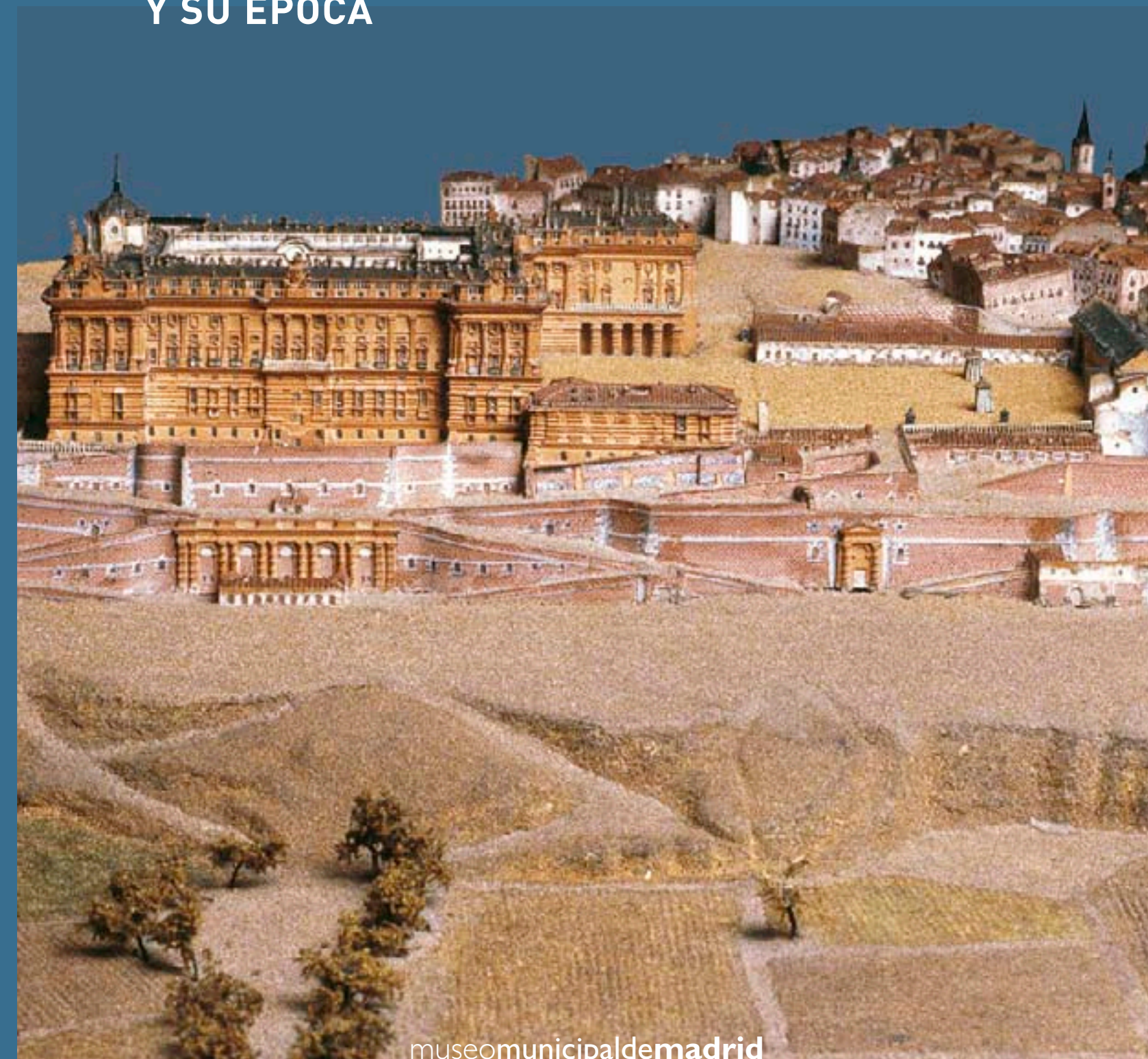


RID 1830

MADRID 1830

LA MAQUETA DE LEÓN GIL DE PALACIO Y SU ÉPOCA

LA MAQUETA **MADRID 1830**  
DE LEÓN GIL DE PALACIO  
Y SU ÉPOCA



museomunicipaldemadrid



MAD

museomunicipaldemadrid



**madrid**

ÁREA DE LAS ARTES

**MADRID** LA MAQUETA  
**1830** DE LEÓN GIL DE PALACIO  
Y SU ÉPOCA

Madrid, octubre 2006-enero 2007

museomunicipaldemadrid











## **AYUNTAMIENTO DE MADRID**

**Alberto Ruiz Gallardón**

Alcalde de Madrid

**Alicia Moreno**

Concejala de Gobierno de las Artes

**Carlos Baztán**

Coordinador General de las Artes

**Juan José Echeverría**

Director General de Patrimonio Cultural

**Carmen Herrero**

Jefa del Departamento de Museos y Colecciones

**Carmen Priego**

Directora del Museo Municipal

La Maqueta o *Modelo* de Madrid, construida en 1830 por el ingeniero militar León Gil de Palacio (1788-1849), es una de las piezas clave de la colección del Museo Municipal y una de las maquetas históricas más antiguas e importantes de Europa. Fue el propio rey Fernando VII quien realizó el encargo de la misma, el 13 de noviembre de 1828, por mediación de su hermano, el infante Francisco de Paula, y a través del director general de Artillería. Gil de Palacio y sus ayudantes realizaron en un tiempo récord este objeto fascinante -que formó parte del Real Gabinete Topográfico creado por Fernando VII-, siguiendo la tradición de los modelos topográficos de ciudades españolas construidos entre los siglos XVIII y XIX. La calidad de ejecución y el valor testimonial de este *Modelo* son excepcionales. Su factura, extremadamente precisa -en la que se representan por primera vez los espacios libres del interior de las manzanas y la altimetría de la Villa y Corte-, es una fuente de información inagotable y primordial para la iconografía urbana y para la geografía histórica de Madrid, antes de la transformación impulsada por el progreso industrial en la segunda mitad del siglo XIX.

Para conocer mejor el Madrid del Antiguo Régimen reflejado fielmente en la maqueta, hemos reunido en este libro varios estudios sobre esta pieza singular y sobre diferentes temas relacionados con ella, así como un conjunto de colecciones del Museo Municipal que contextualizan, desde distintos ámbitos, el Madrid de la época y su evolución en el espacio y en el tiempo. Una exposición y un ciclo de conferencias completan este proyecto, que se inscribe en la Semana de Arquitectura 2006 y pretende enriquecer la comprensión de este hermoso "modelo" y el período histórico y social que representa. La exposición -necesariamente esquemática- reúne las imágenes más significativas, que, relacionadas entre sí, nos acercan a los hechos históricos, a los modos de vida y a la imagen cambiante de la ciudad.

En este libro se analizan la Maqueta de Madrid como documento cartográfico, la morfología urbana con sus edificios, la estructura social, los hechos y los protagonistas más destacados de una época heterogénea. El estudio sobre Leonardo Alenza nos muestra al artista romántico, al margen del mundo académico; al cronista de la ciudad y al protagonista de su propia vida, muchas veces al borde de la indigencia, inspirándose con frecuencia en las fuentes iconográficas que las colecciones seleccionadas nos proporcionan. Y aún queda mucho por investigar en torno a esta maqueta, rica en propuestas y en sugerencias. Este libro que ahora publicamos es sólo un primer paso, que pretende ser también un estímulo.

**ALICIA MORENO**  
*Concejala de las Artes*  
*Ayuntamiento de Madrid*





The *Model* of Madrid, built by the military engineer León Gil de Palacio (1788-1849) in 1830, is one of the key pieces in the Museo Municipal's collection and one of the oldest and most important historical models in Europe. It was commissioned by King Ferdinand VII himself on 13 November 1828 through the intermediation of his brother, the Infante Francisco de Paula, and through the Artillery director general. Gil de Palacio and his assistants produced this fascinating object, which was part of the Royal Topographic Cabinet established by Ferdinand VII, in record time, in keeping with the tradition of the topographic models of Spanish cities built between the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. The craftsmanship and testimonial value of this *Model* are outstanding. Its extreme accuracy—spaces inside blocks and the heights of the buildings of the Town and Court are shown for the first time—is an inexhaustible source of information of primary importance to urban iconography and the historical geography of Madrid before the transformation triggered by industrial process in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

In order to provide further knowledge of the ancien régime Madrid that is faithfully reflected in the model, this book incorporates several studies on this superb piece and on various related themes, as well as a selection of holdings from the Museo Municipal that contextualise the Madrid of the period and its development in space and time from different perspectives. An exhibition and a cycle of lectures complete this project, which is part of Architecture Week 2006 and aims to enrich our understanding of this fine “model” and of the historical and social period it represents. The exhibition—which is necessarily schematic—brings together the most significant images which, when related to one another, give the viewer an insight into the historical events, ways of life and changing appearance of the city.

This book analyses the Model of Madrid as a cartographic document; the urban morphology with its buildings; the social structure; and the most salient events and people of a heterogeneous period. The study on Leonardo Alenza shows the romantic artist, outside the academic environment, the chronicler of the city, and the protagonist of his own existence, often on the verge of destitution, and frequently drawing inspiration from the iconographic sources provided by the selected collections. And much more remains to be explored in connection with this model, which is rich in ideas and suggestions. This book is merely a first step, which is also intended as a stimulus.

**ALICIA MORENO**  
*Councillor for the Arts*  
*Madrid City Council*



12	<b>La Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio (1830) como documento cartográfico</b> <i>Javier Ortega Vidal y Francisco José Marín Perellón</i>
26	<b>El paisaje urbano de Madrid en la Maqueta de 1830</b> <i>Eulalia Ruiz Palomeque</i>
44	<b>Arquitecturas para el Madrid liberal (1820-1840)</b> <i>Pedro Moleón Gavilanes</i>
62	<b>El Madrid «castizo» de Leonardo Alenza</b> <i>Begoña Torres González</i>
81	<b>Contexto histórico de Madrid en 1830</b> <i>Jesús A. Martínez Martín</i>
96	<b>El Madrid de 1830 en el Museo Municipal</b> <i>Carmen Priego Fernández del Campo</i>
109	<b>Catálogo</b>
235	<b>Bibliografía y exposiciones</b>



# La Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio (1830) como documento cartográfico

Javier Ortega Vidal y Francisco José Marín Perellón

La cartografía urbana es, sin duda, una parte esencial de la historia de una ciudad, entendida ésta en su más amplio registro. No es ocioso señalar el enriquecimiento de que ha sido objeto la cultura europea merced a los numerosos trabajos que, en los últimos años, han sido producidos en este ámbito de investigación. Desde este punto de vista, tal vez la primera cuestión que podría plantear el título que preside esta aportación consistiría en abordar los posibles matices de la relación entre Maqueta y cartografía urbana. Es obvio que el tema específico de la «representación de las ciudades» carece de una denominación terminológicamente precisa, que podríamos entender como un área de intersección entre las escalas extremas de la geografía y de la arquitectura: si la primera se ocupa de la tierra y/o el territorio y la segunda de los edificios, esta condición híbrida de la representación urbana se podría entender en primera instancia como el problema de elaborar una deter-

minada información sobre un conjunto de edificios implantados en un ámbito territorial.

Entre la representación de la geografía y la arquitectura se produce un hecho diferencial de cierta importancia, como es el de tener o no en cuenta la esfericidad de la tierra. No es casual que el término cartografía provenga específicamente de «carta» y aluda a «mapa», lo que implica un sistema de proyección o rectificación, mientras que el tamaño y, por lo tanto, la escala de representación de la arquitectura ha obviado normalmente este problema, como lo delata terminológicamente la palabra «plano», usada habitualmente en el dibujo de los edificios. En este contexto y desde una consideración histórica, en la que el hecho urbano tenía una delimitación y un tamaño no excesivos, podríamos considerar que la denominación de planos o «planimetrías urbanas» quizá fuera

una manera más concreta o específica de acotar el tema de la representación de las ciudades. Sin embargo, esta manera de proceder no sería sino volver a reconocer la ambigüedad de partida escorando ahora el término hacia el polo contrario; si la cartografía nos remitía a la geografía, la planimetría nos remite, acaso excesivamente, a la arquitectura. Considerados mínimamente estos aspectos, la palabra «cartográfico» que se incluye en el título de este texto supone una elección que nos permite aludir a otras cuestiones de enfoque complementarias.

En los estudios históricos sobre cartografía urbana, y en relación con el notable desarrollo de los mismos, ya aludido, es posible que hayamos pasado de un estado de una cierta desidia catalográfica a un estado de obsesión sistemática por el nominalismo que constriñe y somete a los documentos objeto de estudio a los presupuestos de la cultura actual. Este peligro de anacronismo, amenaza siempre presente y siempre difícil de eludir en los estudios sobre la historia, se suele evidenciar en la insistente preocupación por sistematizar ciertas clasificaciones, con especial relevancia en los sistemas o mecanismos de proyección; surgen así los elencos de documentos caracterizados por su tipo de proyección, ya ortogonal u oblicua, o por su tipo de representación, ya axonométrica, perspectiva, vista de pájaro, etcétera. Si bien es cierto que este tipo de enfoques es sin duda lícito y puede ayudar en el avance de nuestro conocimiento, también lo es el que el empeño de sistematizar o «globalizar» los sistemas de proyección se produce en Europa en la transición de los siglos XVIII y XIX, época relativamente reciente, gracias a la concreción científica de la *Geometría descriptiva* de Gaspard Monge (1746-1818). En el otro extremo, conviene recordar que no todos los sistemas de proyección se habían inventado en ese momento, pues muchos mecanismos de producción gráfica implicaban desde hacía mucho tiempo el uso de sistemas de representación absolutamente rigurosos en los diversos ámbitos de producción científica y técnica de la cultura occidental. De seguir en este tipo de aproximaciones un tanto rigoristas correríamos el riesgo

de atender excesivamente a los medios, desviándonos del objetivo final: si una maqueta o modelo debe pertenecer a otra categoría documental, perdemos en parte la posible idea de secuencia narrativa de la historia de una ciudad a partir de sus testimonios cartográficos correlativos.

