene el anguloso y rotulado «Paseo de la Ronda» junto a la cerca. Igual traza se encuentra en los mapas de Rafo y Ribera de 1848 y Estado Mayor de 1857 (3).

En el plano de Castro para el plan de Ensanche de 1860, con el circuito completo de paseos regulares, sin rótulo, alrededor del casco viejo, aparece también un tramo recto en el noroeste hasta la segunda cuesta de Areneros; en el comienzo ya figura el Hospital de la Princesa, inaugurado en 1857 (fig. 5.<sup>a</sup>).

El nombre de este «Paseo de Areneros», nuevo, se encuentra ya en el plano parcelario hacia 1865, en el borde norte del triangular barrio de Pozas, como ya se



UN RASGO NOTABLE DEL PLANO EN EL NOROESTE DE MADRID: LAS DOS SUCESIVAS «CUESTAS DE ARENEROS» Y EL «PASEO DE ARENEROS»



10.<sup>a</sup> Información de la Ciudad, 1929 (COAM, Cartografía Básica).—1, barrio de Argüelles; 2, calle Quintana; 3, Marqués de Urquijo (cuesta de Areneros); 4, nuevo trazado en el parque del Oeste; 5, Paseo de Rosales.



dijo, pero no se dibuja su continuidad; en cambio, siguiendo el límite del caserío viejo, más al interior, aun se rotula el quebrado «Paseo de Ronda» (3, Distrito de Palacio) (fig. 7.<sup>a</sup>).

El paseo entero ya está rotulado y figuran varios edificios en la acera norte en el plano de José Pilar Morales de 1866 e igualmente en el de Colubi del mismo año, de la periferia (3, sección 1) (fig. 8.<sup>a</sup>), a la vez en el borde quebrado del viejo recinto se indica en ambos «Ronda de Conde Duque» hasta el portillo de ese nombre, correspondiendo aproximadamente a la actual Santa Cruz de Marcenado<sup>13</sup>, aunque sin llegar a S. Bernardo debido al Hospital de la Princesa. También se rotula el «Paseo de Areneros» en la Topografía Catastral hacia 1870 (3, hojas 6 y 7 D) y, por último, en el parcelario de Ibáñez de Ibero (1872-74), ya con la explanación bien manifiesta por las curvas de nivel de 1 metro (fig. 9). El paseo, empalmando con la cuesta, se cita en el callejero incluido por Fernández de los Ríos (1876) y se explica el nombre, como ya se dijo (5, p. 62). Por excepción se aplica también ese nombre a la cuesta en el plano de extensión de Argüelles de 1875 ya citado (3).

Se mantiene el nombre todavía en el plano de Cañada de 1900, para cambiar después por el actual de Alberto Aguilera que ya figura en el plano de Núñez Granes de 1910.

## CONCLUSIONES

Se puede asegurar la existencia de dos «Cuestas de Areneros» sucesivas y próximas al noroeste de Madrid.

## NOTAS

(1) Los números entre paréntesis se refieren a la Bibliografía final.

(2) Los planos de COAM, *Cartografía básica de Madrid* (3), obra fundamental, sin paginar pero en orden cronológico.

(3) Aunque el camino exterior es al convento de S. Bernardino, en Texeira calle y puerta de S. Joaquín; todavía así en la *Planimetría General*, manzana 557 (14, Planos y Asientos) y en Chalmardrier, por el convento de premostratenses, vulgarmente *Afligidos*, en la manzana 544.

(4) Fundación de Felipe V, luego Hospital Militar en el XIX, desaparecido a fines de ese siglo.

(5) También se llamó así inicialmente al primer tramo al oeste del Parque Real (hoy Campo del Moro), más tarde Paseo Alto de la Virgen del Puerto (5, p. 32).

(6) Fue de los marqueses de Castel-Rodrigo, casa que se unió con la del príncipe Pío de Saboya y de ahí el nombre de la montaña; luego es adquirida y ampliada por Carlos IV con la Moncloa y otras tierras. (4; 14, manzana 557).

(7) Esta pequeña ronda exterior en ángulo ya se insinúa en Texeira, se mantiene en el XVIII y XIX y aun hoy parcialmente, ya recta (véase nota 13).

(8) En un ejemplar de la Biblioteca Nacional (3/64179-81) falta el plano (arrancado), pero se conserva en otro (GM-673 g). En 2.<sup>a</sup> ed. *Tableau* en t. I, p. 256-57. En 4.<sup>a</sup> ed. 1807, igual pero en inglés y sin autor abajo, la referencia cortada es a la reimpresión inglesa de Stockdale. En el ejemplar del plano, pegado sobre cartulina, del Museo Municipal (I.N. 1827), según nota manuscrita en francés al pie, levantado bajo los auspicios del Marqués de Torre Manzanal en 1793 (?), (1, p. 86-87).

La primera es de la época de Fernando VI, tiene otros nombres alternativos y comienza frente a la ronda de Conde Duque, hoy Serrano Jover. Estaba aproximadamente donde la actual calle de Quintana. A finales del XVIII es sustituida por la otra cuesta nueva y debe quedar semiabandonada; desaparece totalmente al hacerse el barrio de Argüelles en la segunda mitad del XIX.

La otra se abre un poco más al norte, con dos alineaciones en ángulo muy abierto; en los planos del XIX se rotula «Cuesta de Areneros». Abajo termina en la ermita de S. Antonio de la Florida. El tramo alto corresponde a la actual calle Marqués de Urquijo. Al hacerse el parque del Oeste el desnivel es excesivo y el tramo medio de la cuesta, desde Rosales se convierte en un ángulo muy agudo, luego sigue un tramo recto hasta S. Antonio.

El nombre de la primera fue, al comienzo, «Camino Nuevo» o «Subida a la puerta de S. Bernardino» luego «Cuesta de Harineros» y más tarde «de Areneros». Dicho nombre pasa a la segunda cuesta; en ella la parte alta es luego Marqués de Urquijo y la media, por el parque del Oeste, y la inferior es hoy Francisco y Jacinto Alcántara.

El «Paseo de Areneros», que enlaza con la segunda cuesta y de ahí el nombre, se abre en la segunda mitad del XIX. Luego se llama Alberto Aguilera.

Cuesta y Paseo de Areneros, vías que significan rasgos notables en el sector noroeste de la ciudad, pero nombre olvidados para el madrileño actual; sin embargo no está perdido totalmente su recuerdo: el edificio escolar de los jesuitas, de comienzos de nuestro siglo, en Alberto Aguilera (hoy ICAI-ICADE), para muchas gentes sigue siendo «el colegio de Areneros».

(9) Al final, abajo, aparece una semiglorieta y en ella el edificio, rotulado, de la última ermita de S. Antonio (la actual), construida en 1792-98. Servicio Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica, n.º 46. Reproducción en (3) y muy borrosa en (1, p. 99). Ambas cuestas figuran también en otro muy parecido, pero sin las posiciones militares y sólo las calles principales de la ciudad; es también francés, a 1:20.000, levantado por Bentabol en 1809, pero litografiado en 1823. Servicio Geográfico del Ejército, Cartoteca Histórica, núm. 47; reproducción en (1, p. 102-3).

(10) El ejemplar del Museo Municipal (IN 18131) que allí se cita y hemos examinado, es una hoja suelta sin ninguna indicación (cortesía de Dña. Mercedes Agulló).

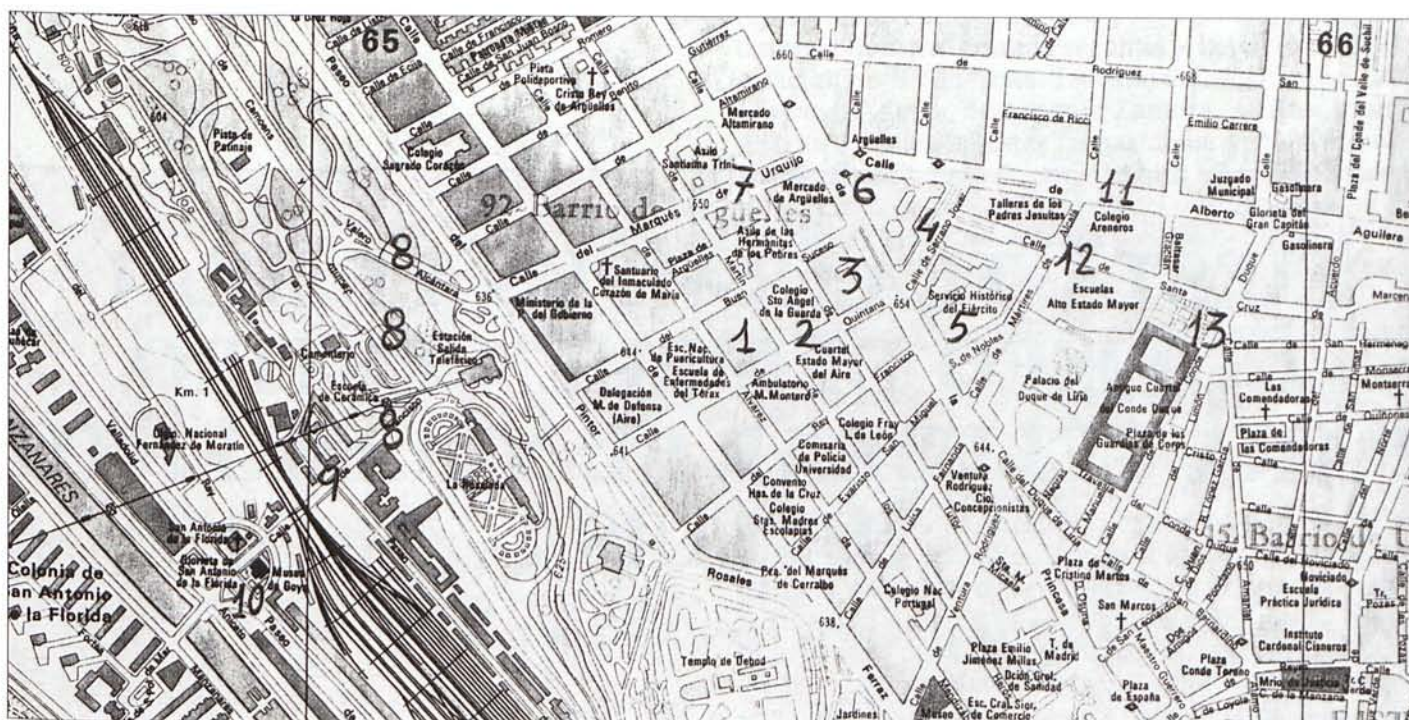
(11) En cuadrícula, tres paralelas sin nombre: C, D, E (actuales Altamirano, Benito Gutiérrez y Romero Robledo) y las perpendiculares, rotuladas, de Princesa, Tutor, D. Martín (de los Heros), Mendizábal, Ferraz y A (Rosales).

(12) Se llamaba puerta de Fuencarral por la salida al viejo camino de dicho lugar (hoy final de San Bernardo). Desde la puerta de los Pozos de la Nieve (Bilbao) otro corto camino confluía con el anterior y sería la prolongación de la calle de Fuencarral, ya en el ensanche del XIX. El camino seguía por la actual Bravo Murillo.

(13) También en el plano de José Pilar Morales de 1879 (3). El nombre se debe al portillo del Conde Duque (al final de dicha calle, en la que estuvo el palacio de Olivares). En cambio en Ibáñez de Ibero (1872-74) y en Valverde (1884), así como en las obras de Fernández de los Ríos (5, p. 78) y Peñasco (13, p. 163), sólo se aplica al corto tramo del noroeste (actual Serrano Jover) hasta el paseo de Areneros; en Cañada (1900) el otro tramo oriental ya se rotula, como hoy, Santa Cruz de Marcenado.



UN RASGO NOTABLE DEL PLANO EN EL NOROESTE DE MADRID: LAS DOS SUCEVAS «CUESTAS DE ARENEROS» Y EL «PASEO DE ARENEROS»



11.<sup>a</sup> Plano Ayuntamiento, 1981.—1, barrio de Argüelles; 2, calle Quintana; 3, Buen Suceso; 4, Serrano Jover; 5, edif. militares; 6, Corte Inglés; 7, marqués de Urquijo; 8, Francisco y Jacinto Alcántara; 9, Escuela de Cerámica; 10, S. Antonio de la Florida; 11, Alberto Aguilera; 12, Sta. Cruz de Marcenado; 13, Conde Duque.

## BIBLIOGRAFIA

1. AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Cartografía Madrileña (1635-1982)*, dir. M. Agulló. Madrid, 1982, p. 348.
2. BOURGOING, Jean François: *Nouveau voyage en Espagne*. París, 1788, 3 vols. Bibl. Nac. 3/64179-81 (en portada, anónimo) y GM-673 g. *Tableau de l'Espagne Moderne*, 2.<sup>a</sup> ed. París, 1797, 3 vols. Bibl. Nac. 3/65635-7 - 3.<sup>a</sup> ed. París, 1803. Bibl. Nac. 2/15042-44. 4.<sup>a</sup> ed. París, 1807, 4 vols. (en portada, reimpreso en Londres, John Stockdale), Bibl. Nac. 1/23346-9.
3. COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID (COAM): *Cartografía básica de la ciudad de Madrid. Planos de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX*. Madrid, 1979, sin pag.
4. GÓMEZ IGLESIAS, Agustín: «La Montaña del Príncipe Pío y sus alrededores (1565-1907)», *Villa de Madrid*, 1962, pp. 11-29.
5. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *Guía de Madrid, Manual del madrileño y del forastero*. Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876, XII, p. 813.
6. LABORDE, Alexander de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, Didot, 1806-20; 2 t. en 4 vols., Bibl. Nac. BA-2056-59. Plano citado incluido también en un Atlas facticio, Bibl. Nac. GM-78.
7. LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: «Madrid a mediados del siglo XVIII», pp. 17-40 en *Planimetría General de Madrid*.
8. ID.: «El Madrid de Carlos III. Reformas urbanas y nuevas construcciones». *Bol. R. Academia de la Historia*, 1988, 3, pp. 447-90.
9. MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Manual de Madrid*, Madrid, 1833.
10. ID.: *El antiguo Madrid...* Madrid, Tip. F. de P. Mellado, 1861, LXXX, p. 399; ed. fac. Madrid, Abaco, 1976.
11. MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Inst. Est. Administración Local, 1960.
12. ID.: «La urbanización de Madrid en el siglo XVIII», en *El Madrid de Carlos III*, pp. 131-32.
- 12 bis. NANGLE, Francisco: *Plano de la parte del recinto de Madrid que mira el NE en que se demuestra el camino nuevo que se proyecta hacer desde la Puerta de S. Bernardino hasta la de Recoletos*. Arch. Simancas, MP y D-XIII, 97 - GM-Leg. 3527 (En Exposición «Carlos III, Alcalde de Madrid», Madrid, 1988).
13. PEÑASCO DE LA FUENTE, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*. Madrid, 1889, pp. 11-571; ed. fac. Madrid, Abaco, 1975.
14. PLANIMETRÍA GENERAL DE MADRID, Madrid, Tabapress, 1988, 2 vols. («Planos» y «Asientos»).
15. PONZ, Antonio: *Viaje por España*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, LX-2009; citamos por ésta.
16. *Proyecto de sistema de riego para el paseo desde el portillo de Conde Duque a puerta de Recoletos*. Arch. Secretaría Ayuntamiento 0-59-12-1 (En Exposición «Carlos III. Alcalde de Madrid». Madrid, 1988).



# FIESTA TEATRAL EN EL REAL COLISEO DEL BUEN RETIRO PARA CELEBRAR EL NACIMIENTO DE LUIS I

Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ



Con motivo del nacimiento del príncipe Luis, el 25 de agosto de 1707, hijo de Felipe V y de María Luisa de Saboya, futuro Luis I, el Ayuntamiento de Madrid organizó una serie de festejos, habituales en esta clase de acontecimientos reales, tales como luminarias generales esa misma noche y las dos siguientes: fuegos artificiales con tres castillos, que ardieron uno cada noche en la plaza del Palacio Real; procesión de los miembros de la Corporación desde la parroquia de Santa María de la Almudena hasta la capilla de la Virgen de la Soledad, en el convento de la Victoria, en acción de gracias; salida pública de la Reina el día 6 de octubre a dar gracias a la Virgen de Atocha, motivo por el cual se engalanaron las calles y edificios más importantes del recorrido desde el Palacio al santuario y se levantaron tableros donde las dos compañías de teatro que en estas fechas estaban contratadas para actuar en los corrales de la Villa ofrecieron danzas e interpretaron diferentes canciones. Esa misma noche y las dos siguientes se dispusieron luminarias generales y un castillo de fuegos artificiales que ardió la segunda noche en la plaza del Palacio. Al día siguiente se celebró una máscara (1). Un folleto de la época en el que se da cuenta del acontecimiento refiere que se levantaron grutas y jardines «de perspectivas» en diferentes lugares de la capital en forma de altares con sus doseles, donde se colocaron los retratos de los Reyes, y en las grutas había fuentes de vino, especialmente en la situada en la casa del embajador de Francia, que estuvieron corriendo durante tres días (2). Coronando todos estos festejos y también a cargo de la Villa, se celebró una fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro, el 17 de noviembre (3).