### **Entre la planta y el volumen**

Entender la maqueta como documento cartográfico supone, como ya se ha explicado, optar por un concepto particular de aplicación que atiende, ante todo, al valor o capacidad de «descripción» de una ciudad (una parte de la tierra), entroncándola a su vez en una idea de secuencia continua con los otros documentos (planos, vistas) convencionalmente entendidos como cartográficos. Y en esta propuesta de secuencia, frente a los bloques acaso escindidos de las recientes categorías documentales, nos parece oportuno establecer un análisis basado en dos aspectos complementarios cual serían la «planta» y el «volumen» de una ciudad. Si la planta, huella o iconografía de una ciudad es una categoría casi universal que no necesita de mayores precisiones, debe aclararse que bajo el término volumen se unifican todas aquellas emergencias que brotan desde la planta, englobando tanto los aspectos topográficos como los elementos edificados. De esta manera se trata de evitar en parte los anacronismos antes aludidos acudiendo a dos aspectos tangibles de cualquier ciudad que además, en su polaridad, suponen la base fundamental de casi todas las estrategias de la representación de la morfología urbana. Desde esta propuesta se podría recoger e integrar en un continuo un amplio elenco documental que abarcaría desde las plantas a los cuadros o vistas urbanas como casos extremos de la polaridad señalada; entre ambos se desplegaría la amplia panoplia de recursos intermedios de equilibrio o complemento entre la planta y el volumen de una ciudad como estrategia representativa básica, en la cual ocuparía un lugar específico la maqueta de una ciudad.

Aplicando estos criterios a los testimonios cartográficos fundamentales de la ciudad de Madrid, la Maqueta o

Modelo de León Gil, realizada entre los meses de noviembre de 1828 y 1830, ocuparía un lugar intermedio entre el plano de Teixeira de 1656 y la planta de Coello-Ibáñez de Ibero editada en 1872-1874. Aunque en esta última es evidente y fundamentalmente su proyección plana, no deja de incorporar implícitamente una interesantísima información volumétrica, como son las curvas de nivel y la mención de la altura de las distintas edificaciones representadas. En el otro extremo temporal, el caso particular del plano de Teixeira<sup>1</sup>, no es tanto un sistema de proyección en términos actuales sino una planta rigurosamente geométrica «disfrazada» o enriquecida con una persuasiva sugerencia volumétrica. Frente a las habituales calificaciones de vista de pájaro o perspectiva de diversas adjetivaciones (axonométrica, militar, oblicua, etcétera) la matriz básica del dibujo editado en 1656 es una planta completa de las calles y plazas de la ciudad, utilizándose las manzanas como «marco» para dibujar una versión del volumen de los edificios en ellas contenidos; ante una esquina en ángulo agudo los edificios se recortan drásticamente, dejando tan sólo que oculten parcialmente la calle algunos chapiteles y elementos puntuales. Para darnos cuenta de las razones de esta manera de proceder bastaría contemplar cualquier foto oblicua de la Maqueta de Madrid para observar que gran parte del trazado de las calles desaparecería completamente al resultar ocultadas por los edificios.

<sup>1</sup> Hecho ya sugerido en MARÍN PERELLÓN, Francisco José y ORTEGA VIDAL, Javier, *Dieciséis documentos sobre Pedro Teixeira Albernaz en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Madrid: 2002, pág. 36.

<sup>2</sup> El interés de la Maqueta como documento privilegiado para el conocimiento de la ciudad del siglo XIX ya había sido señalado por Pedro Navascúes. Véase de este autor «Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1830», en *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*. Catálogo de la exposición homónima realizada en el Museo Municipal de Madrid. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1980, págs. 15-26.

<sup>3</sup> Sobre el autor, pueden consultarse los trabajos de SILVÉN CORDAL, Venancio, *Biografía del señor don León Gil de Palacio*. Madrid: 1 de enero de 1892; CARRASCO Y SÁYZ, Adolfo, *D[on] León Gil de Palacio*. Madrid: Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1892, y CARLOS, Alfonso de, «León Gil de Palacio (una vida azarosa)» en *Villa de Madrid*, n.º 64, año XVII, (1979, III trimestre), págs. 25-28.

Por todo lo expuesto hasta aquí, la Maqueta de Madrid es un privilegiado documento cartográfico, entendido éste como una descripción intensa y pormenorizada de la ciudad, que supone el más potente acuerdo entre la planta y el volumen de la misma, tanto en la información que nos transmite sobre la ciudad histórica como en el posible proceso de su conformación y producción material del propio documento<sup>2</sup>.

No deja de resultar un dato curioso que los ciento setenta y cinco años que nos distancian de la fecha de creación de la Maqueta de Madrid sean los mismos que separaron a esa fecha de creación de la edición en Amberes del Plano de Teixeira. En relación con estos dilatados lapsos temporales, ¿podríamos decir que la historiografía ha estudiado con el rigor que merecería estos testimonios de la historia de Madrid? Salvo algunas contribuciones meritorias puntuales, la respuesta es claramente negativa. Ambos documentos parecen emitir tal seducción cautivadora sobre el espectador que hace caer a quienes los contemplan en un cierto encantamiento entre juguetón y madrileñista, que obnubila el conocimiento y bloquea las posibles aproximaciones más rigurosas. Éstas, sin duda, se han ido produciendo de forma parcial, a medio camino entre las labores de conservación y restauración, y las aproximaciones históricas sobre su origen. En otro orden de cosas, es innegable y evidente que ambos documentos han sido ampliamente valorados como testimonio y fuente de información sobre la ciudad y sus edificios.

#### Perfiles mínimos sobre el autor y la obra

En relación con la Maqueta, la tendencia hacia los aspectos más infantiles no debería sorprendernos excesivamente pues, además de ser humanos, no parecen haber sido muy distintos de su origen como «juguete» encargado por Fernando VII. Este capricho se produjo como resultado de la labor previa de su autor, Dionisio León Manuel Gil de Palacio y Tamarriá (Barcelona, 7 de abril de 1788-Segovia, 5 de septiembre de 1849)<sup>3</sup>, del mismo modo que su producción generaría la creación del Gabinete Topográfico

(1832)<sup>4</sup>, cuyo ambicioso e incumplido programa consistía en producir las maquetas de los Sitios Reales y las capitales de las provincias de España y sus islas.

León Gil se forma inicialmente en Infantería, accediendo al cuerpo de Artillería en 1805. Sabemos de su activa participación en la Guerra de la Independencia (1808-1813), en la que alcanzó el rango de Comandante. Es probable que su mal disimulada ideología liberal fuera la causa de su destino en la lejana plaza de La Coruña, donde, en fecha incierta, realizó el Modelo o Maqueta de la Torre de Hércules. Tras el Trienio Liberal (1820-1823), en el que resulta herido en lucha contra los franceses del duque de Angulema, fue destinado a Valladolid en 1826, ciudad de la que realiza una maqueta que se encontraba acabada en enero de 1828.

Este trabajo es el que, por mediación del infante Francisco de Paula, hermano del monarca, le sirve como carta de presentación para recibir el encargo de la Maqueta de Madrid, formalizado en 13 de noviembre de 1828. Tras quince días, probablemente empleados en planificar la estrategia de realización, los trabajos se inician el 29 de ese mismo mes, finalizándose el Modelo el 12 de noviembre de 1830.

El ritmo de trabajo de los veintitrés meses y medio empleados en su construcción, una manera de «rebajar» los ya de por sí sorprendentes dos años citados habitualmente, debió de resultar tan febril que fue necesario conseguir un permiso eclesiástico para poder trabajar los domingos. Los escasos datos sobre el proceso de ejecución citan la dotación personal de dos subalternos y un indeterminado número de operarios, así como un coste de sesenta y seis mil trescientos cincuenta y ocho reales, cantidad en la que no podemos conocer su descomposición en partidas de materiales y mano de obra.

El éxito del Modelo produce como resultado inmediato la rehabilitación política de su autor (25 de septiembre de 1829) y el encargo de los modelos de El Escorial (Real

Orden de 28 de febrero de 1831, por treinta y seis mil reales), Casa de Campo (Real Orden de 27 abril de 1832, por cuarenta y seis mil quinientos reales) y más tarde el de Aranjuez. Estas realizaciones dieron lugar a su nombramiento como Académico de Honor y de Mérito por Arquitectura (25 de enero de 1832) y la ya mencionada creación del Gabinete Topográfico (5 de mayo de 1832), del cual se le nombra director con una asignación de doce mil reales anuales. El éxito personal en esos años hace que el embajador de Francia tantee a nuestro flamante autor sobre la posible realización de un modelo de la ciudad de París, posibilidad que León Gil rechaza.

Esta vorágine inicial se diluye tras la muerte del rey Fernando VII el 29 de septiembre de 1833; paradójicamente, la desaparición del monarca desencadenó el triunfo de las ideas liberales del autor en la política de aquellos años, pero también el bloqueo de sus trabajos. A partir de 1834, las labores del Gabinete Topográfico parecen reducirse a la realización de belenes para la Reina Regente y la construcción de diversas decoraciones efímeras.

En lo que atañe al Modelo de Madrid, sabemos de su depósito inicial en el Museo de Artillería, instalado en el Palacio de Buenavista. Museo y Modelo se trasladaron posteriormente a los dos últimos vestigios en pie del Palacio del Buen Retiro (el Salón de Reinos y el Casón). Allí el Modelo llevaría una lánguida existencia hasta que el 29 de noviembre de 1929 es cedido por el Estado al Ayuntamiento de Madrid para integrarse en el recién creado Museo Municipal. Tras algunas reparaciones menores, el maquetista Jordi Brunet aborda en 1977 una profunda restauración.

<sup>4</sup> Véase los trabajos de MOLEÓN GAVILANES, Pedro, «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)», en *Reales Sitios*, n.º 140 (1999, II trimestre), págs. 35-47, y APARISI LAPORTA, Luis Miguel, «Reales Gabinetes de Máquinas y Topógrafo en el Buen Retiro. De Agustín de Betancourt a León Gil de Palacio», en *Madrid en sus planos (1622-2001)*, catálogo de la exposición homónima realizada con motivo del XIX Congreso Internacional de Historia de la Cartografía (1-6 de julio de 2001) en el Centro Cultural Mesonero Romanos. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2001, págs. 33-43.



### Escala y proceso de construcción

Sintetizadas las referencias generales imprescindibles sobre el autor y su obra, atenderemos a las noticias relativas a la escala de la Maqueta y su posible proceso de construcción.

La referencia más temprana sobre su escala, brindada por Mesonero Romanos en su primera edición del *Manual de Madrid*<sup>5</sup>, esto es, poco más o menos un año después de su terminación, ofrece el valor de  $1/2$  línea por vara que, traducido numéricamente, supone el valor proporcional de 1:864 (1 línea igual a  $1/144$  de pie y 1 pie igual a  $1/3$  de vara). Fermín Caballero<sup>6</sup>, diez años después, refiere la realización previa de un plano o planta de la ciudad a 1:432, escala que adjudica a la Maqueta. Evidentemente, este valor, equivalente a una línea por vara, parece el producto de un error en la traslación de la refe-

<sup>5</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual de Madrid: Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid: M. de Burgos, 1833, 2ª. ed., pág. 231.

<sup>6</sup> CABALLERO Y MARGÁEZ, Fermín, *Noticias topográfico-estadísticas sobre la administración de Madrid, escritas en obsequio de las autoridades, del vecindario y de los forasteros [...]*. Madrid: en la Imprenta de Yenes, 1840, pág. 88.

<sup>7</sup> M[ONLAU], P[edro] F[elipe], *Madrid en la mano, o el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías, [...]*. Madrid: Gaspar y Roig, 1850.

<sup>8</sup> MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1960.

<sup>9</sup> PASTOR MATEOS, Enrique, *Museo Municipal, sala II, Modelo de Madrid 1830*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Educación, 1977.

<sup>10</sup> CARLOS, Alfonso de, «La Maqueta de la Villa de Madrid (1830)» en *Villa de Madrid*, n.º 65, año XVII, (1979, IV trimestre), págs. 5-10, pág. 8.

<sup>11</sup> SANZ GARCÍA, José María, «Tres cuartos de siglo de cartografía madrileña (1800-1875)», en *Cartografía Madrileña (1635-1982)*, catálogo de la exposición homónima realizada en el Museo Municipal de Madrid. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1982, págs. 21-42, pág. 26 y nota 14.

<sup>12</sup> La misma escala se repite en la ficha correspondiente de aquella exposición, *Cartografía Madrileña (1635-1982)*. [...], pág. 235.

rencia anterior. En la guía de 1850 de Pedro Felipe Monlau<sup>7</sup> se insiste en la escala de  $1/2$  línea por vara, adjuntando la interesante precisión de que «el plano geométrico que en 1830 se fijó para norma de su construcción, fue delineado valiéndose del defectuosísimo de Espinosa, aunque corrigiendo las variaciones más notables». En tiempos más cercanos, Molina Campuzano<sup>8</sup> apoya la hipótesis del valor 1:864, mientras que Pastor Mateos<sup>9</sup>, tras citar a Caballero y Molina y sugerir el posible empleo de las manzanas de la *Planimetría General de Madrid* en su realización, confirma este valor en función de unas mediciones directas sobre una manzana cuyas dimensiones no aporta. De Carlos<sup>10</sup>, tras citar la referencia de Mesonero y sin establecer ninguna precisión concreta sobre el Modelo, concluye que su escala es 1:816, alegando como prueba que 1,2 milímetros de la Maqueta equivalen a 1 metro (en realidad esta referencia supondría una escala de 1/833,33). Finalmente, Sanz García<sup>11</sup>, en una referencia sin contrastar, señala el valor de « $1/2$  línea por vara y media, o sea, 1:816»<sup>12</sup>.

Con respecto a su construcción, una vez decidida su escala y formalizada la planta de la ciudad como necesario paso previo, se procedió a fijar la división entre los diez fragmentos en los que la Maqueta se descompone. La unión entre los mismos se produce en determinados encuentros entre el límite lateral de algunas calles y los planos de fachada de las manzanas correspondientes. En una atractiva inversión, el vacío de las calles se debió transformar en los llenos de una serie de «maestras» que dejaban entre ellas los vacíos en los que se encajarían los bloques de las manzanas. Para ello, como complemento necesario, hubo de procederse a una necesaria toma de datos sobre la altimetría de la ciudad; de hecho, y que se conozca, ésta sería la primera información del relieve de la ciudad de Madrid. Tal estrategia de trabajo permitiría probablemente una estructurada subdivisión de los distintos tajos, procurando un sistema que articulara el trabajo de muchas y distintas manos. Las manzanas se fueron armando sobre médula de maderas blan-

das en bloque, tallada y recortada, que recibiría las distintas fachadas dibujadas en planos de papel y cartón, así como el remate de los distintos volúmenes de las cubiertas. Los edificios singulares recibieron un tratamiento algo más esmerado.

### Propuestas y estudios gráficos sobre la Maqueta

El interés sobre el estudio de la Maqueta en sí misma viene de antaño: hace ya unas décadas, se iniciaron algunos intentos de la mano de Alfonso Mora Palazón para que el Instituto Geográfico Nacional realizara un «vuelo» sobre la Maqueta, a fin de obtener unas tomas fotográficas. A partir de este repertorio de fotografías restituidas se podría haber obtenido tanto una planta fidedigna de la misma, como los datos complementarios altimétricos de la topografía y de los elementos edificados. Es lástima que este trabajo no llegara al fin a desarrollarse, pues hubiera sido una contribución esencial para el mejor conocimiento de la obra. Nuevamente, en 1992, coincidiendo con los fastos de la Capitalidad Europea de la Cultura y por iniciativa del entonces concejal de Cultura, Pedro Ortiz, se realizó finalmente un conjunto de tomas fotográficas estereoscópicas para obtener una restitución de la Maqueta. Lo sorprendente del caso es que tales tomas no se utilizaron para obtener los datos antes señalados: se usaron para el trazado de un dibujo aparentemente volumétrico. La estrategia básica del asunto parece que consistió en obtener una representación gráfica de la Maqueta «sometida» a las leyes gráficas del plano de Teixeira. Se produjo así, de nueva factura, un documento de conjunto dividido en veinte hojas para ser comparado con las correlativas del plano del siglo XVII. Así, el supuesto norte de la Maqueta derivó unos cinco grados hacia el Oeste, introduciéndose un aditamento de rótulos, cartelas y vistas que llenaban los vacíos de la Maqueta hacia la zona correspondiente a la Casa de Campo, dibujada con más amplitud hacia poniente en el plano de 1656. Aunque todo esto tenga su argumento en lo que al estudio de la Maqueta se refiere, no deja de resultar paradójico que este ingente esfuerzo haya pro-

ducido como resultado el dibujo plano de una realidad volumétrica, que finge a su vez una visión volumétrica devaluada del propio objeto. Para ese fin, y a salvo de la posible ocultación parcial de la planta de las calles, ¿no hubiera resultado más adecuada una buena colección de fotografías rectificadas?

Sin aludir en su texto a la obra antes comentada, Francisco Quirós señala en 1994 varios objetivos de investigación en relación con la Maqueta<sup>13</sup>. El primero se centra en tratar de conocer, si fuera posible, la finalidad de la misma, sobre la que se sugiere un cierto interés ilustrado en relación con el concepto de la «policía urbana». En un segundo bloque, y adjuntando la extensión del objetivo a la Maqueta de Cádiz de 1779, indica la conveniencia de «un riguroso estudio en cuanto tal Modelo topográfico, lo que exigiría, primero, restituir su base planimétrica y, segundo, reproducir en escala adecuada todos los alzados de edificios por frentes de manzana; o lo que es lo mismo, reconstruir la documentación gráfica de la que se partió para su construcción». Como resultado de este proceso, el autor señala la posibilidad de realizar análisis sobre la morfología urbana, según él, no realizables a partir de la simple observación, además de que el Modelo «quedaría documentado frente a cualquier posible eventualidad».

### Ensayos hacia el progreso en la investigación sobre la Maqueta

Formando parte de un estudio más general sobre diversas características de los planos históricos de Madrid, destacando entre ellos el concepto de la fiabilidad topográfica, Javier Ortega<sup>14</sup> desarrolló un sistema gráfico para

<sup>13</sup> QUIRÓS LINARES, Francisco, «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación», en *Eria. Revista de Geografía*, Universidad de Oviedo (1994), págs. 203-224.

<sup>14</sup> Un extracto de esa investigación, en ORTEGA VIDAL, Javier, «Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica», en *Catastro*, n.º 39 (julio 2000), págs. 65-85.



3 y 4. Superposición de la retícula del Plano de Ibáñez de Ibero y de la malla de control a la Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio.



1 y 2. Superposición de la retícula del Plano de Ibáñez de Ibero y de la malla de control al Plano de Espinosa de los Monteros, de 1769.





el estudio de los distintos documentos. Tras efectuar un trabajo previo de reconstitución de la morfología de la ciudad en los siglos XVIII y XIX, se tomaba como referencia la retícula (350 x 280 metros) que incorpora el plano de Ibáñez de Ibero editado en 1872-1874, identificando los puntos correspondientes en los otros planos y uniéndolos con una retícula nueva y propia de cada documento. Frente a la red homogénea y ortogonal del plano tomado como base, la traslación a los planos anteriores iba produciendo una progresiva deformación de esta figura, tanto en sus dimensiones como en sus ángulos, en consonancia con la menor precisión de los documentos, en cierta coherencia con su progresiva antigüedad. Al mismo tiempo, tomando como origen el centro de la Plaza Mayor, se realizaba una serie de cinco mediciones radiales formando un pentágono descomponible a su vez en cinco triángulos. Con esta doble estrategia se procedía a un análisis geométrico y dimensional que permitía el estudio de cada documento, así como la posible relación entre los mismos. Aplicado este sistema a la Maqueta a través de la representación antes mencionada se obtuvieron las figuras que se adjuntan (figs. 1 a 4). Al mismo tiempo, y ya que el dibujo realizado en 1992 no permitía deducir una aproximación a la escala utilizada, se procedió a efectuar una serie de mediciones indirectas a través de los elementos de los bordes y de las alineaciones procuradas por el despiece de la vitrina de protección. De esta manera se inició una primera aproximación al estudio de la Maqueta, concretada en dos de los aspectos antes mencionados. La primera se refiere a su escala; tras analizar el conjunto de las mediciones se obtuvieron unos conjuntos de mediciones cuyas medias oscilaban entre las proporciones de 1/813 y 1/819. Frente a la referencia habitual de  $1/2$  línea por vara —como se recordará, la de 1/864—, estos tanteos tienden a confirmar el valor de 1/816 citado casualmente por Alfonso de Carlos. En segundo lugar, la comparación entre la retícula y los triángulos del plano de la Maqueta con los mismos elementos del plano de Espinosa tiende a apoyar lo afirmado por Pedro Felipe Monlau, en el sentido de que

el plano del siglo XVIII pudo servir de base para la realización de la Maqueta.

Como aportación específica de este artículo, y a partir de las anotaciones realizadas en su momento, se ofrece también aquí, sobre la fotografía de la Maqueta, la imagen de la subdivisión en los diez fragmentos en los que se descompone la misma (fig. 5). Ante la vista de esta imagen las razones de tal división distan de resultar inmediatas. Las juntas o rupturas más evidentes se establecen en los dos grandes ejes urbanos de la calle de Alcalá y el Prado; otra junta coincide con una vía de importancia en la estructura urbana como es la calle de Fuencarral. A partir de estas decisiones, el resto de las juntas se realiza en vías híbridas y secundarias que podrían ser el resultado de la voluntad de subdividir la ciudad en fragmentos de un tamaño aproximadamente similar. A esta condición habría que añadir tanto un orden o razones de montaje, en cierta dialéctica con otras posibles condiciones de trabazón una vez montado el conjunto. Finalmente, es de resaltar la singularidad del carácter «interno» del fragmento correspondiente al Palacio Real y su entorno inmediato.

A este tipo de indagaciones sobre las características físicas de la Maqueta (en definitiva, sobre el proceso de construcción del documento cartográfico en sí mismo considerado), debe añadirse otro tipo de investigaciones complementarias sobre el valor de la información urbana que transmite. En los estudios sobre cartografía de las ciudades existe una tendencia a dar por supuesta la validez casi incuestionable de cualquier dato por el mero hecho de estar incorporado en el documento histórico. Acaso este hecho tenga que ver con la asimilación inconsciente de la cartografía a la fotografía, olvidando que todo dibujo, en este caso Maqueta, no es sino una interpretación de la realidad de su momento. Lo cierto es que, en relación con las intenciones o capacidades del autor o autores, los hechos transmitidos y la calidad informativa de los mismos alcanzan distintos grados cua-





5. Subdivisión de la Maqueta de Madrid en los diez fragmentos que la componen.

litativos. Como ilustración de este hecho, bastaría observar el entorno oriental del Palacio Real en la Maqueta para constatar que el vacío que se representa no correspondería a las obras en curso de la plaza circular de Isidro González Velázquez y el Teatro Real de Antonio López Aguado.

En otras palabras, para valorar y utilizar con criterio la ingente cantidad de información que incorpora el Modelo de León Gil sobre la ciudad y sus edificios, sería necesario un esfuerzo de investigación paralelo que utilizara y contrastara con otras fuentes documentales los datos transmitidos por el mismo. Sin ánimo de exhaustividad, sino a modo de dos catas o ejemplos, querríamos realizar a continuación una serie de observaciones atentas a dos elementos urbanos de cierta importancia: la Plaza Mayor y la

manzana del Palacio de Buenavista. Hacia 1830, la primera se encontraba en pleno proceso de transformación por el que la plaza abierta de los Austrias se «cerraría» a partir de las directrices de Juan de Villanueva. En la intersección de las juntas de la calle de Alcalá y el Paseo del Prado, el Palacio de Buenavista, amén de su importancia urbana y monumental, sería además el lugar en el que se construiría y alojaría en primera instancia la propia Maqueta.

#### **La Plaza Mayor**

En el mes de agosto de 1790 la antigua plaza, iniciada y finalizada entre 1590 y 1620 durante los reinados de los tres últimos Felipes de la dinastía de los Austria, padecía el tercer gran incendio de su historia. Como consecuencia su lienzo occidental, conocido como «de Pañeros», desapareció casi por completo, iniciándose a partir de

este hecho la total recomposición del marco escenográfico del conjunto.

En términos generales, resulta más o menos conocida la intervención del arquitecto Juan de Villanueva en el establecimiento del proyecto tipo de la nueva ordenación de las fachadas; otra cosa es la historia del detallado proceso de más de cinco décadas en el que se realiza el «cambio de piel» de la plaza. Así, en la fecha de la realización de la Maqueta habían transcurrido algo menos de cuarenta años desde el inicio del proceso, por lo que nos serviría como privilegiado testimonio del estado de la plaza en esos momentos.

Atendiendo a lo que el Modelo nos transmite, y teniendo en cuenta que el edificio de la Casa de la Panadería no experimentó ningún cambio durante el proceso, parece que ya se había realizado la transformación de las fachadas de toda su mitad occidental, habiéndose realizado igualmente la transformación de la fachada de la Casa de la Carnicería, con la nueva disposición de sus torres rematadas por chapiteles. En esta nueva ordenación habían surgido ya los nuevos cierres de las calles actuales de Ciudad Rodrigo, Toledo y Siete de Julio, estableciendo el contrapunto de los grandes arcos que enmarcan estos accesos sobre el fondo monocorde del tramo tipo de la ordenación, que consta de tres balcones en altura sobre los vanos adintelados de las pilastras.

Según nos cuenta la Maqueta (fig. 6), la plaza se hallaba aún sin ordenar en su mitad oriental, desde los edificios de la Panadería y Carnicería hacia el Este. En esta zona, la mitad nororiental, esto es, la zona más cercana a la calle Mayor, aún conservaba la disposición de las fachadas del siglo XVII, que constaba de cuatro huecos en altura frente a los tres de la nueva. Desde la actual calle de Zaragoza hasta el costado de la Casa de la Carnicería, los edificios antiguos ya habían sido derribados aunque no se habían realizado las nuevas construcciones.