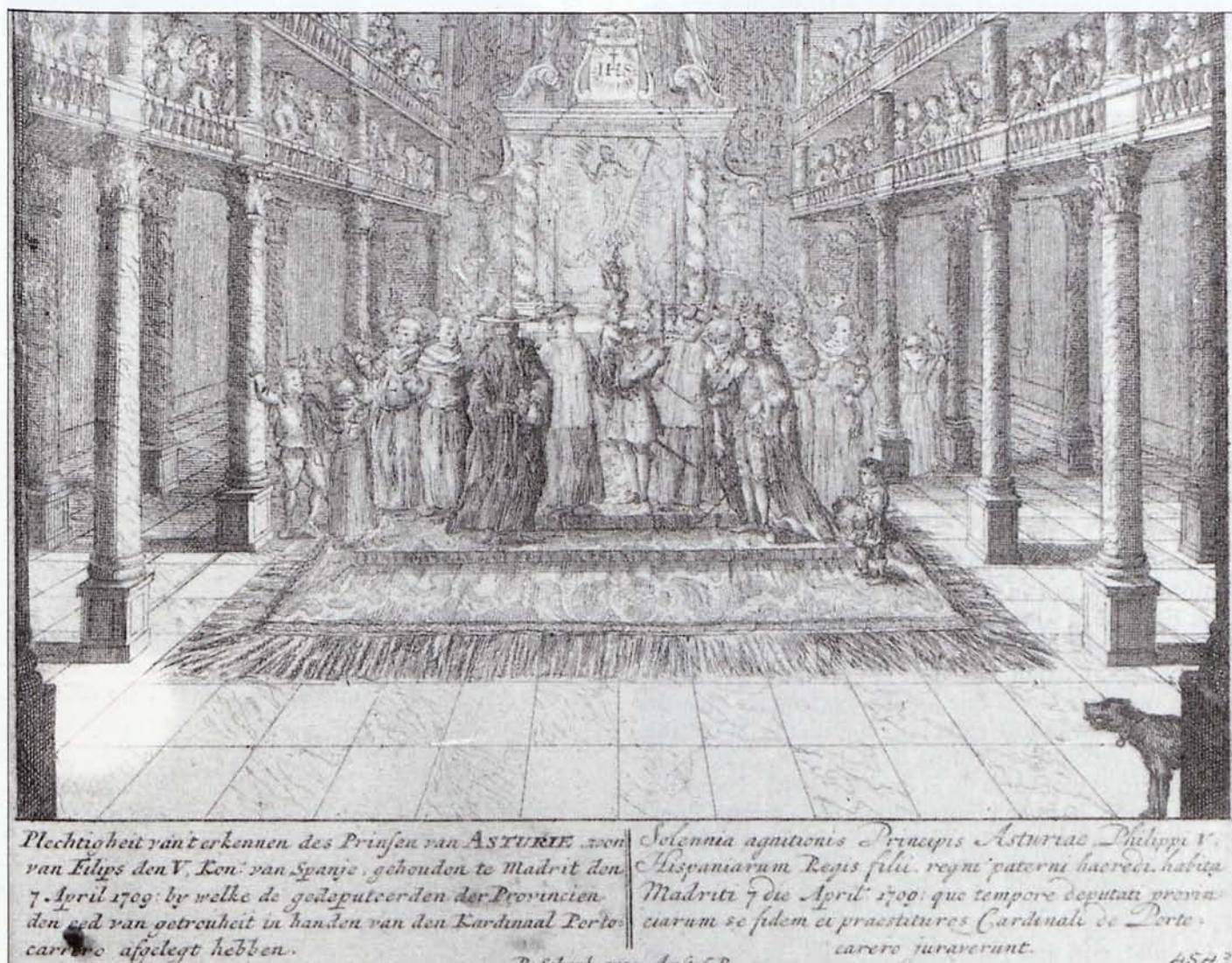
Como en otras ocasiones, la fiesta teatral se componía de loa, comedia en tres actos o jornadas, entremés



representado entre la primera y la segunda jornada, intermedio musical entre la segunda y la tercera parte, y sarao como fin de fiesta. La comedia elegida fue *Todo lo vence el Amor*, de Antonio Zamora, escritor y autor de teatro, quien en estas fechas desempeñaba los cargos de Gentilhombre de la Casa del Rey y Oficial de la Secretaría de la Nueva España (4). Aunque según Varey (5) esta comedia se había ya representado en 1697 en Palacio, el texto impreso de la misma, en el que se incluyen el resto de las piezas teatrales, escritas también por Zamora, es de 1707 (6) e incluso, como veremos al referirnos a los gastos ocasionados por la fiesta, se consigna una cantidad correspondiente a un regalo hecho al autor por la composición de la comedia, loa y sainete, así como su pago en metálico. Tal vez el autor introdujo algunos cambios en el texto para esta nueva ocasión, además de escribir la loa en la que se alude expresamente al nacimiento del nuevo príncipe, o bien se trata de una obra de otro autor con el mismo título.

De esta fiesta teatral se conserva el dibujo de la cortina, o telón de boca, realizado por Antonio Palomino y publicado por Varey (7) (fig. 2). Este telón estaba directamente relacionado con el contenido de la loa o in-

P. Schenk. Jura de Luis I como Príncipe de Asturias.

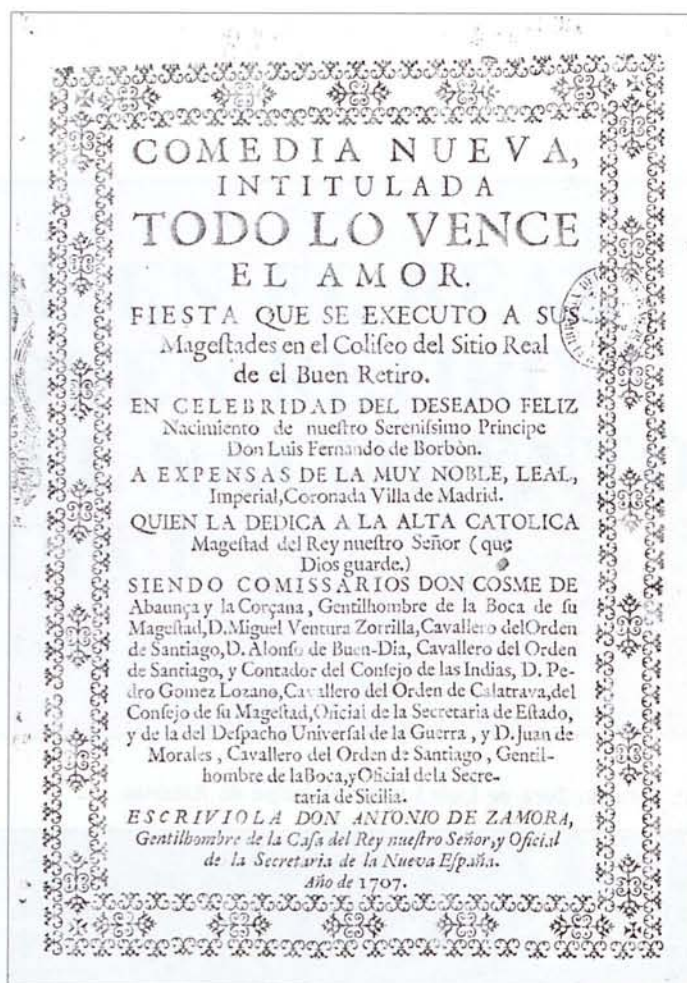




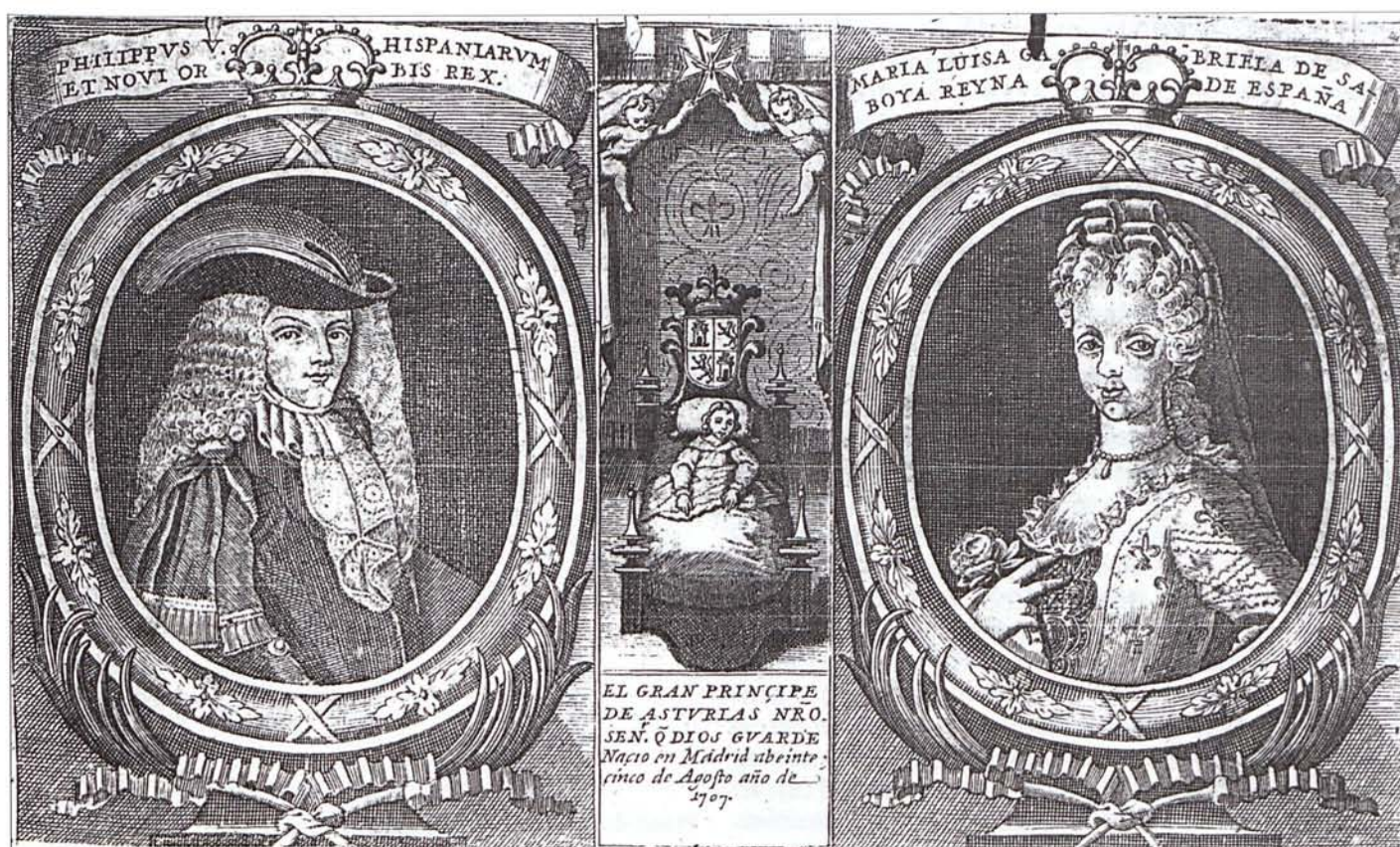
roducción titulada *Genethlica*, lo que nos va a permitir conocer el significado de los personajes en ella representados. En el texto impreso de la obra ya se indica que la cortina «que cerraba la primera boca del frontis», estaba pintada con los mismos personajes que aparecerían en el escenario después de que se recogiese en forma de pabellón (8). Siguiendo el texto de la loa, la figura central del dibujo de Palomino es el Sol dentro de un círculo con una tarjeta en su mano izquierda en la que estaba escrito el nombre de LVIS. Del círculo parten doce rayos de los cuales, en las puntas de los seis alternativos, están situadas otras tantas figuras que representan, empezando por la situada en la parte superior a la izquierda y siguiendo el sentido de las agujas del reloj: *El Número*, con una tarjeta en la que figura escrito «I», que alude al número que acompañaría al nombre del futuro rey; *La Hora*, y en su tarjeta «X», hora en que tuvo lugar el acontecimiento; *El Día*, y en su tarjeta el número «25», día de su nacimiento; *El Agosto*, con su correspondiente tarjeta en la que figura «VIII», lugar que ocupa el mes de agosto dentro de los doce meses del año, en el que nació el infante; *El Año*, y en su tarjeta «1707», año igualmente de su nacimiento; y por último, *El Siglo*, con el número romano «XVIII» escrito en la tarjeta. En la parte superior, sobre las figuras de El Número y La Hora, aparece escrito el siguiente verso de Virgilio dentro de una filacteria: «*Clarus in ossenso procedit lumina Titan. Virg. in Epig. nat.*». En la parte inferior del dibujo, a la izquierda, sentada en un trono con solio está representada España con manto, centro y corona, de cuya boca sale la frase: «*Casta fave Lucina. Virg. Egl. 4.*». Enfrente de este personaje, a la derecha del dibujo, está Lucina sentada en un trono similar, de cuya boca sale la frase: «*Tuus iam regnat. Apollo. Ibi.*». En el centro una cartela adornada con roleos y una cabeza de angelito coronada de laurel en cuyo interior figuran escritos los versos con los que comenzaba el texto de la loa (9):

Si un Joven Rayo pedía  
A el Jupiter español  
o España, tu Monarchia,  
Ya casta Lucina envía  
En primer Luis nuevo Sol.