6. La Plaza Mayor en la Maqueta de Madrid: vista general.

Dejando a un lado el posible contraste del estado de la plaza que nos transmite la Maqueta con los datos de archivo en lo que se refiere a su secuencia temporal edificatoria, tarea que no creemos propia de exponer aquí, tratemos de contrastar a continuación, someramente, algunos de los aspectos físicos o formales del Modelo en relación con los datos conocidos de la plaza tanto en su formalización antigua como moderna.

De ese modo, en el juicio sobre la calidad informativa de la Maqueta quizá tendría que adoptar una posición intermedia entre la admiración superlativa indiscriminada y la dificultad intrínseca de realizar en menos de dos años un Modelo de información global sobre toda la ciudad a la escala antes mencionada, próxima a 1:800. Así, la versión de la plaza, que al parecer respondería al tratamiento diferenciado de los elementos monumentales, es satisfactoria en términos generales aunque sería susceptible de haber sido mejor realizada: los elementos básicos de las fachadas de la plaza, en definitiva las pilastras, los huecos, las barandillas y las cornisas, tienen un tratamiento algo toscos. Las pilastras son muy anchas, con lo que los vanos entre ellas situados quedan proporcionalmente descompensados, presentando además diversos ritmos a lo largo del perímetro. Los huecos de los balco-



7. Detalle de la Plaza Mayor en la Maqueta de Madrid: área del Portal de Paños.

nes, por el contrario, son más bien pequeños, sobre todo en su altura, con lo que la proporción básica de vano y macizo queda también notablemente desvirtuada. Aunque se comprende su dificultad, tampoco resulta excesivamente brillante la solución de las barandillas y las cornisas; en las primeras, el escaso número de barrotes verticales desmerece la imagen original, mientras que el empeño en mostrar los mútuos de la cornisa de remate hipertrofia la imagen de este elemento en la Maqueta.

En cualquier estimación sobre la Maqueta habría que tener en cuenta, al mismo tiempo, los posibles daños o reposiciones ocurridos a lo largo de sus casi ciento setenta y cinco años de existencia. Nótese que en la calle de Toledo han desaparecido casi por completo los pilares de los soportales de los edificios, siendo presumible

que éstos se realizaran en su momento. Una duda de este tipo se ofrece al considerar la esquina suroriental de la plaza; en los edificios derribados entre las actuales calles de Zaragoza y Gerona (correspondientes a los números 11, 12, 13 y 14 de la manzana 196) la medianera del solar aparece casi en el frente de la plaza, cuando ésta debería ubicarse bastante más retranqueada, casi a la altura de la calle Postas. La duda a la que se aludía consiste en discernir si en la Maqueta se situó mal este elemento, si lo que aparece derribado es tan sólo la cruja correspondiente a la fachada o si fue manipulada en algún momento posterior.

Algo parecido ocurre en este mismo lienzo oriental, al considerar los soportales de los edificios antiguos, aún sin derribar en la Maqueta. En este frente, el Modelo nos

transmite la información de que tenía dieciocho pilares entre la antigua calle de San Jacinto (hoy Zaragoza) y la esquina de la plaza, sin contar el pilar de la misma; según la información de la *Planimetría General de Madrid*, este mismo fragmento de fachada debía constar de dieciséis pilares.

Finalmente, para terminar con estas observaciones sobre la Plaza Mayor, llama poderosamente la atención la ausencia en la Maqueta del arco carpanel situado en el lienzo occidental, cerca de la escalinata del Arco de Cuchilleros (fig. 7). Este arco singular, el más parecido al que aparece en la traza de Villanueva, es un recurso escenográfico utilizado para conseguir la presencia de dos arcos en cada frente de la plaza, en virtud de una razón compositiva. Esta misma razón es la que propicia la aparición de otro arco escenográfico al costado oriental de la Casa de la Carnicería, aunque en este segundo caso la composición del arco repite literalmente los arcos de embocadura de las calles afluentes a la plaza. De cualquier modo, el arco carpanel que hoy se encuentra en la plaza no se registra en la Maqueta. ¿Es un importante error de la misma o es que se construyó en alguna fecha más tardía?

### **El Palacio de Buenavista**

El potente volumen, generado desde una planta rectangular en torno a un patio, surge en la Maqueta coronando el promontorio que divide las vaguadas por las que discurren las calles del paseo de Recoletos y la del Barquillo. En términos muy sintéticos, es conocido que el duque de Alba adquiere la posesión en 1769, iniciándose la ejecución del gran palacio en 1777, al mismo tiempo que prosigue la compra de diversos terrenos colindantes. Tras un importante incendio que desvirtuó el proyecto inicial, es también sabido que, tras la muerte en 1802 de su hija, Cayetana Fitz-James Stuart, el Ayuntamiento de Madrid compra la posesión a sus testamentarios para regalársela a Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, en 1807. Tras los sucesos de 1808, la posesión en su conjunto lan-

guidece hasta que el 8 de marzo de 1816 una Real Orden dispuso el traslado a Buenavista del Museo Militar y los parques y talleres de Artillería e Ingenieros.

El estado del edificio en la Maqueta corresponde (fig. 8), pues, a un periodo de unos doce años de uso militar, en el que las funciones iniciales se fueron aumentando hasta constituirse en sede del Ministerio de la Guerra en 1847, acelerándose desde entonces las transformaciones que culminaron hacia 1875 en un estado aproximadamente similar al que hoy presenta. Desde esta secuencia general, el testimonio brindado por la Maqueta resulta de gran interés.

Uno de los datos más atractivos consiste en la posibilidad de contemplar la fachada norte del palacio (fig. 9); frente a la lectura actual que tiende a valorar como principal la fachada sur —la que se observa filtrada por los árboles desde la calle de Alcalá—, se puede confirmar en la Maqueta que el lienzo norte constituía realmente el acceso principal del palacio, conformado con pilastras corintias que resaltaban la entrada. Esta composición aparecía enmarcada por un patio de honor abierto formalizado por los brazos añadidos al palacio: uno hacia el Este que figura con un cuerpo edificado aún sin cubrir en la Maqueta y otro hacia el Oeste, todavía sin construir en el Modelo.

El espacio ocupado por este antepatio correspondía a la antigua plaza de Chamberí que, al igual que la calle de la Buenavista de los Reyes, había sido incorporada ya a la posesión del conjunto por el propio duque de Alba. El acceso desde la calle del Barquillo se establecía entonces por la antigua calle de la Emperatriz, entroncando con el último tramo hacia el sur de la calle de los Reyes Alta (luego Salesas), que pasaría a ser también espacio privado de la posesión. En 1823 se reclamó para ser incorporada al conjunto la casa conocida como «La Conserjería», ubicada en la extremidad nordeste, en la que había habitado el alcalde constitucional Arias Mendoza y





8. El Palacio de Buenavista en la Maqueta de Madrid: vista general.



9. Detalle del Palacio de Buenavista en la Maqueta de Madrid: fachada norte.

que desde 1825 ocuparía el comisario interventor del parque y museo.

Siguiendo hacia el Norte en este punto, la Maqueta ilustra el estado de la huerta conocida como de Brancacho, que lindaba con la calle del Almirante hasta el Prado de Recoletos. Hacia el sur de esta huerta, muestra el estado del convento de las monjas de San Pascual, anterior a su derribo y nueva construcción en 1865, con motivo de la nueva alineación del paseo de Recoletos. Finalmente, en la esquina de la Cibeles, el Modelo nos da cuenta del estado del edificio conocido como «Inspección General de Milicias», que había sido reformado en 1819 aprovechando en parte una construcción anterior, cuyo jardín se extendía hacia el Norte por el Prado de Recoletos hasta llegar a la linde sur del convento. De este edificio, como de tantos otros, la Maqueta nos ofrece una información del más alto interés al existir pocos datos del mismo.

Hacia el sur del Palacio de Buenavista, y dejando hacia la calle del Barquillo el conjunto de edificaciones accesorias, podemos contemplar la antigua topografía del lugar, que suponía una elevada meseta limitada por un muro de contención hacia la calle de Alcalá. Por esos años ya se había realizado un primer cajeadado de tierras para el acceso desde esta calle, iniciando el trazado de una rampa recta y dos ramales en curva que, años más tarde, sería completado desmontando una ingente cantidad de terreno hasta llegar a la situación actual.

Retornando hacia el Palacio y la Maqueta de otra manera, podemos imaginar el mes de noviembre de 1828 cuando, probablemente en los sótanos del mismo, se iniciaron las estrategias para la toma de datos y la progresiva construcción del Modelo de Madrid. Entre los rigores del invierno y el estío, las febriles salidas y retornos al edificio, irían produciendo la vertiginosa formalización

del documento finalizado en otro noviembre de 1830 que ahora podemos disfrutar. A veces nos asalta una duda ¿alguien ha comprobado si en los sótanos del edificio de la Maqueta existe alguna alusión en miniatura a una posible maqueta de la Maqueta?

### Conclusión

Insistiendo en el carácter tentativo de las aproximaciones aquí realizadas, lo que interesa resaltar es la necesidad de efectuar un conjunto de estrategias de investigación coordinadas, que procuren el nivel de conocimiento sobre la Maqueta que, como tal documento historiográfico, merece.

Como esperamos que se desprenda de esta aportación, tal tipo de investigaciones debería apuntar a dos bloques de objetivos interaccionados entre sí. El primero se refiere a los estudios sobre la Maqueta en sí misma, considerada como objeto físico; aquí deberían agruparse tanto la recopilación y búsqueda de los posibles datos sobre su producción, como todo tipo de estudios o ensayos sobre su propia materialidad, con especial relevancia en el registro gráfico de la planimetría y altimetría de la Maqueta. El segundo conjunto de indagaciones se debería centrar en la investigación específica sobre el estado de la ciudad de Madrid y sus edificios en torno a 1830; en este sentido, sería de gran interés no ya sólo conocer su estado material, sino todo tipo de lecturas y complementos sobre la estructura urbana de la propiedad, sus usos y sus funciones, así como el enlace y resonancia con las fuentes pictóricas y literarias.

La interacción entre ambos tipos de investigaciones es la que, en definitiva, procuraría el mejor conocimiento del documento cartográfico para proceder a la difusión del mismo tal y como se merece; no en vano parece que, según entendemos, nos encontramos ante la más temprana Maqueta de todas las capitales de Europa.

# El paisaje urbano de Madrid en la Maqueta de 1830

Eulalia Ruiz Palomeque

El paisaje urbano de la Villa, en 1830, se podía diferenciar claramente en dos: un Madrid consolidado y un espacio extramuros situado fuera de las tapias que lo delimitaban. La Maqueta representa la zona central de Madrid localizada en el interior de la cerca, que se derribaría en 1868 para enlazar con el recién aprobado Ensanche. En este primer ámbito se pueden distinguir dos zonas: el casco urbano y varias Posesiones Reales. El *casco urbano madrileño* aparece rodeado por una cerca, la construida en 1625, con los avances realizados en los siglos XVII y XVIII, regularizando el trazado de aquélla de una forma más rectilínea hasta el límite representado en la Maqueta. En estos nuevos espacios se irían localizando amplias fincas destinadas a distintos usos singulares: institucionales, industriales, religiosos, etcétera.

El otro ámbito lo constituían varias *Posesiones Reales*, situadas en los flancos del casco urbano y delimitadas con sus propias tapias. Dos de ellas se situaban al noroeste de la Villa, y eran *la Montaña del Príncipe Pío*, contigua y limitada a su norte por la *Posesión de La Florida o La Moncloa*. La tercera, localizada al este de la Villa, junto al paseo del Prado, era la *Posesión del Buen Retiro*. Una cuarta aparece someramente representada al oeste de la Maqueta por su gran extensión, en la otra orilla del río, con acceso por un puente desde el paseo de La Florida. Esta Posesión Real es la llamada *Casa de Campo*.

Por su parte, el *espacio situado extramuros* del anterior no se visualiza apenas en la Maqueta, salvo en la zona más cercana a ella y muy incompletamente, aunque también era parte del Madrid de entonces. La comunicación



del casco urbano madrileño con estos espacios extramuros se hacía a través de numerosas puertas y portillos, cuyas arquitecturas más relevantes aparecen bellamente representadas en la Maqueta. En las afueras de la Villa, además de la actividad agrícola de secano tradicional, se localizaban algunas nuevas barriadas de arrabal y edificaciones con usos muy específicos e importantes, como el Asilo de San Bernardino, la Real Fábrica de Tapices, la antigua Plaza de Toros y el Santuario de Nuestra Señora de Atocha.

La topografía madrileña evidentemente no era, ni es, tan llana como se muestra en la Maqueta, sino que se articula en una serie de interfluvios, separados por vaguadas, con una dirección predominante NE-SO, que desembocan en el río Manzanares. El emplazamiento de la Villa aprovecha una incurvación de este curso fluvial que trae una dirección N-S y cambia a otra O-E. El casco urbano representado en la Maqueta se continuaba por el noroeste por una topografía accidentada en una serie de colinas más elevadas, mientras que por el Noreste y Este se extendía una planicie bastante homogénea incidida por dos arroyos. El de la Castellana quedaba incluido en la Villa parcialmente y terraplenado formando los paseos de Recoletos y del Prado, mientras que el otro arroyo, todavía algo alejado de la zona urbanizada, era el llamado del Abroñigal, que hoy forma parte de la M-30 y que el camino de Alcalá cruzaba en las ventas de Espíritu Santo. Y, finalmente, por el Sur descendía la topografía suavemente hacia el río Manzanares en lo que luego sería el distrito de Arganzuela.

### La herencia del plano

Previamente a la visualización del paisaje urbano mostrado a través de la documentación y el diseño de la Maqueta, interesa recordar algunos aspectos importantes para la vida cotidiana de los madrileños de 1830 en su desplazamiento por las calles de la Villa, ya que la distribución organizativa del callejero y la toponimia del viario eran muy diferentes a las actuales, por lo que

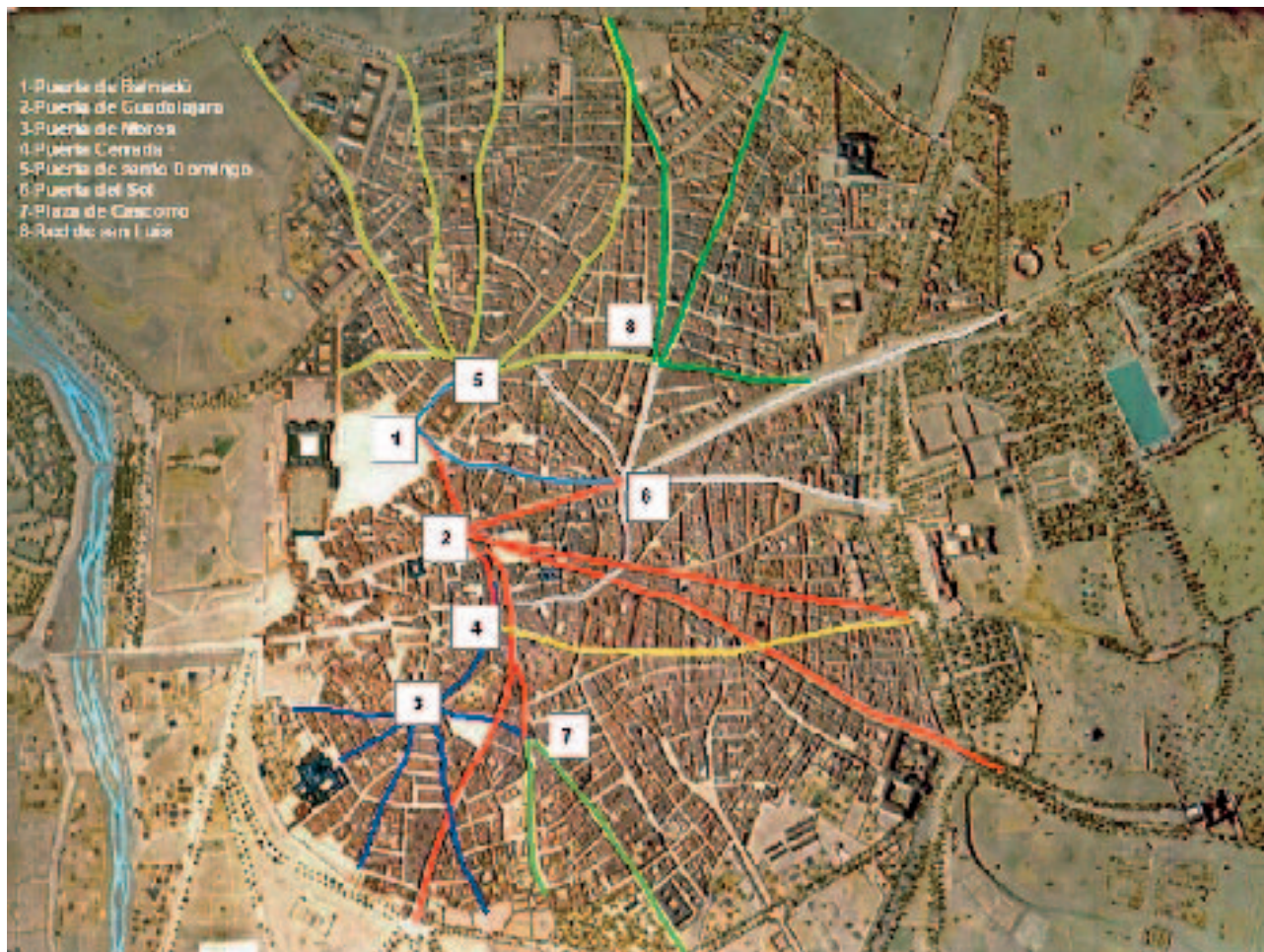
encontrar una dirección podía resultar en ocasiones bastante complejo.

La distribución organizativa del callejero y la numeración del caserío se disponía en torno a la manzana. Había 557 manzanas, y en cada una había tantos números como casas. Se identificaban, por ejemplo, como n.º 1 de la manzana 325, n.º 5 de la manzana 123, etcétera. Por ello podía darse el caso de que, en una misma calle, coincidieran dos o más edificios con el mismo número. Esto fue modificado en 1835, pasando a ser como la actual organización por calles, con los números pares a la derecha y los impares a la izquierda, empezando por el tramo de la calle más próximo a la Puerta del Sol.

La toponimia de la época también resultaba compleja y confusa, como se puede ver en la obra de Molina Campuzano. Podía dar lugar a que hubiera varias calles con un mismo nombre. Para poder distinguir las bien, se apostillaba el nombre con alguna frase o texto complementario que permitiera diferenciarlas entre sí, pues solían aludir a edificios o lugares significativos que ayudaban a su ubicación a través de esos hitos urbanos. Por ejemplo, calle X «que va a...», o calle X «a espaldas de...». Será, por tanto, con la reforma de 1835, cuando se cambien las denominaciones de estas vías, para evitar duplicaciones y/o para otorgar un nombre más grato, popular o significativo que el que tenían<sup>1</sup>.

El plano de la Villa en 1830 refleja claramente la huella de su evolución, mostrando una serie de digitaciones del callejero, desde las puertas que hubiera primero en la muralla y luego en las cercas, que fueron ampliando

<sup>1</sup> Sobre aspectos toponímicos y de la numeración hacia 1830 es fundamental la obra de MOLINA CAMPUZANO, M.: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1960. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* pueden verse: MORENO VALCÁRCEL, T.: «Rotulación de calles y numeración de casas madrileñas (1750-1840)» en tomo II, Madrid, 1967, págs. 439-450; y ROMERO, F.: «La ordenación toponímica de Pontejos en 1835» en tomo III, Madrid, 1968, págs 385-389.



1. Plano de la digitación de viario de antiguos caminos que partían de puertas de la Villa a partir de las sucesivas puertas. Elaboración propia. E. Ruiz Palomeque.

la superficie del casco delimitado por ellas: la muralla, la cerca de 1566 ya desbordada en 1590, como señala M. Molina Campuzano, ante el crecimiento de la población para englobar las pueblas extramuros que fueron surgiendo, y la última de 1625 también se fue completando con avances del perímetro de la Villa, principalmente por su parte meridional. Ello fue dando lugar a la consiguiente conversión de los antiguos caminos, que enlazaban con aquellas poblaciones contiguas, en nuevas calles adaptadas a la cambiante topografía. Se configura un modelo de calles radiales largas, los antiguos caminos convertidos con el avance de la urbanización en viario, que presentan direcciones predominantes

NO-SE, NE-SO, SO-NE o SE-NO, que se enlazan por medio de otras calles cortas y rectas. Su cruce diseñó nuevas manzanas estrechas, con una disposición alargada, para aprovechar mejor la división en parcelas edificables. Por otro lado, las antiguas cavas de la muralla o los caminos que se formaron como circunvalación de las cercas también se convirtieron en nuevas calles incurvadas, que unen las nuevas plazas o ensanches del viario que se articularon donde hubiera antes puertas o portillos (fig. 1).

Algunos ejemplos situados en donde hubo puertas de la muralla son paradigmáticos. Así se puede ver claramen-

te esa disposición radial desde la *Plaza de Santo Domingo* (fig. 2), que se articula como uno de estos espacios abiertos de los que se ramifican antiguos caminos, como las calles de Torija, San Bernardo, corredera de San Pablo y Jacometrezo, hoy englobada en el segundo tramo de la Gran Vía. Sin embargo, es un ámbito con una evolución compleja, cuyo proceso quedó desdibujado por las demoliciones del entorno norte de la Plaza de Oriente, pues la digitación original tenía su origen en la desaparecida puerta de Balnadú de la primitiva muralla. Muy evidente es, sin embargo, la digitación del callejero desde la Plaza de *Puerta de Moros*. Se abren dos calles incurvadas que marcan la parte exterior de la antigua muralla (la Cava Baja y la calle de Don Pedro) e irradian de dicha plaza varias calles radiales, como son las calles del Humilladero y del Águila, hasta la cerca de Felipe II (1566) desde donde luego se continuarían, así como la Carrera de San Francisco, que conducía entonces al convento extramuros de San Francisco. También destaca la *Plaza Mayor*, aunque en realidad partía de la desaparecida *Puerta de Guadalajara*, situada en la actual calle Mayor, que hacia el Este era parte del camino hacia Alcalá.

La explanada extramuros o Plaza del Arrabal, que luego se convirtió en la Plaza Mayor, ha ocultado el inicio de la original digitación de las vías radiales. La digitación se plasma en las antiguas cavas de la muralla: calles de la Escalinata y la incurvada de Cuchilleros, que enlaza a su vez con la Cava Baja; el camino de Alcalá (principio de la actual calle Mayor); y las calles de Atocha y Toledo. Además se vislumbra otra vía radial formada por la calle de las Huertas, aunque algo desdibujada en sus comienzos por la Plaza de Santa Cruz, calle de la Bolsa y la alargada Plaza del Ángel. El avance de la cerca en este eje dio lugar a una nueva puerta, la *Puerta del Sol*, desde la que se abren la calle Montera hacia el Norte, la calle de Alcalá —que también fue camino hacia esa población—, la Carrera de San Jerónimo, que conducía hasta el monasterio de su nombre, y la calle de Carretas, que era parte de la vía exterior de la cerca que allí se levantara hacia



2. Plaza y Cuesta de Santo Domingo.

el Sur. En el siguiente avance de la cerca hacia el norte de la Puerta del Sol, hay otro ejemplo llamativo. Es el caso de la *Red de San Luis*, donde hubo un portillo desde el que se bifurca la calle de la Montera en dos nuevas calles que llevan, respectivamente, los nombres de las poblaciones hacia las que se dirigían esos caminos, Fuencarral y Hortaleza, así como la vía exterior de la cerca, que daría lugar a la calle de Jacometrezo, que enlazaba hacia el Oeste con la puerta de Santo Domingo. Otro ejemplo situado en la parte meridional es la *Plaza de Cascorro*, desde la que se bifurcan la Ribera de Curtidores y la calle de Embajadores.

Por otro lado, aparecen notablemente destacadas en la Maqueta edificaciones construidas en los siglos XVII y XVIII, principalmente palaciegas y conventuales, que se muestran como hitos del paisaje urbano de 1830, así como las transformaciones urbanísticas de los Borbones y, muy especialmente, las del reinado de Carlos III<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> AA.VV., *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Madrid: Consejería de Cultura, Deportes y Turismo. Comunidad de Madrid, 1984.





3. Plano de las fincas periféricas, contiguas a la cerca, hacia 1830. Elaboración propia. E. Ruiz Palomeque.

### Las grandes fincas en la periferia del casco urbano

Los últimos avances de la cerca, especialmente en el siglo XVIII, originaron la configuración de grandes fincas en los terrenos que se ganaron al avanzar por el Sur la cerca de Felipe IV. La disponibilidad de amplias superficies en las zonas más alejadas del centro de la Villa se prestó a la ubicación de actividades tendentes a situarse en lugares apartados. Se fueron instalando usos singulares, los cuales se mantendrían hasta la segunda mitad del siglo XIX, en que los terrenos se irían urbanizando con los trazados actuales en pocos años. Lo que decidió a sus

propietarios a urbanizar con extraordinarias plusvalías, la causa del extraordinario incremento de su valor<sup>3</sup> fue que, una vez aprobado el nuevo Ensanche de Madrid, estos terrenos periféricos pasaron a quedar en una posición central, a la vez que se convirtieron en zona de inexcusable enlace entre las calles existentes del casco antiguo y las nuevas proyectadas en el Ensanche (fig. 3).

Al noroeste de la Villa destaca la gran *Posesión del Príncipe Pío*, cuyas tapias lindaban al sureste con la *manzana 557*, la última de las numeradas entonces, en cuya parte meridional destaca el *Convento de San Gil*, que, una vez desamortizado, pasaría a ser cuartel y cuyo solar es hoy parte de la Plaza de España. En la Maqueta destaca la

<sup>3</sup> RUIZ PALOMEQUE, E., *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo de Madrid durante los siglos XIX y XX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. CSIC, 1976.

edificación con su triple claustro. El paisaje urbano de esta zona noroeste, que se articulaba a lo largo de la calle de San Bernardino, difería totalmente del actual. Esta calle es hoy parte de la calle Princesa.

A su final se hallaba el *Portillo de San Bernardino*, de la que recibió su nombre, así como el asilo extramuros al que conducía. En la acera frontera aparecen algunos magníficos inmuebles, muy destacables en la Maqueta, como el *Seminario de Nobles*, el *Palacio de Liria* con sus amplios jardines y el *Cuartel del Conde Duque*, todos ellos construidos en el siglo XVIII. Se puede observar cómo la cerca quedaba bastante desplazada en esta parte noroeste con un trazado irregular hasta llegar a la puerta de San Bernardo. La regularización del paseo de Ronda (hoy calle Alberto Aguilera) se plasma en el proyecto de Ensanche.