Cuando se dio comienzo a la representación con la cortina bajada, por su parte superior fueron descendiendo la *Esperanza* y la *Posesión* sentadas en un grupo de nubes y flores y con las manos unidas por unas cadenas doradas. Cuando llegaron al escenario se ocultaron las nubes, a la vez que los dos personajes volaron con rapidez llevándose cada uno la mitad de la cortina que quedó recogida en forma de pabellón, dejando al descubierto el escenario en el que se repetía, como hemos indicado, la escena representada en la misma, completada con el resto de los personajes acoplados en los huecos que quedaban vacíos, como el *Esplendor*, con un hacha encendida; la *Abundancia*, con una cornucopia de flores y frutos; la *Paz*, con un ramo de olivo; la *Fortuna*, con una ruedecilla con alas; la *Fama* con







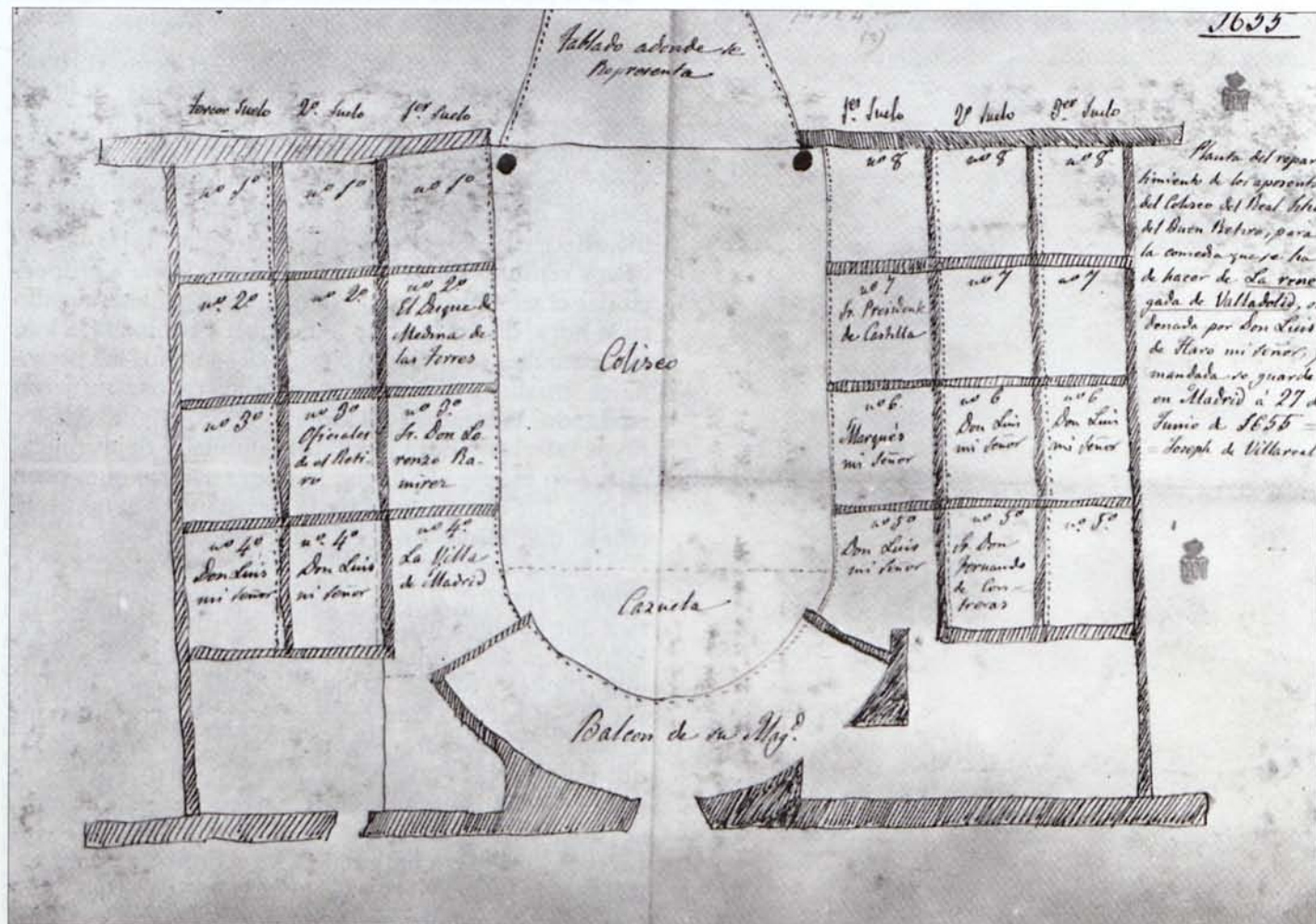
un clarín y la *Inmortalidad* con una serpiente enrollada. Junto al trono de España estaba el *Deseo*, y junto al de Lucina el *Logro* (10). Detrás del Sol había dos círculos, uno adornado con gasas y el otro con rayos que al moverse se unían produciendo un vistoso reflejo (11). Después de recitados los versos anteriormente citados, los diferentes personajes comenzaron a cantar las dichas y venturas que al futuro soberano le iba a proporcionar el ser el primero de su nombre y el haber nacido en la hora, día, mes y año indicados. Terminada la loa, las seis nubes sobre las que estaban sentados los personajes situados en los extremos de los rayos, se fueron retirando, bajándose del tablado las dos figuras de los rayos inferiores para ocultarse también y dejar únicamente en escena al Sol con la figura central que, poco a poco, fue ascendiendo hasta desaparecer igualmente con lo que se dio fin a esta introducción (12).

A continuación empezó la representación de la obra *Todo lo vence el Amor*, un drama mitológico con música que contaba los amores de Belerofontes hacia Filonoe, hija de Ariobates rey de Licia, a los que se oponían Júpiter y Marte. Ariobates, inducido por Júpiter, somete al héroe a una serie de pruebas, entre las que se encuentra su enfrentamiento con la Quimera, de las que Belerofontes saldrá triunfador con la ayuda de Cupido y Venus. Ante su valor, consecuencia de su amor, el padre de Filonoe accederá al matrimonio entre los jóvenes. Como era habitual en las representaciones palaciegas, la puesta en escena se componía de varias «mutaciones» o cambios de decorados y algunos «efectos



especiales». En la primera escena del primer acto o jornada, el escenario representaba un bosque poblado de personajes pastoriles y de caza por el que descendieron lentamente Cupido sobre una mariposa y Júpiter sobre un cisne hasta alcanzar el tablado desapareciendo a continuación las aves rápidamente en diagonal (13). En la siguiente escena, el bosque se transformó en un Salón Real decorado con magníficos aparadores y en la parte superior corredores dorados en los que estaban simulados coros de músicos con diferentes instrumentos en las manos (14). Para la tercera escena, el escenario se mutó en un Campamento con vistosas tiendas de campaña y castillos levantados sobre elefantes coronados de arqueros y otros soldados armados, escenario en el que se desarrolló la última parte de la primera jornada (15). En el segundo acto, el escenario imitaba un Salón Real diferente del anterior, con adornos de mesas, espejos, relojes y otros elementos decorativos (16). Para la siguiente escena, se transformó en un jardín con fuentes y estatuas, decorado por el que descendieron varios personajes sentados sobre nubes (17). A continuación, se volvió a utilizar el decorado del bosque, en cuyo centro se erigía un gran monte que en un momento determinado de la representación desaparecía quedando en su lugar un rosal adornado con ramos y flores (18). El decorado de la siguiente escena representaba un tem-

Plano del Coliseo del Buen Retiro. 1655.





Pag. I.

INTRODUCCION  
GENETHLIACA  
CON QUE SE DIO PRINCIPIO  
AL FESTEJO.  
INTERLOCUTORES.

España.	La Poffesion.	El Numero.
Lucina.	La immortalidad.	El Explotador.
El Nombre.	La Fortuna.	La Abundancia.
El Siglo.	La Esperanza.	El Logro.
El Año.	Coro de España.	El Deseo.
El Año.	Coro de Lucina.	La Fama.
El Día.	La Hora.	La Paz.

*Estando tendida la Cortina, que cerraba la primer boca del Frontis (cuyo concepto hermosamente animado del pincel, incluía la misma vista que corporea se abultó después de recogerse) por su Diámetro bajaron en un Grupo de nubes, y flores la Esperanza, y la Poffesion, unidas las manos de una cadena dorada, y acabando el ocho, que con todos los instrumentos dió principio à la*  
*La, cantaron lo que se sigue.*

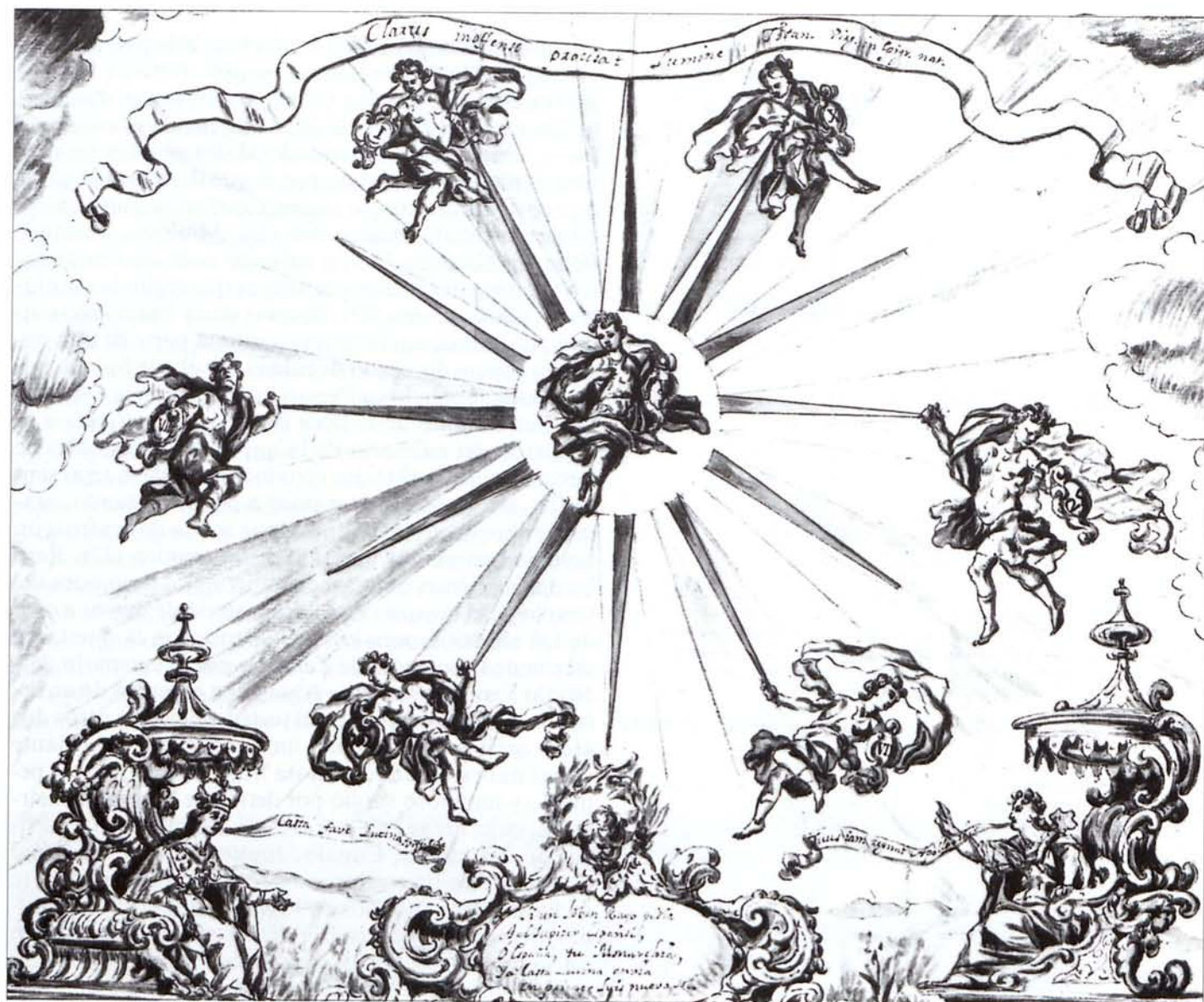
<i>Musica. Si vn Joven Rayo pedia</i>	<i>Poffesion. Felice Mantua.</i>
<i>al Jupiter Español,</i>	<i>Esperanza. Cuyos Blafones.</i>
<i>ò Hesperia, tu Monarquía,</i>	<i>Poffesion. Cuyas hazañas.</i>
<i>yá caísta Lucina embia</i>	<i>Las dos. Merecieron tener en su Im-</i>
<i>en primer Luis nuevo Sol.</i>	<i>tan altos Monarcas.</i>
<i>Esperanza. Gloriosa Esperia.</i>	<i>Esperanza. Tu amor celebré.</i>

A

plo muy lujoso adornado con trofeos bélicos y con una estatua de Marte con lanza y escudo. Por este escenario descendieron Venus y Cupido montados en dos magníficos carros (19). Para la última escena de esta segunda parte se abrió el foro dejando al descubierto un mar «hermosamente imitado» por el que iba saliendo poco a poco Neptuno con su tridente que traía asido de los crines un caballo blanco con alas. Minerva, Vulcano, Belona y Hércules fueron bajando cada uno en su carro tirados por las aves o animales que según la mitología les corresponden (20). Después de un intermedio musical, dio comienzo la tercera y última parte de esta comedia con un decorado de ruinas por el que bajaba Belorofontes montado en Pegaso luchando con la Quimera que había salido de la boca de una gruta situada a la izquierda del escenario de la que salían bocanadas de humos y chispas (21). En otro momento de la representación, descendía Júpiter poco a poco, cantando, sentado sobre un globo de fuego que servía de centro a un rayo de tres puntas que imitaba el trisulco (22). Para las dos siguientes escenas se repitieron los decorados del templo y del bosque. Este último sirvió de marco a otro de los efectos especiales que amenizaron la puesta en escena de la comedia de Zamora: por el escenario descendió Venus lentamente sentada en el centro de un arco iris que iba iluminando el teatro y dejando otros dos arcos iguales transparentes unidos al espacio mediante varias nubes. Cuando la diosa llegó al suelo, un sol pequeño y luminoso surgió por detrás de los tres semicírculos, cuya luz se veía a través de las nubes (23). Al final de esta escena, Cupido, Júpiter y Marte subían al arco iris: Cupido en el trono de Venus; Júpiter y Marte en los asientos situados en los extremos (24). Por último, desaparecía el arco iris y el escenario se mutaba en un Salón más suntuoso que el primero, en el que se representó la escena final de esta obra, cuya arquitectura imitaba el estilo corintio, con nichos en los que, sobre repisas y a modo de estatuas, estaban situados: Júpiter, Temis, Vulcano, Belona, Tetis y Ceres, a la derecha; Marte, Apolo, Hércules, Saturno, Mercurio y Minerva, a la izquierda. En el foro estaba colocada una escala que conducía a un trozo de cielo en donde se encontraba Anteros sentado en su trono con un velo color de fuego, como el que en la antigua Roma usaban las mujeres que iban a contraer matrimonio, y una tea nupcial y al pie, Cupido y Júpiter también sobre repisas. Poco a poco, iba descendiendo el trono con Anteros rodeado de nubes y rayos hasta llegar al tablado (25). Una vez finalizado el texto, las estatuas bajaron de sus pedestales y tomando cada una su hacheta, ocuparon sus puestos para el sarao, que constó de cuatro «lazos» o formas geométricas compuestas por los danzantes, formando al final el nombre de LUIS. A continuación, bajó la cortina en la misma forma en que se había levantado y se repitieron los versos con los que se había dado comienzo a la fiesta, terminados los cuales Sus Majestades abandonaron el teatro (26).

La comedia y demás piezas teatrales las interpretaron las compañías de teatro de Bautista Chavarría y Juan de Cárdenas, quienes la representaron, además del





día 17 para los Reyes, el 18 para el Consejo y el 19 para los miembros del Ayuntamiento. El día 20 se volvió a representar para los Reyes y el duque de Orleans, padre de Felipe V, que había llegado a la Corte para ser el padrino del Príncipe en nombre del Rey de Francia. En fechas sucesivas, y hasta el 6 de enero del año siguiente, se continuó representando para el pueblo con una recaudación de 149.644 rs. A partir de esta fecha y a causa del mal tiempo, se suspendieron las representaciones (27).

Como hemos indicado, la cortina la pintó Palomino, Pintor del Rey en estas fechas, quien se ocupó además de comprar los materiales necesarios para realizar los decorados y supervisar el trabajo de los pintores encargados de su ejecución, por lo que recibió 3.000 reales de vellón en concepto de «ayuda de costa», aparte del importe de los materiales (28). Los decorados y adornos de la loa y comedia se ajustaron el 21 de septiembre con los pintores Juan Vicente de Ribera, José García Ballesteros y Lorenzo Montero, quienes se obligaron a realizar cuatro decorados y los adornos de dos de las tres jornadas de que se componía la comedia por 7.000 reales; con José García Hidalgo y Antonio Cedillo se contrataron otros dos: el Templo de Marte y el


Palomino. Cortina para la representación de «Todo lo vence el amor» en el Buen Retiro. 25 de agosto de 1707.



28

OCTAVA

UN Carlos, ambicioso de mas gloria,  
Rompe la ignota senda al Mar profundo;  
Y otro, logrando mas feliz victoria,  
Argonauta es mejor de mejor Mundo:  
Lo que vn Quinto apreciò por vanagloria,  
Lo mira como inutil vn Segundo;  
Porque en la muerte el Cetro dilatado  
No dà mas vida, sino mas cuidado.



OCTA- Pin-

29

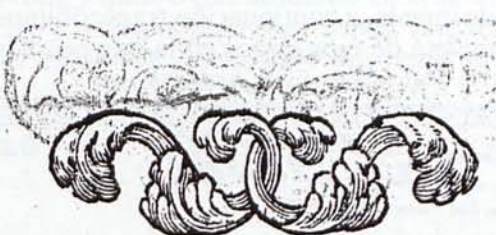
Pintose una Prensa, con una Calavera en  
la Muestra, la Fortuna, puesto vn pie  
sobre vn Mundo, tirando pliegos, y en  
cada vno de ellos la misma imagen.

Letra Latina.

Exemplum esto fidelium. Paul, epist. I.  
ad Timoth. VI.

Castellana.

Si en ti viviamos, Carlos,  
Que mueren todos, advierte,  
Al exemplar de tu muerte.



OCTA-

Campamento, así como los adornos de la loa y de la otra jornada por 3.000 reales (29). Curiosamente, otro de los decorados que representaba un templo y se utilizó como Salón Real lo prestó el padre Preposito del convento de clérigos menores del Espíritu Santo, pero que después de utilizado hubo que deshacer por considerar los religiosos que no se podía volver a utilizar para fines religiosos lo que había sido usado para fines profanos, por lo que la Villa debió pagar a la comunidad 4.000 reales (30). Del armado del teatro y las tramoyas se encargaron Gabriel Jerónimo y Juan de Dios, maestros tramoyistas, por lo que cobraron 9.000 reales (31). Finalmente, Teodoro Ardemans, Maestro Mayor de las Obras Reales, recibió 3.000 reales en concepto de ayuda de costa «por el trabajo y ocupación que ha tenido en todo lo que se le a encargado para la composición del teatro del Coliseo» (32).