A la derecha de la *Puerta de San Bernardo*, como salida natural al camino de Francia, se hallaba una gran finca con una superficie de 617.248 pies cuadrados, que fuera el Palacio de Monteleón, construido en 1690. Éste se convertiría en 1803 en un cuartel de artillería, el *Cuartel de Monteleón* (n.º 1, manzana 494) que alcanzó un gran renombre en la Guerra de la Independencia. Vendido a particulares, los propietarios urbanizaron en 1868-1869 los terrenos, que forman la mayor parte del nuevo barrio de Malasaña, hasta la calle de San Andrés, y que se completaría por el Este con la urbanización, en 1865, de *Los Terrenos de Apolo* (manzana 494), que tenían 73.823,50 pies cuadrados.

Entre la *Puerta de Bilbao* y la *Puerta de Santa Bárbara* había otra gran manzana, la 337, con fincas destinadas a actividades industriales, como los Pozos de la Nieve, o a establecimientos institucionales, como el Hospicio y la Cárcel del Saladero. La Puerta de Bilbao fue construida en 1767, con un arco de medio punto y dos arcos laterales adintelados, según el estilo predominante en varias puertas madrileñas. También se llamaba Puerta de los Pozos porque, contiguos a ella, se encontraban los lla-

mados *Pozos de la Nieve* (n.º 2, manzana 341). Fue una importante actividad industrial, en cuyas instalaciones, que ocuparon una superficie de 294.414 pies cuadrados, se almacenaba la nieve procedente de los neveros de la sierra madrileña para conservar y refrescar los alimentos. Esta gran finca permaneció hasta 1864, año en que sus propietarios la parcelaron y en el que se abrieron nuevas calles. Al Sur se encuentra otro establecimiento muy destacable, el antiguo *Hospicio de San Fernando*, que había sido trasladado a este nuevo emplazamiento. La construcción, con magnífica fachada obra de Pedro de Ribera (1721-1726), declarada monumento arquitectónico-artístico en 1919, ha llegado hasta hoy, reconvirtiéndose su uso en el actual Museo Municipal, mientras que el resto ha permitido abrir trazados viarios y una plaza llamada Jardines del arquitecto Ribera, ya en el siglo XX<sup>4</sup>.

En la misma manzana, con fachada a la Puerta de Santa Bárbara, estaba ubicada la desaparecida *Cárcel del Saladero* (n.ºs 1 y 2, manzana 337). Fue un edificio obra de Ventura Rodríguez, construido en época de Carlos III, para matadero de cerdos y saladero de tocino, de ahí su denominación, «El Saladero», con una superficie de 50.833 pies cuadrados. A principios del siglo XIX se convirtió en cárcel de la Villa, uso que tenía cuando se hizo la Maqueta, hasta que en 1884 se demolió, tras la cesión que el Estado hizo en pago de sus honorarios al contratista de la construcción de la nueva Cárcel Modelo en terrenos del nuevo Ensanche (fig. 4).

En el extremo noreste del casco urbano se extendían dos enormes manzanas, la 280 y la 276, que flanqueaban el paseo de Recoletos, donde había varias fincas de gran superficie, especialmente conventos que posteriormente serían desamortizados, pasando a manos privadas; fincas que también se urbanizarían, como el

<sup>4</sup> PRIEGO, C., «Un museo para la ciudad. El antiguo Madrid recupera su historia», en *Memoria. Información sobre la ciudad. Año 1929*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005, págs. 30-53.



4. Grabado de la fachada de la Cárcel del Saladero situada junto a Puerta de Santa Bárbara.

resto de las fincas periféricas y por las mismas razones. El paseo de Recoletos, a cuyo final se abría la barroca *Puerta de Recoletos*, hoy desaparecida, no vio concluida su explanación y urbanización hasta principios del siglo XIX, aunque había sido proyectada también en época de Carlos III.

La manzana 280, situada al oeste del paseo de Recoletos, estaba formada por tres conventos: el de Santa Bárbara (324.178 pies cuadrados), el de Santa Teresa (110.000 pies cuadrados) y el de las Salesas Reales (760.523 pies cuadrados), además del llamado Jardín de Secano (61.953 pies cuadrados). Y en la frontera manzana 276 se localizaban el convento de Agustinos Recoletos (515.459 pies cuadrados) y otras grandes fincas, como eran las ocupadas por el Pósito, con 291.951 pies cuadrados, y la Escuela de Veterinaria, en la que fuera Huerta de San Felipe Neri, con 523.716 pies cuadrados. En las demás manzanas con fachada a Recoletos, también se observan en la Maqueta otros edificios en que predominaban casas nobiliarias y algún convento. El *convento de Santa Bárbara* aparece, con fachada a la plaza de su nombre, como un edificio exento con claustro central y un amplio huer-

to. Luego pasará a ser Fundación Bonaplata, al ser desamortizado en 1836, hasta que, en 1861, fue vendido a la Sociedad de Crédito Mobiliario, que urbanizó sus terrenos. Colindante por la parte meridional con este convento, estaba el *convento de Santa Teresa* (n.ºs 1 y 5, manzana 280), que fue urbanizado según proyecto de 1879. El único que ha permanecido hasta hoy ha sido el convento de las *Salesas Reales*, que se situaba al este de los dos anteriores. En la Maqueta destaca su magnífica arquitectura, rodeada de una enorme extensión de huerta y arbolado, donde en 1871 se proyectó la urbanización de nuevas calles, de una plaza, la de la Villa de París, y de nuevas manzanas. Por su gran monumentalidad, el convento-palacio se destinó a un uso institucional, Palacio de Justicia, tras la desamortización. Había sido levantado en 1750-1757 por Fernando VI y su esposa, Bárbara de Braganza.

Cruzado el paseo de Recoletos, bellamente adornado con varias filas de árboles —como se ve en la Maqueta—, aparece otra enorme manzana, la frontera 276, también ocupada por amplias fincas, en las que destaca la abundancia de vegetación. En el extremo norte, aparece la *Escuela de Veterinaria*, instalada en 1793 en terrenos de la que fuera la Huerta de San Felipe Neri (n.º 8, manzana 276), en cuyo solar se construyó entre 1866-1892 la Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico. Al sur de ella, otra gran finca era el *convento de Agustinos Recoletos* (n.ºs 4-7, manzana 276), desamortizado en 1836. En la Maqueta resalta el edificio del convento, rodeado así mismo de sus huertas y plantaciones de árboles. Completa esta manzana un establecimiento singular, como es el *Pósito* (n.ºs 1 y 2 de la manzana 276) con fachada a la Plaza de la Cibeles, llegando, por este tramo de la calle de Alcalá —que también se llamó calle del Pósito—, hasta la Puerta de Alcalá, que es indudablemente la más famosa de todas las puertas barrocas de Madrid, y que recibe su nombre de la calle, por su dirección hacia esa importante población madrileña. El Pósito había sido establecido en época de los Reyes Católicos y fue amplia-

do, primero por Felipe II y luego en el siglo XVIII, hasta alcanzar un total de 42 edificios, depósitos y otras instalaciones para su finalidad y para las viviendas de los empleados. En 1862 se aprobó la urbanización de nuevas calles en sus terrenos. Al construirse la *Puerta de Alcalá*, se regularizó la cerca de espaldas de la manzana 276, coincidiendo aproximadamente con el trazado que se daría luego a la calle de Serrano (fig. 5).

No se puede olvidar que el paisaje urbano en el ángulo noreste de la Villa se completó en esos años por la localización también de importantes casas nobiliarias, que flanqueaban el eje Recoletos y su continuación en el Salón del Prado, por su proximidad al Sitio del Buen Retiro. En el paseo de Recoletos destacan, entre otros, el *Palacio de Buenavista* y la *Casa-Huerta de Oñate*, donde luego el marqués de Salamanca construyó su palacio. Entre Cibeles y Neptuno, el *Palacio de Maceda y Monterrey*, el *Palacio de Alcañices* y el *Palacio de Villahermosa* (hoy Museo Thyssen), construido en 1806 por López Aguado. Y al otro lado de la Carrera de San Jerónimo el desaparecido *Palacio de Medinaceli* (hoy hotel Palace).

El *paseo del Prado* aparece magníficamente representado en la Maqueta como zona predilecta para paseo y relación, con edificios que completaban y siguen dando representatividad a su entorno, como el edificio de la *Academia de Ciencias y Laboratorio de Química* (hoy Museo del Prado) y el *Observatorio* —aislado en la parte alta del cerro de San Blas—, ambas obra de Juan de Villanueva, así como el *Jardín Botánico*. Otro edificio destacado que hubo en el Paseo del Prado fue la *Platería de Martínez*, peculiar por su finalidad industrial, que tuvo gran renombre por sus obras de orfebrería.

Al sur de la Villa se situó en estas fincas periféricas una serie de equipamientos públicos y/o establecimientos más o menos insalubres, que ocupaban también amplias superficies.



5. Paseo en la calle y Puerta de Alcalá. A la izquierda, el Pósito.

El edificio más monumental de los ubicados en la parte meridional es el *Hospital General*, situado al final de la calle de Atocha y cercano a la también *Puerta de Atocha*, que conducía al Santuario de Nuestra Señora de Atocha —objeto de una gran devoción por parte de los madrileños— y enlazaba con el camino de Valencia (fig. 6). En este grandioso hospital, proyectado por Sabatini, trabajaron el ingeniero Hermosilla y los arquitectos Ventura Rodríguez y Villanueva. Afortunadamente ha llegado hasta hoy, reconvertido en Museo Reina Sofía. En la Maqueta se diseña como uno de los edificios más destacados de la Villa y frente a él aparece el *Colegio de San Carlos*, que construyó el arquitecto Tiburcio Pérez Cuervo en 1820.

Contiguos al *Portillo de Valencia* se encontraban los llamados *Terrenos del Salitre* (n.ºs 1 y 2, manzana 36), con





6. Tres edificios singulares: la Fábrica del Salitre con instalaciones a ambos lados de la cerca junto al Portillo de Valencia, la Fábrica de Tabacos junto al Portillo de Embajadores y el Hospital General junto a la Puerta de Atocha. Detalle del Plano de Tomás López (1812, corregido en 1846).



7. Puerta de Toledo y su entorno. Detalle de la Maqueta de 1830.

391.650 pies cuadrados. En la Maqueta aparecen sus instalaciones con los pabellones bastante bien diseñados en la parte interior de la cerca, mientras que el triángulo exterior a la misma se muestra sin las construcciones, que se representaban en planos de fines del siglo anterior (fig. 6). El conjunto fue vendido por el Estado como Bien Nacional en 1869 a particulares que urbanizaron varias calles y seis nuevas manzanas.

También de uso industrial era un edificio que se situaba junto al Portillo de Embajadores. Éste era la *Fábrica de Tabacos*, que ha llegado con esta actividad hasta tiempos muy recientes (fig. 6). Entre los *portillos de Valencia* y *de Embajadores* se situaba el *Barranco de Embajadores* (manzana 54), con 200.124 pies cuadrados, que se muestra en la Maqueta como una zona cubierta de vegetación con alguna construcción dispersa y separada del espacio consolidado por la barranquera que luego se explanaría en 1881 como calle de Miguel Servet.

Excepcionalmente se localizaba en el sur de la Villa una finca llamada el *Casino de la Reina*, con un uso muy diferente del resto de las fincas meridionales periféricas. Aparece como un conjunto singular muy ajardinado y densamente arbolado, con su edificación bien diseñada en su fachada norte.

Hacia el Oeste estaba el Portillo de la Ribera de Curtidores, entre varias parcelas que enlazan desde el Casino de la Reina con la calle de Toledo. El acceso por esta calle al interior de la Villa se hacía a través de la *Puerta de Toledo*, magnífica obra del arquitecto López Aguado, levantada ya en el reinado de Fernando VII y que ha llegado hasta nuestros días en el mismo emplazamiento (fig. 7).

Al suroeste aparecen en la Maqueta dos grandes espacios sin urbanizar a ambos lados de la zona de San Francisco el Grande. Éstos eran el *Campillo de Gilimón*, que, con una abrupta pendiente, descendía hasta la ronda y

que el ayuntamiento vendió en 1868 a particulares para edificar, y el *Campillo de las Vistillas*, un amplio espacio abierto, situado al final de la calle de Don Pedro, que no se urbanizó hasta el siglo xx.

Desde las Vistillas se descendía a la calle de Segovia, que conducía a la *Puerta de Segovia*, obra de Juan de Herrera, que servía de acceso al camino de Extremadura, salvando el río por el magnífico puente de Segovia. La puerta sería demolida junto con la de Atocha en 1851. Muy próximo a ella aparece en la Maqueta el *Portillo de la Vega*, que descendía por sendos caminos hacia el puente y el paseo de La Florida, con una empinada cuesta a través de La Tela, que aparece en 1830 como un espacio sin urbanizar.

El resto de la fachada oeste de la Villa se representa como un entorno privilegiado hacia el río, ocupado por el Palacio Real, sus dependencias y jardines, en cuyo extremo norte aparece la *Puerta de San Vicente*, que enlazaba con los caminos reales a El Pardo y El Escorial, paralelos al río Manzanares (fig. 8). Destaca la *Cuesta de San Vicente*, concebida como un *amplio paseo barroco arbolado* que discurría hasta la puerta de su nombre entre sendas tapias y que separaba el casco urbano en el ámbito del Palacio y Caballerizas Reales por el Sur, de la Posesión de la Montaña del Príncipe Pío por el Norte. Es una portada barroca (1775) que se encuadraba en el proyecto de Sabatini para la ordenación del Palacio Real y su entorno. Esta obra ha sido recuperada afortunadamente, a pesar de haber estado desmontada durante largos años y situarse en un emplazamiento algo diferente por motivos de la circulación rodada.