Además de estos importes pagados a los artistas, Antonio Zamora recibió un regalo consistente en una badeja de plata, un par de guantes y cien doblones que le envió la Corporación junto con las invitaciones para la representación, más un pago de 6.000 reales en concepto de ayuda de costa por la composición de la loa, comedia y entremés (33). Antonio Literes (1676-1750),



autor de la música para la comedia y el entremés, recibió 4.500 reales por dicho concepto y su asistencia a los ensayos. La Villa costeó también la impresión de varios ejemplares con las diferentes piezas teatrales que integraron el espectáculo, de los cuales uno se destinó a los Reyes y otro a la Princesa de los Ursinos, Camarera Mayor de la Reina (34). El ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional, consultado por nosotros, va precedido, a modo de prólogo, de un escrito de la Villa a Felipe V en el que le expresa que, al no estar acostumbrados ni él ni la Reina a estas fiestas nacionales, «avrà tenido no poco que extrañar la vista o que construir el discurso entre las confusiones del Theatro», por lo que la Villa, muy gustosa, les ofrece la obra impresa con el único fin de que les ayude a comprenderla (35). En la última página se incluye un grabado con el Escudo de Madrid de Pedro de Villafranca «Sculptor Regius» (fig. 3). El resto de las cantidades hasta completar el total de 384.552 rs. que importó la fiesta teatral, se reparten entre los salarios a las compañías de teatro, a los músicos, jornales de carpinteros y albañiles, vestuario, cera para iluminar el teatro, etc., etc. Por considerarlo de interés, a continuación transcribimos la relación completa de esos gastos en la que no se incluye ni el pago a Palomino ni a Ardemans:

Ruiz de la Iglesia. Cortina para la representación de «Hipodamia y Pélope» en el Buen Retiro. 30 de julio de 1698.





«Relación de los gastos causados en la Comedia que Madrid hizo a costa a Sus Magestades (que Dios guarde) en celebridad del nazimientto del Serenissimo señor Príncipe Don Luis Fernando (que Dios prospere) en el año pasado de mill setezientos y siete años; gastos que a pagado don Agustín Antonio de Villa Real, Thesoro general de Madrid, y de los efectos aplicados a este fin que son en esta forma.—

Jornales.—Primeramente, ymportan los jornales que se pagaron a los oficiales que trauajaron en dicho Coliseo, asi de aruanilería como de carpintería y otros ministros que fueron precisos para reparar y componer dicho sitio y lo necesario para adornar el teatro ocho mill seiscientos y quinze reales de vellón, desde diez y siete de septiembre de setecientos y siete asta fin de noviembre dél.

Recaudos y adornos del teatro.—Asimismo ympor-taron los recaudos que se gastaron y sacaron para los adornos del dicho teatro, madera, lienzo, velillos de plata, gassas, clauazón y los que gastaron en los vestidos que se hicieron nuevos para el vaile a la francesa y los veinte y quatro que siruieron en el sarao; bestuario de loa y recaudos para el entremés, zinquenta y quatro mill duçientos y ochenta y dos reales de vellón.

27

Pintóse vn Mar, ceñido de las dos Colum-  
nas de Hercules, à imitacion de las Ar-  
mas de Indias; à la de mano diestra la  
estaba quitando el Non vn braço arma-  
do, y à la siniestra la añadia la misma  
dicción vn braço de esqueleto? Encima  
de ambas estaba este

Mote Latino.

Ad nihilum valet ultra. Matth. cap. V.

Castellano.

El Imperio, que regir  
Configuriò vno, y otro Mar,  
Valió para mas mandar,  
Mas no para mas vivir.



D2

OCTA-

26

OCTAVA.

Por Dios Reynan los Reyes, y su mano,  
Arbitro del Laurel, y la Tiara,  
(Porque conozca el Cetro, que es humano)  
Vno nos quita, y otro nos prepara:  
Quando prompto el auxilio Soberano  
La Escala muestra, que el dolor repara,  
Al sitio fuyo de Jacob el zelo  
Llama Casa de Dios, Puerta del Cielo.



Pin-



*Pintores.—Asimismo ymporta el gasto que se ocasionó en la pintura de las ocho mutaciones que sirbieron en dicha comedia y loa; y además que hicieron en renouar y añadir alguna mutaciones para la segunda vez que Sus Majestades la vieron con el señor duque de Orleans, según consta de los ajustes que para su ejecución hicieron los pintores a cuio cargo estuvo dicho teatro, con los caualleros Comisarios de dicha fiesta, que paran en el legajo que está en el oficio del señor Secretario, don Joseph Martínez Berdugo, veinte y nueve mill trescientos y quarenta y nueve reales, en cuiu cantidad ba yncluso el coste de la pintura de todas las tramoias, tarjetas, adornos y dorar las del Coliseo y demás adrentes de mano que se ofrezieron para loa, comedia y sainetes.*

*Tramoiistas.*—Asimismo se pagaron a Gabriel Gerónimo y Juan de Dios, a cuió cargo estubo la composición de dicho teatro y tramoiias nuebe mill reales de vellón para sí y sus oficiales, por el trauajo de disponer y armar todo lo nezesario para él, asta dejarle acauado para el ensaio general, y asistencia de los quatro días que se executó dicha comedia; dos a Sus Magestades, vna a los Consejos, y el de Madrid; haviéndoseles dado todos los recaudos nezesarios para su execuzión.

*Gastos de la representación de los quatro días, ayudas de costa de las compañías.—Asimismo ymportaron los gastos que se causaron con las dos compañías y sobresalientes, ayudas de costa que se dieron a todas las personas que entraron en dicha comedia y a los sobresalientes, así hombres como mugeres, supliemento de partidos y lo que se les pagó por los días que se ocuparon en los ensaios por no poder representar en los corrales, vnos a media parte, y otros a tres quarterones; y por los quatro días que se representó dicha comedia, los dos días de Sus Magestades, a quatro mill reales, y los dos de los Consejos y Madrid a tres mill reales cada vno, y lo que se dio a Manuela de la Baría y Teresa de Robles, que entraron a suplir la segunda vez que se hiço a Sus Magestades, coste de la gente que se ocupó en los vastidores y tornos para las tramoias, músicos de ambas compañías y otros gastos que se hicieron, nouenta y quatro mill ziento y catorze reales de vellón.—*

*Coches.*—Asimismo se gastaron en los coches que se ocuparon con dichas compañías todo el tiempo de los ensaios y con los músicos que asistieron a ellas, y los quatro días que se zelebró la comedia quatro mill quinientos y treinta y seis reales de vellón.

*Músicos.*—*Más se pagaron a los doze músicos instrumentos que tocaron en dicha fiesta por la ocupación de los ensaios y dichos quatro días de representación, quatro mill setezientos, y quarenta reales de vellón.*

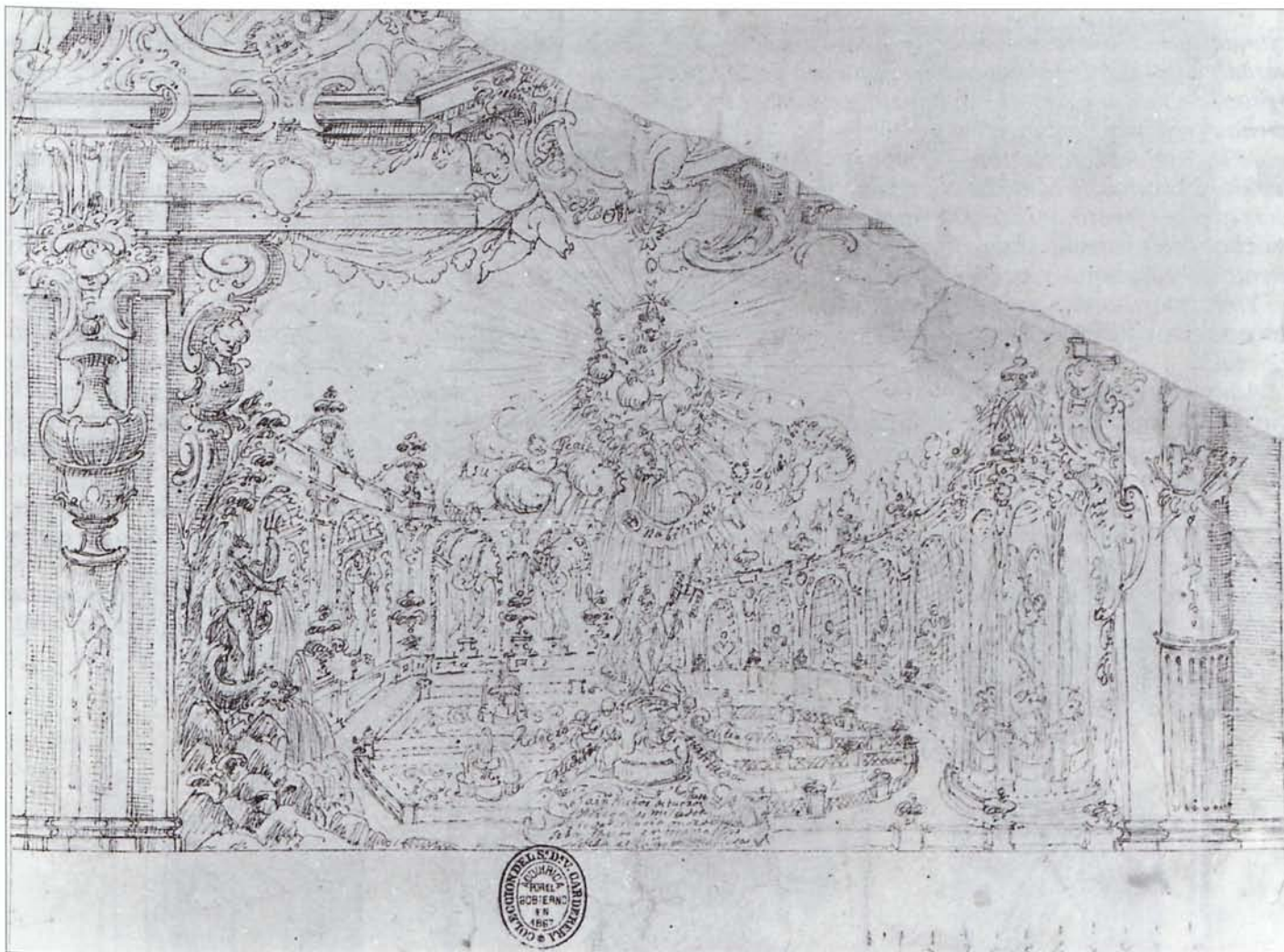
*Literis.*—Más se pagaron a don Antonio. Literis quatro mill y quinientos reales por hauer compuesto la música de dicha comedia, loa, sainetes y sonatas de los huecos.

*Hospicios.*—Asimismo se pagaron al Hospicio de pobres del Aue María tres mill reales de vellón por una vez, en lugar de los que hauían de cobrar en los corrales en los veinte y ocho días que se executó la comedia al pueblo.

*Autor de la Comedia.*—Asimismo se dio de agasajo

[illegible]





Dibujo para una decoración teatral palaciega. (s.a.).

a don Antonio Zamora, quien compuso dicha comedia, loa y sainetes, un regalo de horden de la Junta que tubo de costa doze mill tresçientos y sesenta reales de vellón.

Zera.—Ymportó el gasto de la zera con que se ylumino dicho teatro los quatro días expresados y la que se gastó en los ensayos onze mill quatrocientos y zinquenta y siete reales de vellón.

Comidas.—Más se gastaron en la comida que se dio a las compañías en los quatro días que se representó dicha comedia, por hauer estado preuenidas por no hacer falta desde por la mañana en el Coliseo, vn mill ochocientos y treinta y ocho reales de vellón.

Beuidas.—Más se gastaron en las veuidas que se dieron, así en los días de los ensaios como dichos quatro días de la fiesta, refrescos de las Juntas, las que se leuaron a la Armería y el coste que tubo de repostería en las comidas de los quatro días referidos, zinco mill y treinta y nueve reales.

Dulzes.—Asimismo se gastaron en los dulzes y masas que se sirbieron en dichos refrescos todo el tiempo referido, zinco mill quinientos y ochenta y nueve reales, ynclusa en dicha cantidad dos arrouas de dulzes de Jénoua que se ymbiaron de agasajo en casa del señor Presidente.

Compañías.—Asimismo se pagaron a las dos compañías de comediantes doze mill reales: seis mill a cada vna que, en virtud de decreto de Su Magestad, se les



mandó dar de aiuda de costa por hauerse quedado el verano en Madrid; cuio coste, por acuerdo de Madrid aprouado por el Consejo, se mandó yncluir en los de dichos festejos.

28 días de representazion.—Ymportó el gasto que a tenido el hacerse, la comedia al pueblo los veinte y ocho días que se executó, a razón de quatro mill y quarenta y ocho reales y medio cada día, ziento y treze mill trescientos y cinquenta y ocho reales de vellón.

Ympresión.—Más se gastaron por el coste de la ympresión de dicha comedia, mill trescientos y catorze reales.

Aiudas de costas.—Asimismo de diferentes aiudas de costas que pago dicho don Agustín Antonio de Villa Real, después de ejecutada la fiesta de horden de los señores de la Junta, zinco mill y sesenta y vn reales.

Mutazion.—Mas quatro mill y quatrocientos reales de vellón, los mismos en que se ajustó el teatro que siruio en dicha comedia, de Templo que le dio prestado para ella el Padre Prepósito del Combento de clérigos menores de el Spíritu Santo, que en virtud de decreto

de Su Magestad se desizo porque no siruiese en lo sagrado, quedándose en el Coliseo los lienzos y vastidores deshechos como todos los demás de obra de dicho Teatro que hizo a su costa Madrid.

Por manera que todas las partidas expresadas en esta quenta de los gastos causados en la Comedia que se zelebró por Madrid en el Coliseo del Buen Retiro por el nazimientto del Sereníssimo señor Principe Don Luis Fernando (que Dios guarde) en el año pasado de mill setezientos y siete, ymporta trescientos y ochenta y quatro mill quinientos y zinquenta y dos reales de vellón, cuia cantidad a pagado don Agustín Antonio de Villa Real, tesorero general de las sisas de Madrid y depositario nombrado por los señores de la Junta de dicho festejo, a quien se le hará buena por la contaduría de quantas de Madrid en la que diere de los efectos aplicados a este fin, en virtud de esta nómina sin mas reciuo, ni otro recaudo alguno, y de ella a de tomar la razón don Gaspar Rodríguez de Castro, que la tiene de la hacienda de esta Villa de Madrid. Fecho en ella a treinta días del mes de julio, año de mill setezientos y ocho» (36).

## NOTAS

(1) Archivo de Secretaría del Ayuntamiento (ASA), Sec. 2.<sup>a</sup>, leg. 66, n.º 14.

(2) *Noticias verdaderas de todo lo sucedido en Madrid, desde el día del Nacimiento de nuestro Príncipe y Señor, su bautismo, fiestas, y demostraciones de gozo, con que se ha explicado la Villa y Corte de Madrid*, Sevilla, 1707. Madrid, Biblioteca Nacional, R/60361, fols. 144-147. El impreso contiene un curioso grabado de los reyes y el recién nacido, que reproducimos al principio de este artículo.

(3) ASA, 2-6-14.

(4) Aparte de sus obras teatrales recogidas en dos volúmenes publicados en 1722 y 1744, Zamora compuso, por encargo de la Villa, los jeroglíficos que adornaban la iglesia de Santo Domingo el Real en las exequias celebradas por la Reina madre Mariana de Austria (1696) y por Carlos II (1700), de los que se conservan ejemplares impresos en la Biblioteca Nacional de Madrid.

(5) VAREY, J. E.: «Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro», *Villa de Madrid*, 1981, n.º 71, pp. 15-16.

(6) Antonio Zamora, *Comedia Nueva Intitulada Todo lo Venice El Amor. Fiesta que se executó a sus Magestades en el Coliseo del Sitio Real de el Buen Retiro. En celebridad del deseado y feliz nacimiento de nuestro Serenissimo Príncipe Don Luis Fernando de Borbón. Año de 1707*, Biblioteca Nacional, T-19651.

(7) Varey, *art. cit.* El dibujo se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid, Sec. de Planos, n.º 1412.

(8) A. Zamora, *ob. cit.*, p. 1.

(9) *Ibid.*, p. 1.

(10) *Ibid.*, p. 2.

(11) *Ibid.*, p. 2.

(12) *Ibid.*, p. 6.

(13) *Ibid.*, p. 7.

(14) *Ibid.*, p. 13.

(15) *Ibid.*, p. 18.

(16) *Ibid.*, p. 31.

(17) *Ibid.*, p. 33.

(18) *Ibid.*, pp. 36 y 39.

(19) *Ibid.*, p. 40.

(20) *Ibid.*, p. 44.

(21) *Ibid.*, p. 51.

(22) *Ibid.*, p. 55.

(23) *Ibid.*, pp. 59-60.

(24) *Ibid.*, p. 64.

(25) *Ibid.*, p. 65.

(26) *Ibid.*, p. 67.

(27) ASA, 2-66-14.

(28) La cuenta de materiales que presentó Palomino el 28 de noviembre a la Junta del Ayuntamiento, ascendía a 6.899 rs. De ellos, había ya recibido 6.000 el 19 de septiembre para comprar pinturas y comenzar la obra y otros 1.000 rs. el 13 de octubre. El 28 de noviembre la Junta acordó pagarle 3.000 rs. por la cortina «y trabajo personal que ha tenido», además de enviarle un escrito dándole las gracias (ASA, 2-66-14).

(29) ASA, 2-66-14.

(30) ASA, 2-66-14.

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*

(33) *Ibid.*

(34) *Ibid.*

(35) *Ibid.*

(36) *Ibid.*







---

# **LO INSÓLITO EN LOS PROTOCOLOS NOTARIALES**

**Versos, caricaturas y pájaros, comparten folio con la  
documentación notarial**

César Augusto PALOMINO TOSSAS

---





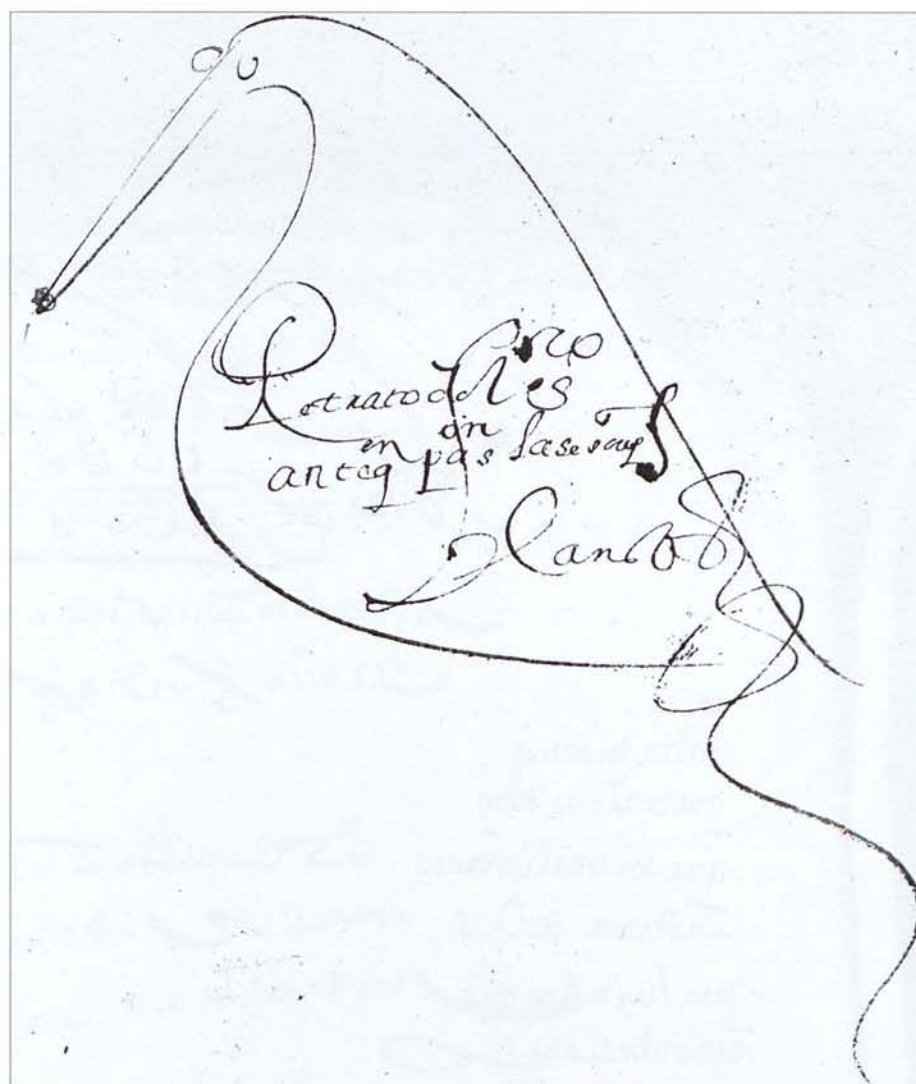
Los archivos, por definición, son lugares dedicados a la custodia de documentación de tiempos anteriores. El de Protocolos Notariales de Madrid cumple esta función desde 1504, año al que se remonta su más antigua memoria, y en estos casi cinco siglos de palabra escrita se esconden las más variadas muestras del saber humano.

En los años en los que me he dedicado, por mi trabajo, a la clasificación documental, he podido conocer, escondido tras la abigarrada casuística leguleya, historias trágicas, heroicas, económicas, criminales y curiosamente divertidas. A estas últimas son a las que se dedican estas líneas y estos apuntes ilustrativos.

Enfrentarse a un protocolo de los siglos XVI y XVII es tarea ardua; su escritura desilusiona, en un principio, su contenido es monótono y con la reiteración, casi constante, de formulismos jurídicos que descartan cualquier posible mala interpretación del texto, pero que no animan a su lectura, por deleite de la prosa que encierran, y en este mundo de sobriedad jurídica, como flor de cantueso entre la parda garriga aparecen las locuras momentáneas de un amanuense, quien, sin duda, angustiado por tanto «otroso» y «poderhabiente», ha permitido a la mariposa artística que todo amanuense llevaba encerrada en su alma, un vuelo, corto, improcedente, posiblemente obsceno, que ha quedado recogido por más de tres siglos, entre los folios envejecidos de un protocolo notarial.

Los hay que se han conformado con hacer prácticas de rúbrica, para lograr una soltura en su muñeca o intentar ablandar un reciente corte en el cañón de la pluma de ganso que empleaban para su oficio. Estas libertades más bien podríamos calificarlas de prácticas de su propio oficio que expansión de alma oprimida, pero cuando encontramos series variadas de pájaros, como las contenidas en el Protocolo n.º 2.048, las cuales terminan con una secreta venganza contra el escribano que regía el oficio, es ya una pura demostración de libertad.

Otros amanuenses daban libertad a su resquemor glosando cuartetos,



las cuales compartían folio con la firma del propietario de la escribanía. Estas libertades nos dan a entender que los escribanos no volvían con frecuencia a leer sus protocolos, pues de haber sido así no habrían llegado hasta nosotros las sátiras en cuestión (Protocolo 2.399). También los había que glosaban en ripios erótico-festivos las bellezas de alguna moza conocida, a la que dirigían endechas de más o menos buen gusto (Protocolos 136 y 314).

En esta brevísima exposición de ilustraciones festivas extranotariales contenidas entre la documentación protocolizada, hemos de hacer refe-

rencia a un dibujante de pájaros, que poseía una inefable habilidad para la representación de estos animales, el cual en el Protocolo 8.379, en sus índices, nos hace una cumplida exhibición de sus posibilidades artísticas, entrelazando varias especies volátiles con una técnica de dibujo continuo, sin levantar la pluma del papel, que deja anonadado a todo el que ha coincidido con estas inesperadas ilustraciones.

Una vez más se demuestra que la capacidad documental que se encierra en los archivos es tan grande que hasta tiene cabida en ellos lo insólito.



le mi. Baet a Sargom a do Scam. El  
ario le mi e jscu de ~~thas~~ = 00

Ano de 1608  
Ano de 1608

balta sangaria  
quesos os de m  
que soismelinoso  
Lafra. de Bis

pero hermano mio  
responderianis.  
seguenta. quello era  
y comia. a mi  
fueron y a las  
sibienlo a benti  
e stan llenas sefo  
ylo. a prouo. amari s

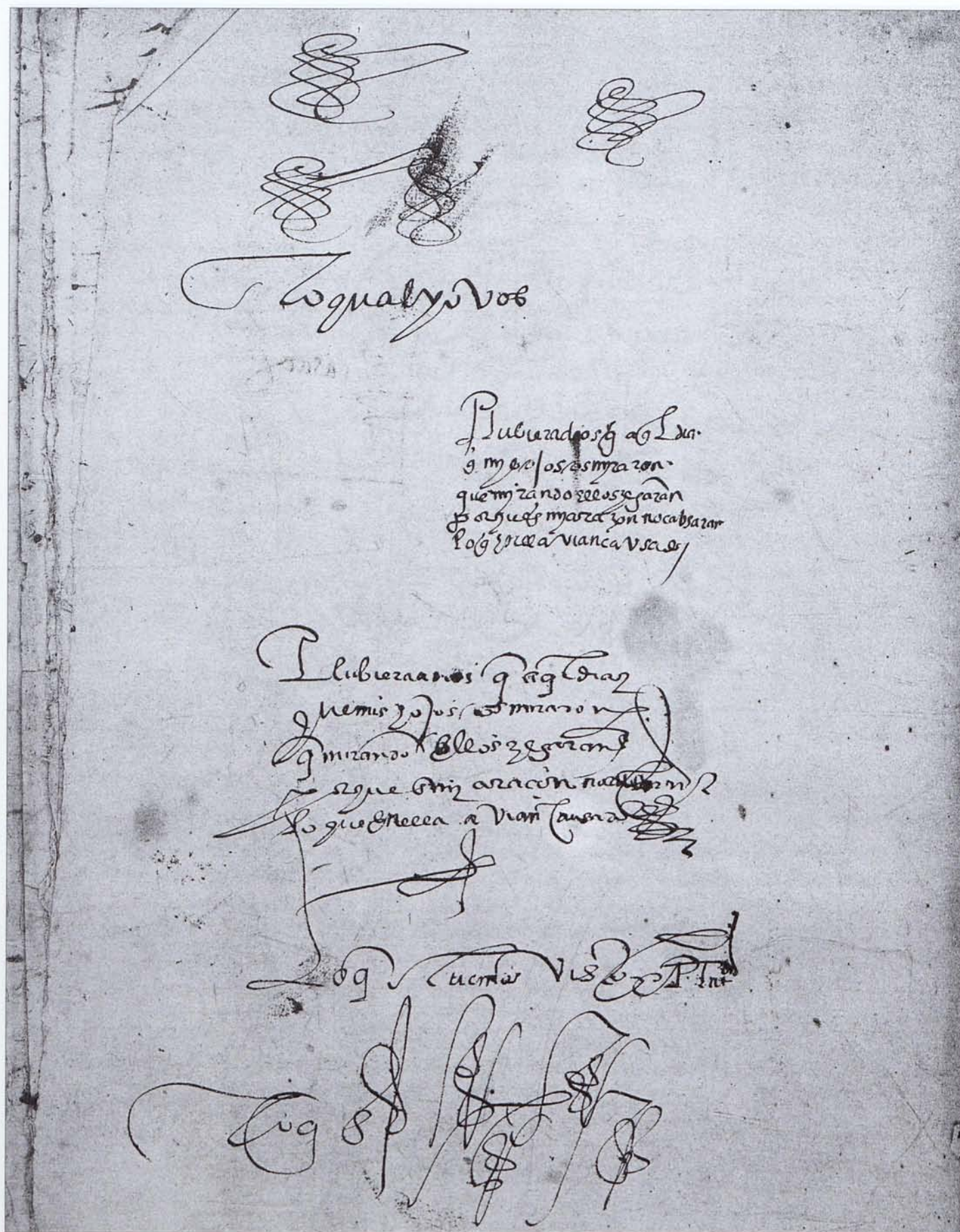


Ayuntamiento de Madrid  
en el mes de Mayo de 1794  
por una ocasión  
dean de toda la gente  
misimo de la ciudad  
y de la corte con el  
que no tiene nada  
de la de la villa de Madrid  
y medi de la villa de Madrid

En la villa de Madrid  
por una casa de la villa  
con el mes de la villa de Madrid

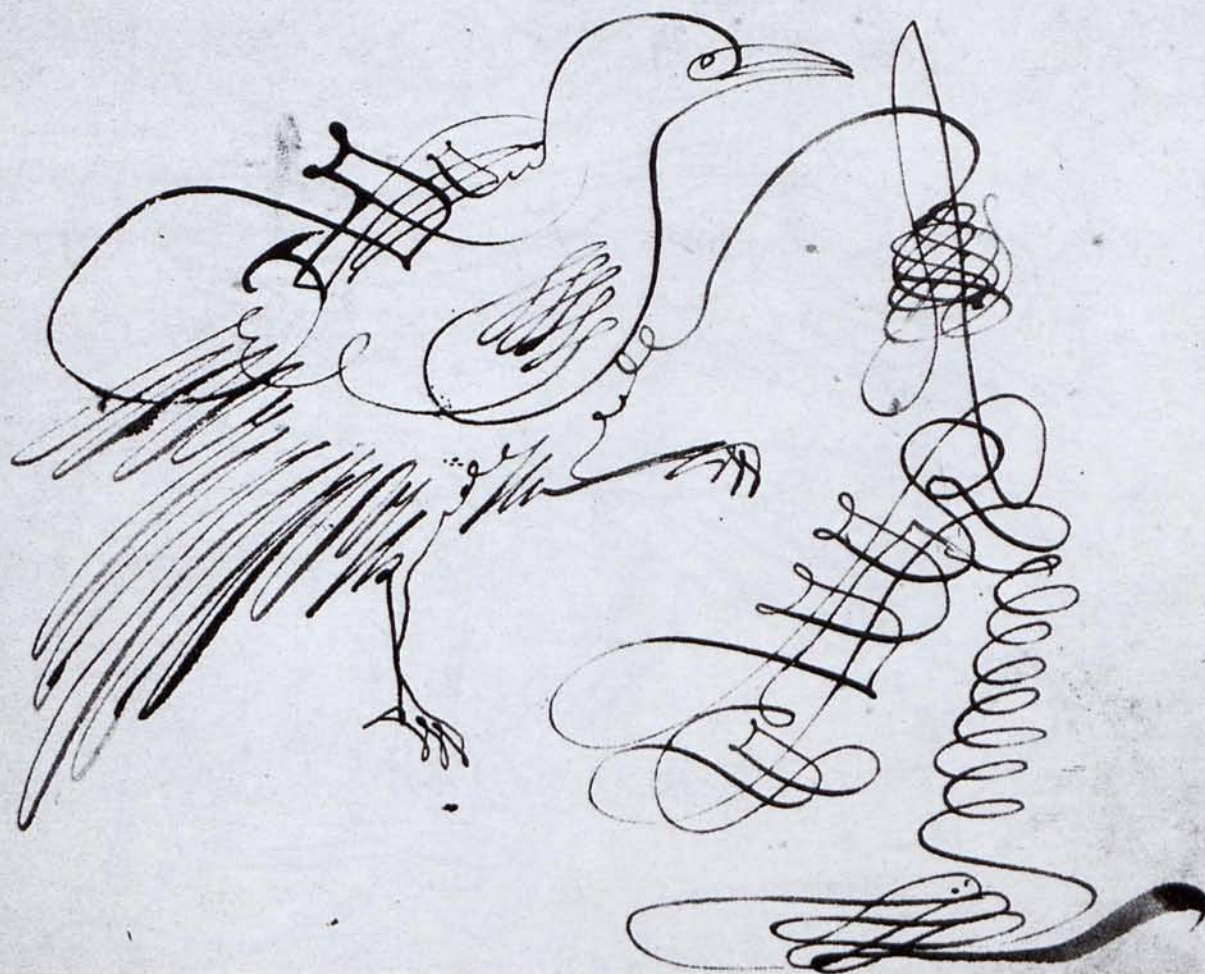
El Sr. D. Juan de la Cruz  
de la villa de Madrid