### Los espacios exteriores a la cerca

Lamentablemente, la zona extramuros no se visualiza bien en la Maqueta, salvo en algún caso muy cercano a ella. Hubiera sido magnífico que abarcara un poco más de superficie de su entorno para mostrar algunos elementos relevantes y de muy diversas tipologías, hoy desapareci-



8. Puerta de San Vicente. Detalle del plano de T. López (1812, rectificado en 1846).

dos prácticamente en su totalidad, salvo excepciones muy concretas.

En la parte meridional de las afueras de la cerca se apunta el inicio de los magníficos *Paseos barrocos*, urbanizados en el siglo XVIII en el marco de las reformas urbanas de Carlos III. Enlazan las respectivas puertas al sur del casco urbano con las márgenes del río y especialmente con el canal del Manzanares, importantísima obra hidráulica, también de la época de Carlos III. Son trazados que han llegado hasta la actualidad, perdiendo sin embargo la belleza de su diseño, que se encuadraba con filas de arbolado que los jalonaban en todo su recorrido. Hoy son las principales vías de circulación del distrito de la Arganzuela. Fueron estructurados en tridente, una característica del barroco, como se puede ver parcialmente en la Maqueta y ya se pueden ver en el plano de Tomás López (1757). Desde la Puerta de Toledo salen tres paseos, *el de los Pontones*, *la prolongación de la calle de Toledo* y *el de los Olmos*. Desde la Puerta de Atocha se abren los dos paseos de las Delicias, hoy *calles de las Delicias* y *de Santa María de la Cabeza*, que, con la *ronda de Atocha*, forman otra estructura en tridente.



9. Edificios singulares ubicados fuera de la cerca: *Fábrica de Tapices* en las afueras de Santa Bárbara. Detalle del Plano de P. Madoz. 1848.

Un importante elemento situado más allá de la cerca madrileña fue el establecimiento de un pobre caserío en los *incipientes arrabales* que fueron surgiendo espontáneamente a lo largo del primer tercio del siglo XIX en dos zonas extramuros de la Villa. Uno es el de *Chamberí*, que se fue formando al Norte, en las afueras de la puerta de Bilbao y junto al camino de Francia. En sus comienzos se conocía también como arrabal de los Tejares porque en el entorno había numerosos alfares. Otro arrabal es el de *Peñuelas*, situado al Sur, en las afueras del Portillo de Embajadores. Dado el crecimiento que fueron alcanzando a lo largo de este primer tercio del siglo XIX, fue necesario el trazado de sendos planos de consolidación y urbanización en 1835. Han pervivido hasta hoy por la presión que sus habitantes ejercieron para evitar la desaparición que planteaba el Plan del Ensanche, distorsionando el proyecto original de Carlos María de Castro.

En las afueras de la Villa había hacia 1830 varias *edificaciones singulares*, que destacaban por su arquitectura y/o su actividad específica. Por un lado, cabe señalar el *Asilo de San Bernardino*, que estaba situado junto a la

puerta de su nombre, al noroeste de la Villa, y desapareció al urbanizarse el barrio de Argüelles y la primera zona de Ensanche.

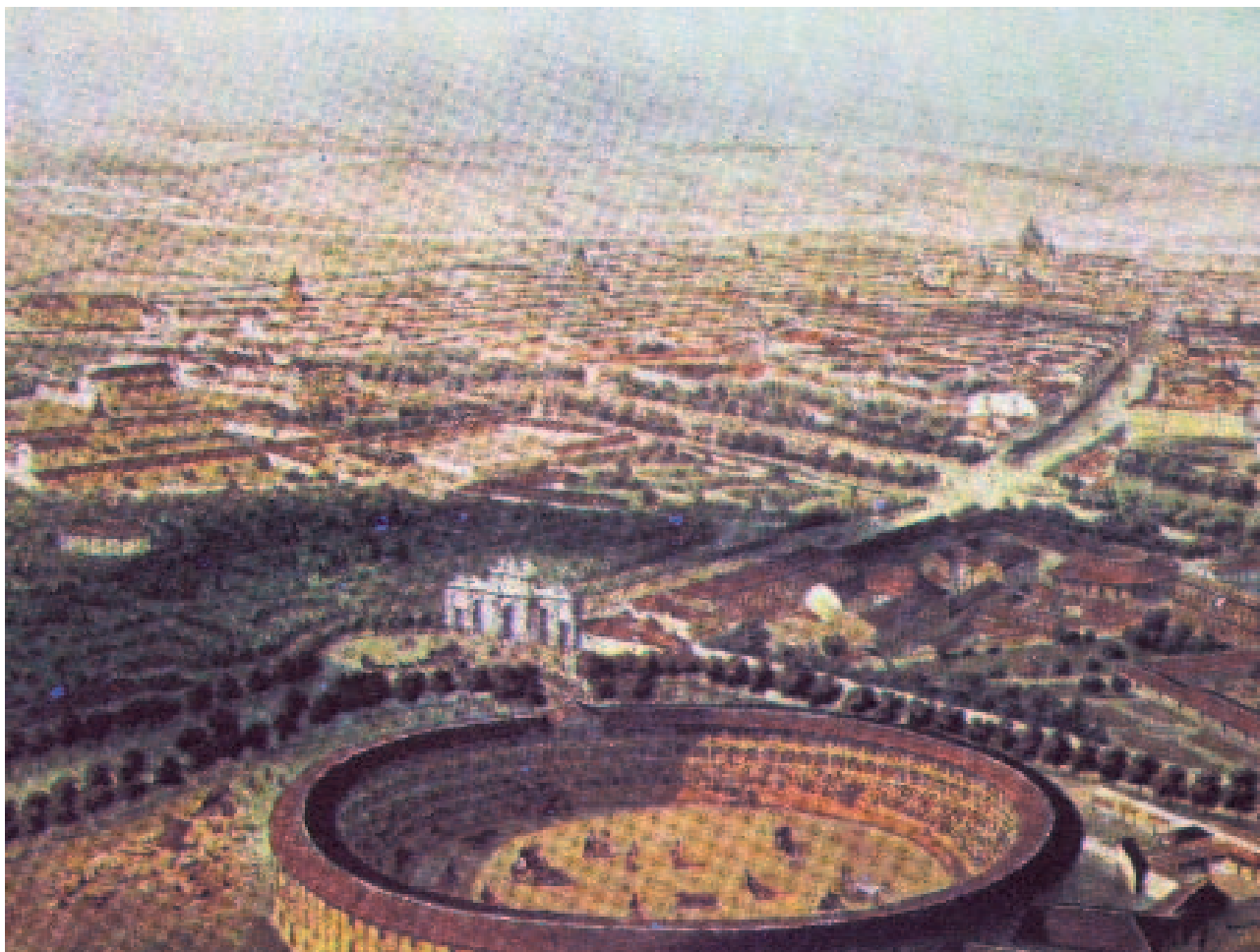
Por otro lado, entre 1808-1810 se construyeron los nuevos *cementerios* en algunos de los principales accesos a la Villa, por razones de salubridad; cementerios que permanecieron en uso hasta ser clausurados a finales del siglo XIX y posteriormente demolidos. De todos los cementerios existentes en 1830, hoy pervive únicamente la Sacramental de San Isidro (1810).

Otro edificio extramuros muy destacable fue la *Real Fábrica de Tapices*, que estuvo situada en las afueras de la Puerta de Santa Bárbara y fue construida en 1720 durante el reinado de Felipe V (fig. 9). En ella se tejerían los tapices de artistas tan destacados como Goya. Permaneció allí hasta su traslado, en 1899, al actual emplazamiento.

Una construcción especial, situada junto a la Puerta de Alcalá, fue la antigua *Plaza de Toros*. Había sido edificada en 1764, en el solar de la primera que fue de madera (1743), y allí permaneció hasta su cierre en 1874, para urbanizar calles del barrio de Salamanca, siendo trasladada a su penúltimo emplazamiento detrás del Retiro. Según una *Guía del forastero* de 1815, el camino entre las afueras de la Puerta de Alcalá y las Ventas del Espíritu era por entonces un lugar favorito de paseo para los madrileños, especialmente en «las tardes de invierno», por la existencia de tal tipo de festejos junto a la primera, y la ubicación de estos locales de reunión en los alrededores de las Ventas, de los que tomó su nombre esa zona (fig. 10).

Otros establecimientos muy destacables, de los que más adelante se hace mención, son *los cementerios* localizados fuera de la cerca. Y, finalmente, no hay que olvidar un *edificio religioso*, situado al sureste de la Villa, en las afueras de la Puerta de Atocha. Se trata del *Santuario de Nuestra Señora de Atocha*, objeto de gran devoción para Madrid, que perdura hoy en día, aunque no su huerta-oli-





10. Edificios singulares ubicados fuera de la cerca: panorámica de la Villa desde la Plaza de Toros situada junto a la Puerta de Alcalá. Detrás, en segundo plano, se ven las instalaciones del Pósito. Estampa. Museo Municipal, Madrid.

var, donde se construyeron ya en siglo xx algunos edificios institucionales.

Vistos los elementos del paisaje urbano madrileño heredados de siglos anteriores y especialmente los debidos a proyectos de la época de Carlos III, los acontecimientos urbanísticos acaecidos en el primer tercio del xix acabaron de configurar la fisonomía de la Villa reflejada en la Maqueta de 1830.

#### **Transformaciones urbanas del primer tercio del siglo xix**

Los principales acontecimientos que ayudaron a la transformación del paisaje urbano de la Villa durante el primer

tercio del xix, y que se reflejan en la Maqueta de 1830, se enmarcan en la política urbanística planteada por José Bonaparte y los procesos que afectaron a estos espacios urbanos durante el gobierno de Fernando VII. Los planteamientos urbanísticos durante la dominación francesa entre 1808 y 1813<sup>5</sup> siguen, como se venía haciendo en el París de entonces, tres líneas de actuación: 1ª, el traslado de los establecimientos insalubres a zonas extramuros de la ciudad, como mataderos y cementerios; 2ª, la exclaus-

<sup>5</sup> RUIZ PALOMEQUE, E., «El paisaje urbano desaparecido entre 1808 y 1813» en *Actas del Congreso Internacional El Dos de Mayo y sus Precedentes*. Madrid: Capital Europea de la Cultura, 1992, págs. 375-397 y *op. cit.* en nota 2.



11. Capilla del cementerio del Norte.

tración y demolición de conventos e iglesias, que permitía crear espacios abiertos en cascos urbanos densamente poblados, y 3ª, la apertura de amplias avenidas que, seccionando unos callejeros intrincados, permitían enmarcar edificios representativos y conseguir una mayor accesibilidad, entre otros motivos para facilitar la movilidad de tropas en el interior de la ciudad.

En Madrid ello condujo a una serie de transformaciones urbanas notables: 1ª la construcción de cementerios extramuros para mejorar las condiciones de salubridad de la Villa; 2ª, las demoliciones de algunos conventos e iglesias que abrirían algunas pequeñas plazas nuevas, dispersas en un denso casco urbano; y 3ª, la desaparición de un gran número de manzanas para mejorar las condiciones del entorno del Palacio Real, cuyas consecuencias

<sup>6</sup> Sobre cementerios puede verse: CORRAL RAYA, J. del, «Los cementerios de las Sacramentales». *Itinerarios de Madrid XIV*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1955, Y en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXIV dos artículos respectivamente de CANOSA ZAMORA, E., «La periferia Norte de Madrid en el siglo XIX: Cementerios y barriadas obreras», Madrid, 1987, págs. 515-533 y de SAGUAR QUER, C.: «El cementerio general del Sur o de la Puerta de Toledo, obra de arquitecto Juan Antonio Cuervo», Madrid, 1987, págs. 111-120.

fueron la formación de la Plaza de Oriente y de la de la Armería, lo que se completaría con dos proyectos no realizados: una avenida que, ensanchando la ya existente calle del Arenal, conduciría hasta la Puerta del Sol, centro vital de la Villa, y otra avenida que uniría la nueva Plaza de Oriente con la iglesia de San Francisco el Grande, la cual sería convertida en sede de las Cortes. Por la crisis económica subsiguiente a la retirada de los franceses en 1813 y la finalización de la Guerra de la Independencia, las obras de urbanización en relación con las demoliciones francesas se fueron retrasando hasta principios de los años veinte salvo contadas excepciones (fig. 12).

Aunque no se percibe en la Maqueta, uno de los hechos más importantes para la vida de Madrid en aquel entonces fue la construcción de cementerios extramuros, por su repercusión en la salubridad pública. Aunque hubo intentos a finales del siglo XVIII, se consiguió llevar adelante esta empresa con el Real Decreto de 4 de marzo de 1809, que disponía la creación de tres nuevos cementerios por los problemas sanitarios que suponía la costumbre de hacer los enterramientos en los pequeños recintos contiguos a las iglesias madrileñas. Solamente se construyeron dos. El primero fue, en 1809, el *Cementerio general del Norte* (fig. 11), en las afueras de la puerta de San Bernardo, y, en 1810, el *Cementerio General del Sur* cerca del Puente de Toledo.