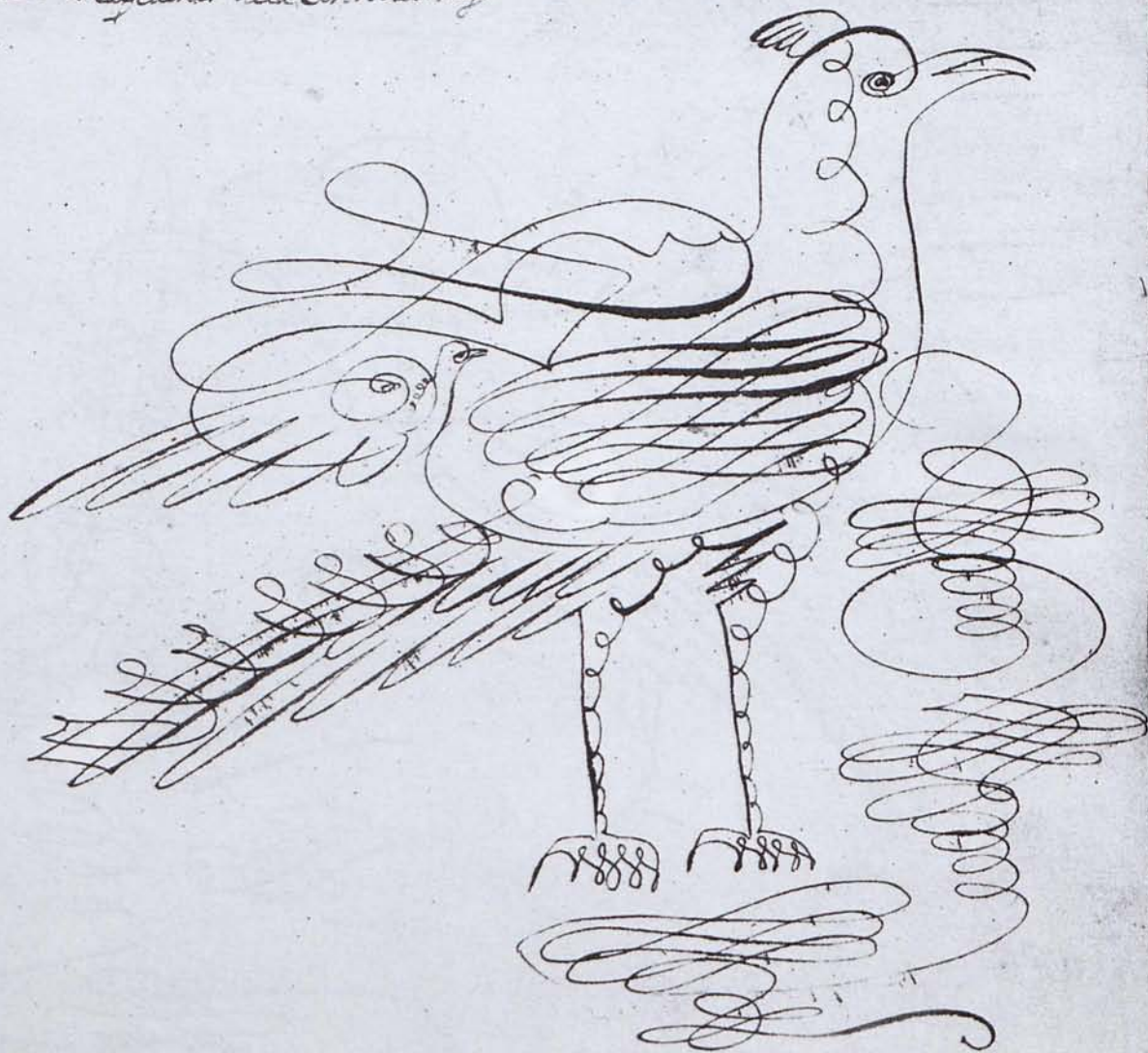


Poder — Don Ant <sup>o</sup> Mathias de Aragon —	En Francisco de Aragon —	58
Otro — Don Augustin Salicio —	A Martin del Vado y con —	58
Substitución — El dho —	A Don Ant <sup>o</sup> de Carrion —	58
Otra — Don Ant <sup>o</sup> Maldonado —	En el dho —	59
Poder — Antonio Perez —	En Ant <sup>o</sup> Frnz de Canle y con —	608
Unión — Don Andre Merquez de —	A Juan Ant <sup>o</sup> del dho —	616
Obligación — Antonio Flores y mujer —	A Antonio Bedrina —	626
Poder — Don Augustin Salicio —	A Don Ant <sup>o</sup> Navarro —	638
Otro — El dho —	A Don Juan Remirez —	640
Substitución — El dho —	En San D <sup>o</sup> de Gria —	641
Otra — El dho —	En el dho —	643
Otra — El dho —	En Don Juan Remirez —	644
Obligación — Ant <sup>o</sup> Berruier —	A Pedro de Berruier —	647
Canal de — El Padre D. Ant <sup>o</sup> de Lemos —	A D. Pedro Dalmazo y mujer —	625





Poder —	Doña Casilda Henríquez —	H	Don. Blas de Toledo —	589
Cenion —	Crispín de Apuriles —	H	Pedro de Aguilar —	156
otra —	Doña Casilda Henríquez —	H	Francisco de Escobar —	183
Cartadepago —	Los Capellanes de la Con. de Salta —	H	Alfamentaria —	229
Obligacion —	Cristóbal Díaz —	H	Doña Mariana de Espinosa —	230
Cenion —	La Condesa de Alba de Alfé. —	H	Pedro de la Rivera —	285
Poder —	Doña Casilda Henríquez —	H	Don Gaspar de Botomayor —	383
Cartadep. —	Los Maestros de la Vicio. de Salta —	H	D. Juan de Orue Salazar —	410
otra —	Los Cap. de la Con. de Salta —	H	Alfamentaria —	501
Alfame. —	Catharina Gobo Rodríguez —	o	Alfamentaria —	549
Cartadep. —	D. Clara de San Antonio —	H	D. Juan de Orue Salazar —	526
Aprentiz —	Clara Díaz ambrosio —	Con	Pedro Gomez —	625
Poder —	Doña Catharina de Oros —	H	El Lic. de Ju. Díaz —	651
Cartadep. —	Los Capellanes de la Con. de Salta —	H	Alfamentaria —	674

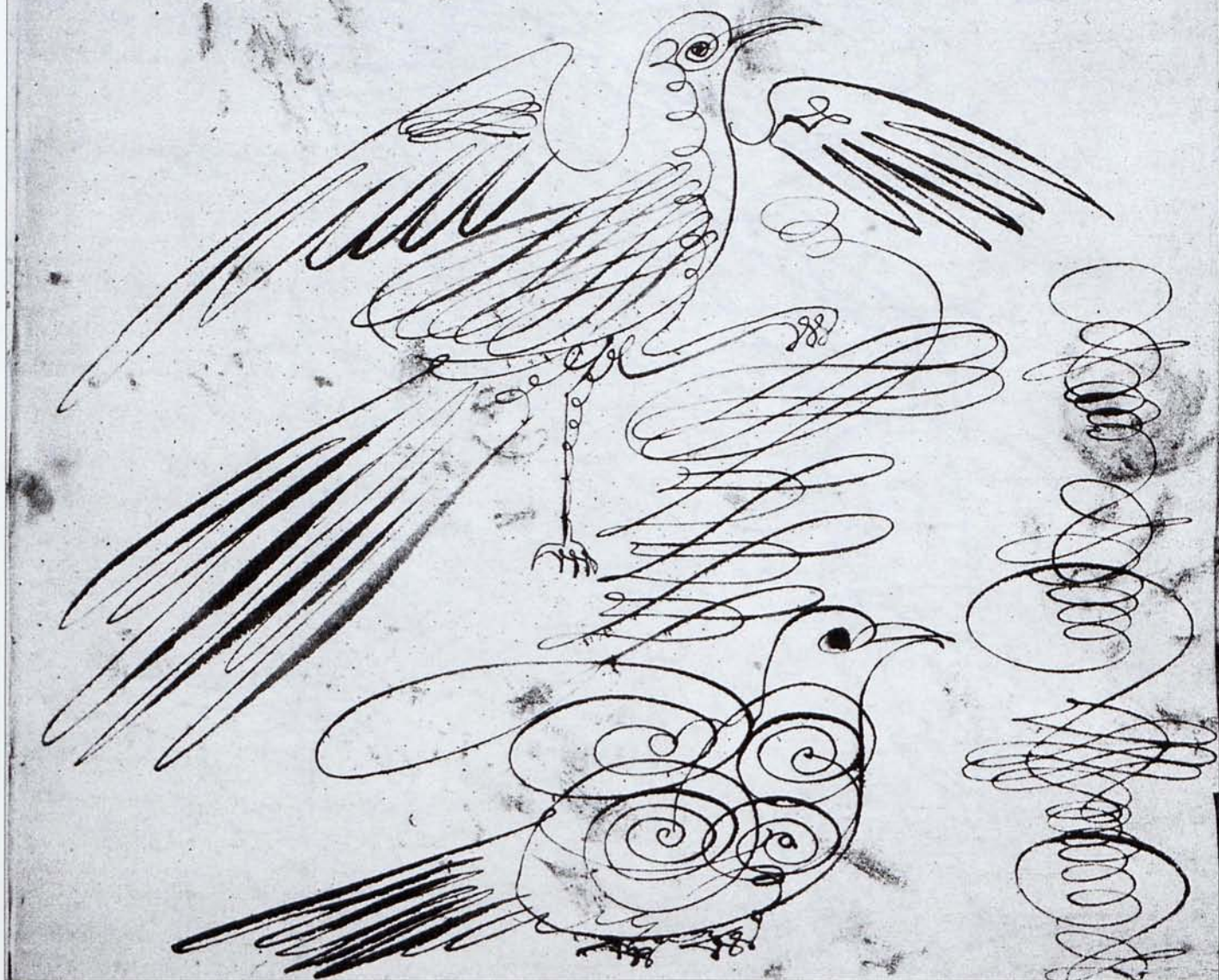








enion — Don Luis Zapata —	A	Jaigar de Onanas —	282
Carta de G.º Don Luis Antonio Carie —	Q	Diego Ezouierdo —	291
Poder — Don Luis Compañer —	A	La Merced de Almonacid —	344
enion — <del>Isidro</del> —	A	Ladha —	351
Otra — Lorenzo García de la Herran —	A	Don Francisco Plaza —	361
Obligación — Luis Peñel —	A	Juan Chapa —	376
Otra — Lorenzo de Reguera yermug —	A	Pedro Gomez —	397
Carta de G.º Lazaro Buscardi —	A	Pedro Montes —	406
Obligación — Don Luis de Medinilla —	A	Don Luis Montegazzo —	429
Poder — Don Luis Zapata —	A	Don Fernando de la Muela —	632
Declaración — Don Juan de San Nicolás —	Q	Juan de Pineda —	657
Poder — Don Lorenzo de Rigalce —	A	Juan Martín —	662



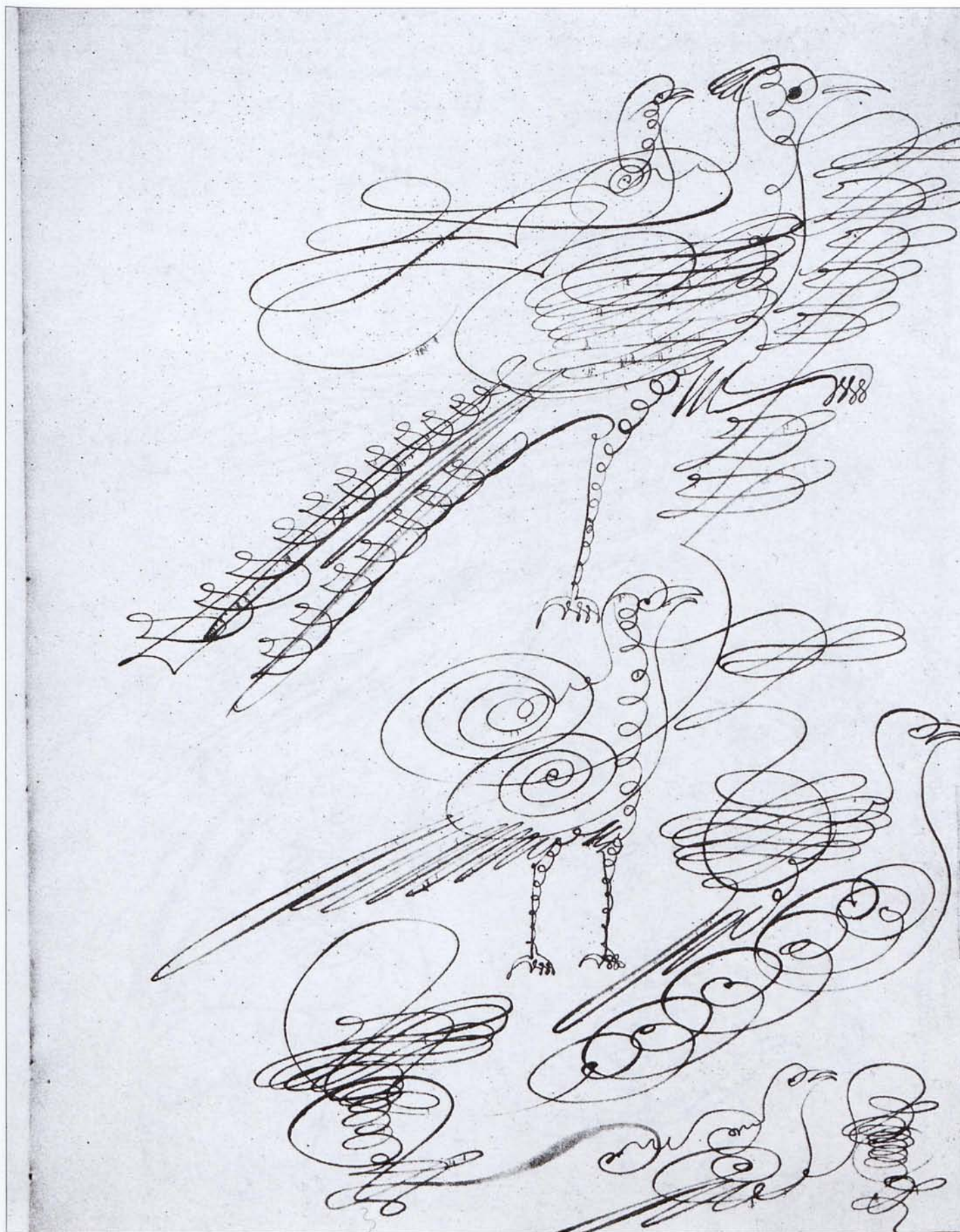


















En San Martín	421
Don Juan de Ormaiztegui Salazar	422
Don Margarita de Hemondariz	481
Don Juan Beltrán de Cuervo	540

Desamortizado de la adha —  
 Antaño — Don Juan de Ormaiztegui —  
 Rianza — Don Juan de Ormaiztegui y Ormaiztegui —  
 El dho. Ormaiztegui —  
 Don Juan de Ormaiztegui de campo —









# FRANCISCO DE GOYA Y JOSÉ MARÍA CARDANO

## Una aventura litográfica en Madrid

Jesusa VEGA

Aún aprendo. Album G, Museo del Prado.



La figura que muestra a un anciano barbudo apoyado en dos bastones (1) con la escueta inscripción «Aún aprendo», es harto elocuente de la actitud de Goya en los últimos años de su vida. En esta simple expresión se resume la actitud de un pintor que, apenas llegada la nueva técnica de la litografía a España, se prestaba a hacer sus primeros ensayos dirigido por un joven al que, años más tarde, se referiría como *el amigo Cardano* (2). Extraña, sin duda, el que los estudiosos de la obra de Goya se hayan centrado en la producción litográfica del pintor sin atender a la situación que presentaba el nuevo establecimiento abierto en la Corte del Rey de España.

Por la fecha de la estampa *Vieja hilandera*, febrero de 1819, sabemos que Goya practicó la litografía a los setenta y tres años de edad, cuando José María Cardano no había sido nombrado aún litógrafo de Cámara y apenas había tenido tiempo para montar el taller. No obstante, debemos recordar aquí que la actividad del artista quedaba reducida a dibujar sobre la piedra con un total desconocimiento del proceso de fijación del dibujo y de la de estampación. Es decir, fue José María Cardano quien facilitó que Goya hiciera sus ensayos litográficos y algunos de ellos pudieron llevarse a cabo en el mismo taller del pintor. Sea como fuere, lo cierto es que la presteza de Goya en practicar la litogra-





Vieja hilandera. Biblioteca Nacional.

fía resultaría sorprendente si su actitud no fuera reincidente: el pintor fue igual de decidido ante la técnica del aguatinta (3) y sobre su acierto no caben conjeturas, no sólo porque se convirtió en un maestro indiscutible, sino porque al incorporar esta nueva técnica pudo dar una solución pictórica a sus composiciones.

Es muy probable que el interés de Goya por la litografía fuera anterior a la vuelta de José María Cardano de su comisión por el extranjero (4), por cuanto Bartolomé Sureda ya la había practicado en París, probablemente en el círculo de Dominique Vivant Denon (5). De este modo, igual que le inició en la técnica del aguatinta, Sureda pudo informar a Goya sobre la litografía a pesar de que la inexistencia de los medios técnicos apropiados le impidieran su práctica. Quizá, sea este conocimiento previo el que explique la prontitud con la que se prestó Goya a colaborar con Cardano a principios de 1819, momento de gran actividad y de crisis para el pintor quien ese año compró la casa a orillas del Manzanares, conocida como la *Quinta del Sordo*, se encontraba trabajando en *Los Disparates* y sufrió una nueva enfermedad grave que llegó a hacer temer por su vida.

Goya se ocupó sólo de aquellas técnicas litográficas que le ofrecían una similitud con las que empleaba habitualmente para su quehacer artístico: la pluma, el pincel y el lápiz, bien entendido que la pluma siempre la empleó para dar algunos toques y no para realizar una obra únicamente con este útil. Por la técnica empleada, las dimensiones de la composición, los temas y el tipo de papel sabemos que fueron diez, al menos, las obras que Goya hizo en Madrid, pudiendo situarlas cronológicamente entre el mes de febrero de 1819 y el 25 de julio de 1822, fecha esta última en la que Cardano vuelve a dejar Madrid (6) para ir a «París, Inglaterra, Holanda, etc. para investigar los métodos de fabricar el papel propio para el estampado litográfico». Entre los múltiples obstáculos que tuvo que salvar el Director del Establecimiento Litográfico de Madrid para poder producir estampas de calidad, estaba la mala ca-





Duelo a la antigua usanza. Biblioteca Nacional.

lidad del papel, hecho que explica los diferentes tipos de papel que encontramos en la obra de Goya: sobre papel verjurado grueso se estamparon *Camino de los Infiernos* y *La lectura*, sobre papel de color de mediana calidad *Vieja hilandera*, y sobre papel avitelado fino *El sueño* y *Perros al toro*. Por otro lado, es muy posible que esas limitaciones del Establecimiento expliquen en parte que las primeras obras de Goya estén realizadas con pincel, y decimos en parte porque el pincel era utilizado frecuentemente por el pintor para sus dibujos. Sea como fuere, la técnica del pincel litográfico requiere una piedra pulida, trabajo que comporta menor dificultad que granearla bien (7), y dibujar sobre ella es como hacerlo sobre un papel e, incluso, como anota Thomas Harris (8) parece que Goya empleó el papel autográfico en varias ocasiones.

En *Vieja hilandera*, Goya demuestra conocer sus limitaciones: una figura sentada sin fondo ni sombras; un dibujo lineal a pincel con toques de pluma que se emborronan cuan-

do pretende crear zonas oscuras o necesita superponer distintos trazos. La claridad de las líneas que configuran la imagen recuerdan los primeros pasos que dio el pintor con el pincel para realizar sus dibujos del *Album de Sanlúcar*. Pero en la litografía no se ven jóvenes llenar de vida, sino la vejez, tema permanente de sus últimos años. *Vieja hilandera* es una figura que debemos ver como fruto de la espontaneidad del pintor acorde con los intereses que ocupaban a Goya a los setenta y tres años; no debemos contemplarla desde la perspectiva de una obra meditada con algún contenido que diera un significado oculto a la figura.

*Vieja hilandera* es, por lo tanto, el primer ensayo litográfico que pone de manifiesto la comprensión, por parte de José María Cardano, del nuevo horizonte que se abría a la producción de estampas al permitir multiplicar dibujos originales que, en el caso particular de Goya, daba la oportunidad de difundir una parte de su mundo que hasta el momento había quedado reservado só-





Expresivo doble fuerza. Biblioteca Nacional.

lo a la contemplación de su creador y amigos más íntimos. El aguafuerte, el aguatinata, el buril y la punta seca eran técnicas adecuadas para obras meditadas y elaboradas, pero no para la rapidez y agilidad de un momento o el fugaz deseo de trazar líneas a la velocidad del pensamiento. El grabado es un trabajo solitario y hecho en silencio, en el cual el artista trabaja durante horas el metal para sacarle imágenes. La litografía al servicio del dibujo se caracteriza por el corto tiempo que se tarda en dibujar, en añadir sobre una superficie tersa y limpia, cuando una mano ágil y adiestrada trabaja sobre ella. Por esta razón, no es de extrañar que, cada uno en su estilo, tres hábiles dibujantes hayan legado a la posteridad obras tan atractivas, admirables y sorprendentes, como las que salieron de la mano de Goya, Vicente López y José Ribelles en el establecimiento que dirigía Cardano. La creación en libertad, incorporando a esa palabra la libertad que da al pintor un pincel o un lápiz litográfico, nos ofrece lo más cercano a aquellos «divertimientos» de los hombres cuya ocupación era dibujar. Por eso Goya, en sus primeras litografías, nos manifiesta sus temas predilectos como dibujante cuando su mano trabaja sin estar sujeta a una voluntad férreamente dirigida desde su cabeza. Sus estampas *Duelo a la antigua usanza*, *Expresivo doble fuerza* o *La violación* no son sólo, por la técnica y el tema, coetáneas a los dibujos del *Album F*, sino que deben considerarse como una prolongación de su mundo interior que nunca vería la luz a través del grabado pues, el lenguaje expresivo empleado con las pinceladas, difícilmente se podía trasladar al cobre sin que desmereciera. La litografía le brindaba la oportunidad y Goya la empleó para trasladar a la estampa, con la misma maestría que alcanzara en los dibujos a la aguada, los duros contrastes lumínicos que agudizan el sentido dramático sin necesidad de un fondo o una ambientación externa de las figuras.

Pero, como es lógico, Goya no debió querer ocuparse de un procedimiento que apenas si le ofrecía mayores satisfacciones que la práctica





La violación. Biblioteca Nacional.

del dibujo. En torno a estos años, se da un oscurecimiento general de su obra; no debemos olvidar que su único ensayo de grabado a la manera negra —sirviéndose del aguatin-ta— trajo como consecuencia *El Coloso*, y que estaba trabajando en las *Pinturas negras* y *Los Disparates*. Por esta razón parece que *Camino de los Infiernos*, *Fraile con crucifijo* y *La lectura* son los primeros ensayos que realizó Goya con vistas a servirse de la litografía para su creación, como alternativa a la linealidad a la que se veía sometido al grabar al aguafuerte (9). El aguafuerte fue siempre un auxiliar imprescindible en el empleo que el pintor hizo del aguatin-ta, dado que él aprendió esta técnica, pero no profundizó en su uso como medio único (10).

Según anota Harris (11) *Camino de los Infiernos* y probablemente *Fraile con crucifijo* fueron fallidos intentos de reporte litográfico. El erudito español y coleccionista de estampas, Valentín Carderera al referirse a la estampa *Camino de los Infiernos* (12) escribía: «Un hombre desnudo, los brazos atados detrás en la espalda es llevado por unos demonios; al fondo hierve una legión de diablos, diablesas, espectros y perros horribles. Esta figura está muy bien dibujada, los contornos son irreprochables. El procedimiento es un tanto extraño, las sombras han sido dibujadas con un grueso pincel y las medias tintas, así como las carnes, han sido obtenidas empleando una tinta muy grasa. La única prueba de esta obra tiene 24 c. de largo y 12



c. de alto. Tenemos el dibujo original que es un poco más grande y hecho en sanguina». Llama la atención, al comparar el dibujo (13) con la estampa, la identidad de ambos. Goya, al trasladar los dibujos preparatorios a la lámina de cobre, introducía normalmente alteraciones sustanciales en la composición, alteraciones que, en este caso, no se han producido ni en el detalle más pequeño. Pero la mayor dimensión del dibujo y su buen estado de conservación nos llevan a pensar que no fue empleado para el reporte litográfico, sino que debió copiarse exactamente sobre un papel autográfico para trasladarlo a la piedra. Conocemos la existencia de este tipo de papel en el establecimiento de José María Cardano (14) y excepto *Vieja hilandera* todas las obras que hemos mencionado hasta el momento fueron realizadas, en opinión de Harris, por este sistema.

La facilidad del manejo de este papel, adecuado principalmente para la técnica de la pluma y el pincel, siempre que no se buscaran en el resultado trazos finos y elegantes, podría ser la razón que llevó a Cardano a proponer a Goya su uso, si bien según se desprende de una carta del Director del Establecimiento del Depósito Hidrográfico, el empleo de este papel le trajo muchos sinsabores, ya que ni su uso era tan sencillo ni el sistema muy perfecto. Así, en 1835, Cardano (15) hacía los siguientes comentarios: «el dibujo a línea tiene el inconveniente de que dibujado con la pluma sobre la piedra resultan las líneas más gruesas que las que el artista se propuso hacer, para lo cual el inventor de este arte Mr. Senefelder inventó un papel llamado de transporte con el fin de que los objetos, fuesen dibujos o escritos, se hiciesen al derecho, y que las líneas pudiesen hacerse más finas en la piedra: pero hasta el día ha sido tan corta la mejora de este papel que los buenos dibujantes, persuadidos que el transporte ha sido siempre imperfecto perdiendo la mayor parte de su trabajo, han preferido el hacer sus dibujos sobre la piedra a pesar de los indicados inconvenientes de resultar las líneas gruesas y algunas veces borrosas»; y el autor concluye: «la im-



El Coloso. Biblioteca Nacional.





La seguridad del reo no exige tormento. Biblioteca Nacional.

perfección de dicho papel transporte, consiste en su preparación sólida y gelatinosa, por lo cual no puede dejar sobre la piedra el dibujo que se hizo sobre él, pues queda tan agarrado que es preciso pasar la esponja bien humeda, frotar y aun con los dedos arañar para poder quitar el papel de la piedra: y resulta con todas estas manipulaciones que se destruye la mayor parte de un dibujo *delicado y que el artista ha empleado en él una porción de tiempo*.

Si, como parece, Goya se sirvió del papel autográfico, el fracaso se debió a la tinta de reporte que se empleó para realizar el dibujo que al ser demasiado espesa echó a perder todo el trabajo, lo que explica la existencia de una sola prueba de *Fraile con crucifijo* y *Camino de los Infiernos*. Esta última realizada sobre un papel verjurado que, por su textura grosera, tampoco ayuda a la claridad de la composición.

Estos dos fracasos debieron, sin duda, desanimar a Goya pues el sistema no sólo exigía una cuidada realización sino que por fallos técnicos, que debían ser salvados con dificultad y exigían una experiencia previa más o menos larga, se perdía —como bien apuntaba Cardano— todo el trabajo. La técnica le fallaba al pintor, pero a éste le restaba probar la otra gran posibilidad de la litografía: el lápiz litográfico. Un nuevo intento de hacer una composición en claroscuro nos lo dejó en *La lectura* y, de nuevo, la técnica no se acomodó a sus exigencias. El dibujo al lápiz litográfico necesita que la piedra sea graneada de distinto modo según la composición que se pretenda realizar, pues el grano facilita las diferentes intensidades de color. Una constante de las estampas realizadas con lápiz y publicadas en el Establecimiento que dirigía Cardano, es la ausencia de un grano fino, hecho que dificulta la obtención de negros intensos. Para obtenerlos en *La lectura*, Goya se sirvió del pincel pero su escasa práctica en la combinación de las técnicas litográficas, la mala calidad de la tinta (16) y, probablemente, la falta de experiencia de Cardano en la estampación, así como el grueso papel verjurado que se empleó, dieron como resultado una





Fraile con crucifijo.

estampa deslucida que, a pesar de su carácter intimista —reflejo de un espíritu tranquilo ajeno a monstruos y deformidades—, parece encerrar en la parte derecha un fantasma. Dicho fantasma es, posiblemente, obra del fracaso en el empleo de la técnica y no fruto de la cabeza atormentada del pintor.

No había, pues, otra opción que volver al trabajo de trazos con el lápiz litográfico, pero con sus ensayos con este útil se le abrió a Goya una nueva vía para realizar sus dibujos. El carácter blando del lápiz graso y su facilidad en despuntarse hace que se puedan obtener distintas calidades de trazos. Este útil permitirá a Goya desarrollar toda una nueva forma expresiva en sus composiciones: aprovechando los efectos de la textura del papel —en el caso de ser verjurado, corondeles y puntizones se suman a la genialidad del pintor— se obtienen, sin esfuerzo, matices tonales en los fondos y en la construcción de los volúmenes de las figuras, empleando incluso el rascador para dar mayor intensidad a los contrastes. El desarrollo que de esta nueva técnica hizo Goya pone en evidencia su escaso interés por multiplicar sus dibujos originales, como ya apuntábamos al comentar sus primeros ensayos, y su voluntad de crear composiciones nuevas sirviéndose de la piedra litográfica. Esta voluntad le llevó a realizar en Madrid tres ensayos más con lápiz litográfico: *Perrros al toro*, *El sueño* y *Suerte de vara en el campo*.

*El sueño* es una escueta composición al lápiz sobre una piedra con un grano bastante grosero donde Goya nos muestra de nuevo su enigmático mundo. La ausencia de fondo lleva a centrar en las expresiones del rostro toda la atención, siendo imposible descifrar en realidad si se trata de una mujer dormida, desmayada o muerta. La estampa parece más un dibujo preparatorio para una obra grabada que una composición acabada. Si se pudieran añadir los efectos del aguatinata, posiblemente la escena ganaría en dramatismo y clarificaría las intenciones del pintor, pero tanto en esta obra como en *Perrros al toro* —cuyo trabajo combinado de lápiz, pluma y rascador la





Camino de los infiernos. Biblioteca Nacional.

convierte en la mejor estampa litográfica realizada por Goya en Madrid—, el pintor no solucionó el problema del entorno de la escena. La ausencia de un marco espacial pudo ser intencionada aunque creemos que se debió a problema técnicos: bien porque el color de la piedra diera una unidad cromática al conjunto que se perdió al trasladarlo al papel, o bien por la inexperiencia de Goya para crear fondos con los útiles de la litografía, problema que en el grabado solucionaba con maestría en el empleo del aguatinata según se puede observar en la estampa 25 de la *Tauromaquia*. El perro volteado por los aires sobre la cabeza del toro en la estampa litográfica, queda, inexplicablemente, volando y las dos figuras del fondo apenas si se apuntan ligeramente, de modo que, si se aislara el grupo formado por el toro y los perros que ladran, estaríamos ante una composición similar a la escena central de la estampa calcográfica, resuelta con la misma maestría que el dibujo preparatorio. Pero en la litografía, Goya pretendió una escena más ambiciosa y no supo resolver el problema de la gradación tonal de los distintos protagonistas de la escena.

La novedad que suponen estas dos últimas obras con respecto a la producción anterior que hemos comen-

tado, ha provocado múltiples conjeturas a diversos autores sobre el lugar donde fueron realizadas estas litografías, coincidiendo algunos de ellos en que son las primeras obras que Goya realizó en Burdeos. Es verdad que no es posible establecer ningún nexo de unión entre las litografías que Goya realizó en Madrid, salvo el carácter de ensayo que en todas se puede apreciar. No obstante, los progresos de Goya en la técnica litográfica se debieron por un lado a su afianzamiento en el manejo de los útiles y su investigación sobre las distintas posibilidades que le ofrecía este nuevo método de impresión, y por otro al lógico perfeccionamiento que la litografía iba adquiriendo en Madrid bajo la dirección de Cardano. Es verdad que *El sueño y Perros al toro* sorprenden en el conjunto, pero la existencia de la marca de aguas GRIMD en el ejemplar de la primera que se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston, corresponde a un papel fabricado por Santiago Grimaud —en el molino que debía tener en Gárgoles de Abajo en Guadalajara—, fabricante de papel, siempre preocupado por los avances y nuevas técnicas de fabricación de papel (17), actitud que le valió la Medalla de oro en la Exposición de la Industria Española de 1827, entre otras razones por el papel fabrica-





do para la estampación litográfica (18). Ese mismo papel avitelado fino fue empleado en la estampación de *Perros al toro*, mientras que para *El sueño* se empleó un grueso papel verjurado, similar al de *Camino de los Infiernos*, por lo que también se puede considerar obra realizada en Madrid, ya que en Francia se adoptó el papel avitelado para la estampación litográfica por adaptarse mejor a esta técnica, hecho que explica a su vez el viaje de Cardano a aquel país para estudiar los métodos de fabricación.

Difícil resulta precisar por este método en qué establecimiento se llevó a cabo *Suerte de vara en el campo*, no obstante opinamos como Ve-

lasco y Aguirre (19), y creemos que fue realizada en Madrid, pues si Goya llegó a crear las excelentes composiciones que se pueden apreciar en *The Bull of Bordeaux* o *El vito*, se debió en gran medida al avance que la litografía tuvo en Francia desde 1816 y a las facilidades que se podían dar al artista en el taller bordelés. Este taller era ajeno, sin duda, a las estrecheces y limitaciones en las que se movieron Cardano y los primeros litógrafos españoles, pues no sólo se vieron obligados a reutilizar el papel o tuvieron dificultades con las tintas, sino que sabemos por el inventario de 1825 que existían en total 19 piedras litográficas, 3 procedentes de Munich y 16 de París. Tan

La lectura. Biblioteca Nacional.





El sueño.

reducido número no permitió que pudieran emprenderse «trabajos de consideración» y, además, obligaba a que cuando los particulares pedían la utilización de una piedra, ésta se les alquilara «por un moderado precio, entrando en cuenta el tiempo que sobre ella permanecen los dibujos» (20). Si a todo lo expuesto añadimos que ninguna de las obras realizadas en Madrid fue firmada, mientras que todas las dibujadas en Francia sí lo fueron, y que la gran originalidad de *Suerte de vara en el campo* es que se encuentra estampada con tinta bistre —al modo de la obra grabada—, parece evidente que esta obra es un ensayo litográfico que en buena lógica Goya hizo en

Madrid. Si algo caracteriza su producción francesa es la práctica artística —no de ensayo— que el pintor hace evidente en sus estampas bordelesas —con lápiz litográfico principalmente—, presentando esas imágenes —que progresivamente se identificarían con la visión romántica, que se desarrolló en Francia— de las costumbres y formas más genuinas del comportamiento del pueblo español: la España de pandere-ta, pendenciera y torera, sin duda, la más fácilmente vendible.

Sobre *Suerte de vara en el campo* sólo nos resta añadir, que, a pesar de los defectos que anota Beruete (21) en cuanto a la desproporción de las figuras, es la composición más





trabajada que realizó Goya en los primeros años de su práctica litográfica. El pintor juega con una combinación distinta en las manchas oscuras, es decir, no reservó los matices luminicos para el cuerpo del toro o las luces en el primer plano, sino que con el trabajo intenso del lápiz en el cuerpo del animal, en el suelo y en la parte trasera del caballo del primer picador, pudo posteriormente dibujar las figuras y abocetar un grupo de gente. A pesar de todo, los resultados están muy lejos de sus composiciones grabadas al aguafuerte y al aguatinta aunque visualmente las recuerde.

Goya en Madrid no encontró el modo adecuado de servirse de la litografía, quizá porque no pretendía hacer dibujos sino porque deseaba crear imágenes como las que nos legó en sus colecciones grabadas; pero más de treinta años utilizando ácidos, puntas, resinas y buriles, le habían dado una seguridad en el empleo de estas técnicas que, aún siendo más lento el proceso, tenía los resultados asegurados. Ante la litografía, Goya debía, sin duda, exclamar,

«Aun aprendo», pero su agitado ánimo en esos años (1819-1822) no se encontraba acorde con las limitaciones del Establecimiento de Cardano, ni con la lenta investigación que exigía llegar a dominar las posibilidades expresivas de la técnica plana; técnica que, en el caso de Goya, se encontraba acotada por las exigencias plásticas que su cabeza y visión pictórica le demandaban, pues no se puede olvidar que simultáneamente estaba grabando en cobre la serie de *Los Disparates*, culminación técnica de una práctica artística que comenzó su andadura hacia 1771 con el aguafuerte *La huida a Egipto*, de marcado sabor italiano.

Perros al toro. Biblioteca Nacional.

#### NOTAS

(1) GASSIER, P.: *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona, 1973, núm. 411.

(2) Expresión empleada por Goya en la conocida carta que remitió desde Burdeos el 6 de diciembre de 1825 a Joaquín Ferrer, residente en París. La transcripción completa



de este documento se puede consultar en LAFUENTE FERRARI, E.: *Las litografías de Goya*, Barcelona, 1982, pp. 33-34.

(3) A partir de 1793 Goya —que había iniciado su actividad como grabador en 1778— incorpora la novedosa técnica del aguafuerte aprendida de Bartolomé Sureda [Véase CARRETE PARRONDO, J.: «Los grabadores Felipe y José María Cardano iniciadores del arte litográfico», *Goya*, 157 (1980) nota 33]. Este grabador mallorquín —retratado por Goya en torno a 1804-06 (National Gallery, Washington)— estuvo siempre atento a las novedades que se producían en el campo del grabado y aprendió la técnica del aguafuerte durante su estancia en Londres de 1791 a 1793 como ayudante del científico español Agustín de Betancourt [Sobre este tema véase RUMEU DE ARMAS, A.: *Ciencia y tecnología en la España ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*, Madrid, 1980, pp. 325, 335-336, 340-352].

(4) El 19 de abril de 1817 se dio orden a Cardano para que pasara a Munich para aprender todo lo referente a la litografía. No obstante sabemos que el 29 de septiembre permanecía en París, ciudad en la que se le recomienda permanezca instruyéndose «en el arte de la litografía», hasta que se trasladase a Munich, lugar donde completó su formación con Alois Senefelder durante los meses de mayo y junio de 1818, Archivo Histórico Nacional, Estado, legs. 5282 (núm. 131) y 6073 (núms. 20 y 32).

(5) Es sabido que el destino que dio Vivant Denon a la prensa litográfica fue el de mero pasatiempo para él y sus amigos y, entre estos, debía encontrarse Bartolomé Sureda, quien por lo menos realizó cuatro dibujos a pluma sobre la piedra firmados y fechados en 1811. Tres de ellos se encuentran reproducidos en BOIX, F.: «La litografía y sus orígenes en España», *Arte Español*, 8 (1925) 280-282.

(6) Archivo de Martín Fernández de Navarrete, Abalos (Logroño), leg. 2. Debemos recordar que, incluso, algunas de las litografías de Goya tienen al verso composiciones del propio CARDANO: *Duelo a la antigua usanza* y *Expresivo doble fuerza* (Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Estampas y Bellas Artes, núms. 45626 y 45627).

(7) En el Establecimiento Litográfico, el ayudante del estamador era quien se encargaba de las distintas maneras de pulir las piedras litográficas, con un sueldo de 8 reales diarios. «Observaciones sobre el cumplimiento de las reglas que prescribe la Real Orden de 16 de marzo de 1819 en la creación del Establecimiento Litográfico», Archivo de Martín Fernández de Navarrete, Abalos (Logroño), leg. 2.

(8) HARRIS, T., *Goya. Engravings and Lithographs*, Oxford, 1964, núms. 271-276.

(9) La evolución de la técnica empleada por Goya pone de manifiesto la impaciencia del pintor hacia el aguafuerte. Esta técnica le condicionaba a un lenguaje lineal de trazos que le hacía muy trabajosa la interpretación de los distintos planos, al exigir un cuidadoso estudio previo del dibujo para poder trasladar los semitonos al cobre, estudio que en pocas ocasiones logró llevar a



buen término. Los aguafuertes de Goya, ya sean auxiliados por la punta seca, ya por el buril, no se adecuaban a la vehemencia del pintor, quien acababa resolviéndolos, en la mayoría de las ocasiones, con un fuerte contraste entre blancos y negros y un total abandono del estudio del espacio, aunque todos estos factores contribuyeran a favorecer el dramatismo de la escena en estampas como *La seguridad del reo no exige tormento* o *Si es delincente que muera presto*.

(10) Goya realizó sólo en una ocasión toda la obra al aguafuerte, el Capricho 32, *Por que fue sensible*, incurriendo en los mismos errores que anotábamos en *Los prisioneros*, es decir, la dificultad de crear la ilusión óptica de la tercera dimensión provoca que la figura femenina parezca estar suspendida desde arriba.

(11) HARRIS, T., *Goya...*, op. cit., núms. 272 y 273.

(12) CARDERERA, V.: «François Goya», *Gazette de Beaux Arts*, XV (1863) 249. Esta composición está en estrecha relación con el dibujo, del mismo título, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

(13) El dibujo se conserva en el British Museum, Londres.

(14) En la «Relación del costo que tuvieron las máquinas, prensas, mesas, piedras y demás enseres existentes en el Establecimiento Litográfico», redactado en torno a 1825, se recoge un asiento de «cincuenta hojas de papel autógrafo» valorado en 80 reales de vellón. Archivo de Martín Fernández de Navarrete, Abalos (Logroño), leg. 2.

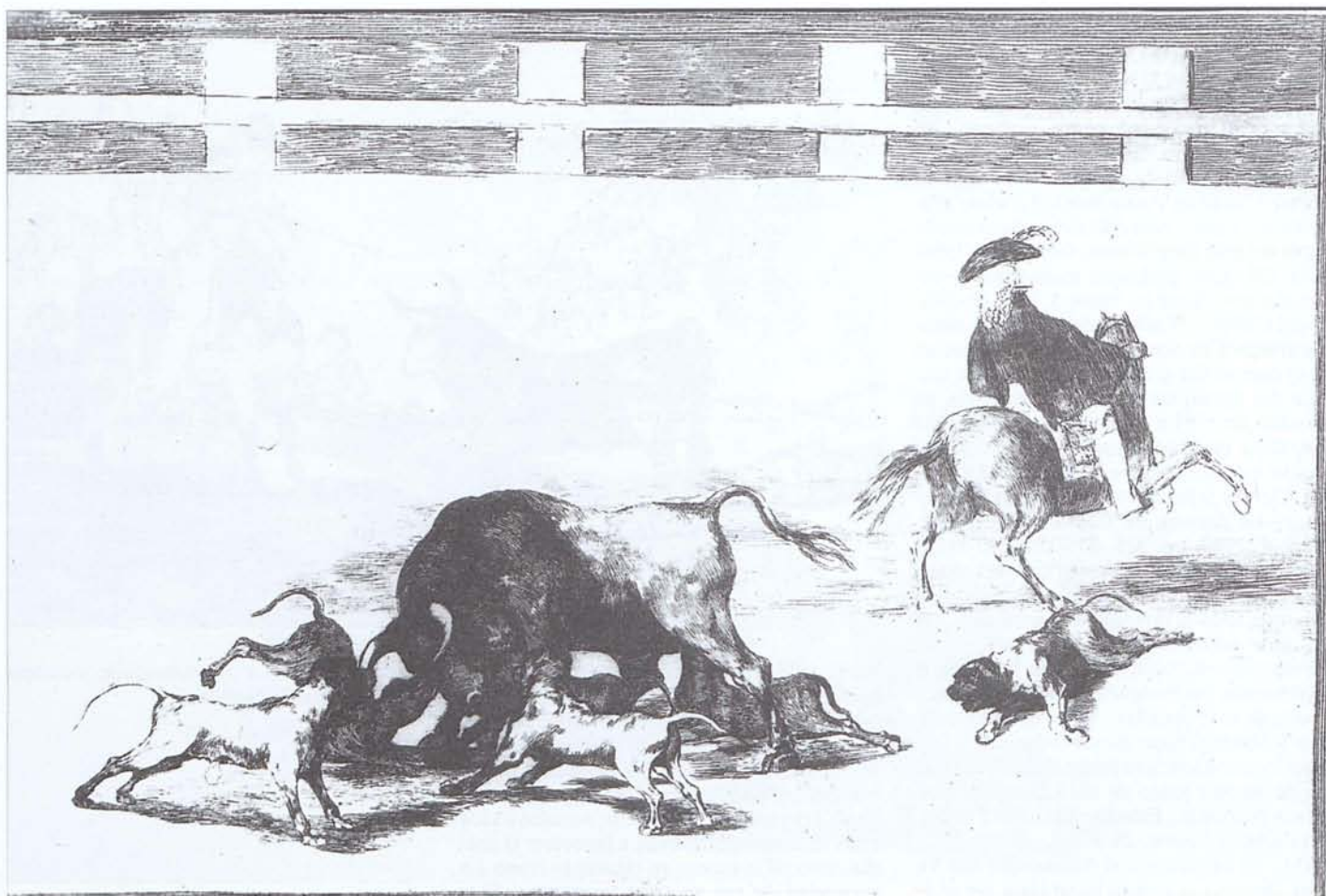
(15) La carta la dirigió al periódico *Eco del Comercio*, 3 de febrero de 1835.

(16) Para la fabricación de lápices y tintas también se encontraron problemas pues «el jabón de sebo que sirve para los lápices y tintas» no se encontraba en España ni tampoco los «moldes de yerro para baciarse los lápices y barras de tinta». Archivo de Martín Fernández de Navarrete, Abalos (Logroño), leg. 2.

(17) Del interés de Santiago Grimaud

Perros al toro. La Tauromaquia, estampa 25. Calcografía Nacional.





Suerte de vara en el campo.

por los adelantos en la fabricación del papel da fe su carta de 1 de octubre de 1797 sobre la renovación del papel impreso, *Semanario de Agricultura y Artes*, 47 (23, noviembre, 1797) 315-324.

(18) LÓPEZ BALLESTEROS, L.: *Memoria de la Junta de calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la Exposición Pública de 1827*, Madrid, 1828, p. 58.

(19) VELASCO Y AGUIRRE, M.: *Grabados y litografías de Goya*, Madrid, 1928. Es muy probable que el estudio de las litografías de Goya, desde el punto de vista de su evolución técnico-expresiva y temática, sea la razón que explica el progresivo alejamiento que ha existido entre los estudios del pintor de las fuentes decimonónicas. LEFORT, P. (*Francisco de Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié*, París, 1877) y ARAUJO, C. (*Goya y su época*, Madrid, s. a.) opinan que todas las estampas que hemos mencionado hasta el momento —excepto *Suerte de vara en el campo*, obra que desconocían— las hizo Goya en Madrid, precisando que *Duelo a la antigua usanza*, la realizó en 1819; y la opinión de ambos es mantenida por Velasco y Aguirre. DELTEIL, L. (*Le peintre grave illustré. Francisco de Goya*, París, 1922, vols. 14 y 15) no se pronuncia sobre *Perros al toro* y *Suerte de vara en el campo*, y para BERUETE, A. (*Goya grabador*, Madrid, 1918) el lugar no supone un tema importante y sólo en ocasiones menciona donde fueron realizadas

opinando de Picador que: «es litografía muy maestra hecha al lápiz y fina ejecución. Parece posterior (...) y pienso que hecha en Burdeos». Para GASSIER P. y WILSON, J. (*Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974) *Monje con crucifijo*, *La lectura*, *El sueño*, *Perros al toro*, *Suerte de vara en el campo* se realizaron en Burdeos entre 1824 y 1825, presentándolas como una solución lógica de adiestramiento y perfección en la técnica que culminaría en la serie *Los toros de Burdeos*, editados por Gaulon en 1825. SAYRE, E. (*The Changing Image. Prints by Francisco Goya*, Boston, 1974) cree que *La lectura* y *El sueño* se hicieron en Francia, apuntando que esta última podía formar parte de una proyectada serie a la que pertenecerían también *El Vito* y *El desafío*. Por último, en el Catálogo de la Exposición del Rijksmuseum de 1970 (*De grafiek van Goya*, Amsterdam, 1970) se opina que *Perros al toro* y *La lectura* las hizo Goya en Madrid, mientras que, por el contrario, *El sueño* la habría realizado en Burdeos entre 1824 y 1825. MAYER, A. L. (*Francisco de Goya*, Madrid, 1928) considera que *Perros al toro* puede ser obra madrileña mientras que para LAFUENTE FERRARI (*Las litografías*, ob. cit.) después de los intentos fallidos de *Infierno* y *Monje con crucifijo* la actividad litográfica de Goya sería toda bordelesa.

(20) «Observaciones sobre el cumplimiento...», véase nota 7.

(21) BERUETE, A. *Goya...*, op. cit., núm. 275.



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

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

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

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

Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto.

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



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

## BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

LOCALIDAD: .....

PROVINCIA: .....

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

Firma:

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

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

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









Ayuntamiento de Madrid