Este hecho tuvo otras consecuencias en la percepción del paisaje urbano, ya que estos espacios de enterramiento anejos a las iglesias pasaron a convertirse en atrios, jardines de sus parroquias o a utilizarse para ampliación de las pequeñas plazoletas que solían existir delante de los templos contiguos, ensanchándolas como verdaderas plazas. Además de los dos cementerios públicos posteriormente se construirían otros privados por las Sacramentales, de los que ya en la fecha de la Maqueta existía el *Cementerio de la Sacramental de San Isidro* (1810), situado en la otra margen del río Manzanares en el camino de Extremadura, junto a la ermita del mismo nombre<sup>6</sup>.

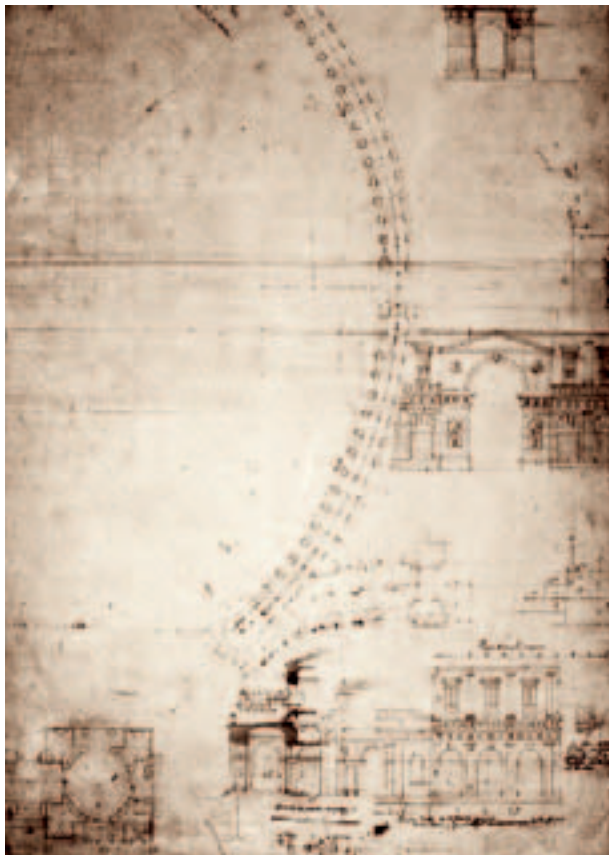


12. Plano de las transformaciones urbanas durante el primer tercio del siglo XIX. Elaboración propia. E. Ruiz Palomeque.

En 1830, el estado de las obras de urbanización de la Plaza de Oriente era el de un descampado de enormes dimensiones (fig. 12-1). Los derribos llevados a cabo entre 1809 y 1810 para ordenar el espacio situado a «oriente» del Palacio Real, darían lugar a la más importante transformación del paisaje urbano de la Villa llevada a cabo durante la primera mitad del siglo XIX por la extensión abarcada. Afectó a un total de diez manzanas enteras (422, 423, 424, 430, 431, 432, 433, 434, 437 y 438) y a tres parcialmente (402, 429 y 436), doce calles (Angosta de Santa Clara, San Juan, San Gil, Antigua de Noblejas, Rebeque, Tesoro, Santa Catalina la vieja, San Bartolomé, Parra, Buey, bajada a los Caños del Peral y Recodo) y siete plazuelas (San Juan, San Gil, Garay y Gallo, de la Biblioteca Rebeque, Caños del Peral y Barranco) y el Jar-

dín de la Priora. La retirada de Madrid de los franceses en 1813 dejó un amplio espacio vacío, quedando sin ordenar el proyecto firmado por el arquitecto Silvestre Pérez. Posteriormente, el Real Decreto de 27 de noviembre de 1817 aprobó el ambicioso proyecto de construcción de una galería semicircular que encuadraría el Palacio Real, diseño del arquitecto mayor de Palacio, Isidro Velázquez. Este proyecto constaba de una galería abierta al palacio, distribuida en cuatro cuadrantes respaldados por otras cuatro manzanas respectivamente, e incluía la construcción de un nuevo teatro (1817-1850), que sustituyera al antiguo coliseo de los Caños del Peral (manzana 411). Para regularizar el diseño de la nueva plaza, llamada hoy de Isabel II, también se expropiaron dos casas de la contigua manzana 418 (fig. 13).





13. Galería de la Plaza de Oriente.



14. Vista del solar en que se urbanizará la Plaza de Oriente y su entorno como lugar de paseo.



15. Nueva Plaza de las Cortes. Estampa. Museo Municipal, Madrid.

Las obras de la galería se iniciaron inmediatamente, ese mismo año 1817, en el primer y segundo cuadrante; en 1819 se concluían los cimientos del tercero y se iniciaban los del cuarto, pero en 1820 se suspendieron las obras como consecuencia de graves problemas económicos. Luego se continuaron brevemente durante el Trienio Liberal para detenerse definitivamente en 1823. La obra inconclusa permaneció hasta que, en 1836, se demolieron las partes ya construidas de la galería. Sin embargo, en la Maqueta aparece como un gran y llamativo espacio erial sin ninguna construcción, quizás por el estado de abandono y complejidad de su alzado. Una interesante imagen es un grabado del Museo Municipal donde se refleja esa sensación de inmensidad del espacio sin urbanizar mostrado en la Maqueta y el movimiento del paseo de carruajes, en las proximidades del Palacio Real, para ver y ser visto (fig. 14). Habrá que esperar hasta 1842 para el proyecto definitivo, con la rectificación final en 1861.

Por su parte, el espacio de la actual Plaza de la Armería aparece en la Maqueta como otro ámbito sin urbanizar, al haberse demolido algunas manzanas: 445, 446 y 447 (fig. 12-2). Ese espacio se encuadraba en el monumental y ambicioso primitivo proyecto de Silvestre Pérez, por la parte meridional del palacio, que diseñaba una gran plaza, la cual enlazaba mediante una gran avenida, que salvaba la vaguada de la calle de Segovia con un magnífico puente, con la Plaza de San Francisco, donde se situarían las Cortes. Sería en 1844 cuando se aprobara el proyecto definitivo de ordenación de las plazas de Oriente y de la Armería. Posteriormente se completaría al prolongarse la calle de Bailén y tenderse el Viaducto sobre la calle de Segovia (1874).

También entre 1808-1813 se realizaron otras operaciones urbanísticas de menor envergadura por la superficie ocupada, pero que permitieron la ampliación de algunas plazas públicas, a partir de la demolición de los conventos como los de Santa Catalina, de los Mostenses, de Santa

Ana, o de iglesias, como las de San Miguel, San Ildefonso, San Juan, San Martín y Santiago, y facilitaron el ensanche de algunas calles, a partir de la desaparición de otros inmuebles, como el del convento de la Pasión.

La ampliación de la *Plaza de las Cortes* se hizo en 1810, tras la demolición del *convento de Santa Catalina de Siena* (n.º 1, manzana 221, fig.12-3). Quedó como espacio sin urbanizar hasta 1821. En 1824, tras ser declarada de utilidad pública por el Ayuntamiento la urbanización de la plaza, se destinaron 17.210 pies cuadrados para el ensanche de la antigua plazuela de las Cortes y de las calles contiguas del Prado, Carrera de San Jerónimo y Santa Catalina, edificándose en el resto del solar una nueva manzana, que en la Maqueta se destaca muy claramente de su entorno (fig. 15). También en esta plaza destaca, además del mencionado Palacio de Villahermosa, el edificio del *convento del Espíritu Santo*, donde, tras la exclaustación de 1836, sería ubicado el Congreso de Diputados. El actual Palacio de las Cortes se construyó entre 1843 y 1850.

La nueva *Plaza de los Mostenses* (n.º 1, manzana 509) se formó tras la demolición del también llamado *convento de los Mostenses*, obra de Ventura Rodríguez, en 1810 (fig. 12-4). Una exigua plazuela situada en la fachada de este convento se amplió con 64.081 pies cuadrados, dando lugar a una amplia plaza, que fue mercado desde 1820 hasta 1870 en que se construyó uno nuevo de hierro y cristal que desapareció a su vez, lamentablemente, sustituido por otro moderno.

En cambio, la demolición en 1813 del *convento de la Pasión* (n.ºs 1, 10 y 11, manzana 15) tuvo escasa repercusión urbanística, pues se construyó en su lugar otra nueva manzana que regularizó y ensanchó someramente las *calles de Toledo, San Millán y Maldonadas* (fig. 12-5).

La nueva *Plaza de San Miguel* se formó con la desaparición de la iglesia y su contigua casa de capellanes (n.º 10

manzana 169) en 1809, que se completó con la demolición de otras dos casas de la vecina manzana 171 (fig. 12-6). Unos años antes, muy a comienzos del XIX, se había demolido una pequeña manzana, la 172, por su estado ruinoso (1804-1807). Formaba un acceso amplio desde la calle Mayor a esta plaza, que también estuvo ocupado por cajones de venta. Fue plaza que desde sus comienzos estuvo ocupada por un mercado, que primeramente fue de cajones y luego de obra. Aunque el proyecto de construir un mercado data de 1841, se dilató hasta 1915, en que se levantó el bello edificio de hierro y cristal, único de esta tipología que ha llegado hasta nuestros días.

La *Plaza de Santa Ana* quedó urbanizada rápidamente en 1812, en el solar del *Convento de Santa Ana* (n.ºs 8 y 9 manzana 215), con 45.929 pies cuadrados, y se decoró inmediatamente con la estatua de Carlos V. En la Maqueta aparece bellamente ajardinada con la pequeña manzana de sólo seis casas situada frente al Teatro Español (fig. 12-7). Ésta desaparecería entre 1850 y 1868, completándose así la extensión de la plaza hasta las dimensiones actuales.

La *Plaza de San Ildefonso* ocupa el espacio de la iglesia de su nombre y otras dos casas contiguas (16, 17 y 18 manzana 347) demolidas en 1810, cuya superficie se incorporó a la pequeña plazuela situada ante el templo por poco tiempo, ya que en 1811 se volvió a reducir al construirse de nuevo la iglesia de San Ildefonso (6.785 pies cuadrados), quedando sólo 8.978 pies cuadrados para plaza. Como en otras nuevas plazas, se instalaron mercados con sus característicos cajones, hasta que en 1826 se construyó un mercado que ha llegado hasta hace pocos años. Hoy esta plaza es un espacio público abierto (fig. 12-8).

La *Plaza de San Martín* se formó únicamente en el solar de la iglesia del convento de su nombre (1810), pues éste fue devuelto a los monjes, aunque posteriormente, en la Desamortización (1836), fue definitivamente exclaustro

y vendido. En la Maqueta, la superficie que quedaba libre aparece algo desproporcionada (fig. 12-9).

La *Plaza de Ramales* debe su urbanización a la desaparición de la iglesia de San Juan (manzana 430), cuya demolición se encuadra en el proyecto de actuaciones en el entorno del Palacio Real. Es una nueva plaza configurada como enlace entre la Plaza de Oriente y las calles contiguas (fig. 12-10).

La *Plaza de Santiago* ensanchó solamente unos 7.053 pies cuadrados, pues la parroquia de Santiago se volvió a construir en 1811, aunque en principio debía quedar el solar de esta iglesia como ampliación de la plazuela de su nombre (fig. 12-11).

El *traslado de los cementerios* a las afueras del casco urbano generó otros espacios abiertos de diversa tipología. Sólo el solar del *cementerio de la iglesia de San Luis Obispo* (fig. 12-12) pasó a ser un espacio público, incorporándose como ampliación de la entonces muy pequeña *plazuela del Carmen*, que luego fue ampliándose en varias etapas. Los demás cementerios siguieron perteneciendo a sus parroquias, pero con otros usos, que han pervivido hasta la actualidad. El *cementerio de la iglesia de San Ginés* se convirtió en el actual atrio de acceso por la calle del Arenal (fig. 12-13), mientras que el *cementerio de la iglesia de San Sebastián* pasó a ser un jardincillo con verja a la calle de las Huertas (fig. 12-14).

Evidentemente hay numerosos elementos urbanos significativos de Madrid que aparecen con un trazado muy distinto al actual. Si se compara el plano de la Villa reflejado en la Maqueta de 1830 con la fisonomía del casco antiguo madrileño de hoy en día, observamos grandes diferencias, pues las operaciones urbanísticas llevadas a cabo posteriormente, durante el resto del siglo XIX y el XX, produjeron cambios muy notables en el paisaje urbano madrileño. Un pequeño repaso a las transformaciones urbanas posteriores a 1830, nos hará ver su trascenden-



cia. En primer lugar, por el espacio que ocupa, cabe señalar la urbanización definitiva de la Plaza de Oriente y su entorno con las también nuevas plazas de la Armería, Isabel II y Ramales. También la *Puerta del Sol* cambiará su configuración alargada, más o menos aproximadamente rectangular, con la reforma de 1856. Tampoco se habían dado aún los dos *procesos desamortizadores de 1836 y 1869*, que dieron lugar, por un lado, a la desaparición de la mayoría de los conventos exclaustros, cuya arquitectura queda muy destacada en el diseño de la Maqueta y que determinó la formación de varias nuevas plazas y/o nuevas edificaciones por particulares, mientras que, por otro lado, los ex conventos conservados fueron destinados a otros usos, especialmente institucionales. También se echa en falta la apertura de grandes vías. Tres se urbanizaron en el siglo XIX: la *calle de Bailén*, en varias etapas, desde 1861; la *calle de Sevilla*, entre 1861-1880, parte de una gran vía N-S que no se llegó a hacer, y la *calle de la Princesa* (1856-1868), cuyo trazado se com-

pletaría al ordenarse la *Plaza de España*, ya en el siglo XX. Ello permitió, a su vez, su enlace con la *Gran Vía* (1910-1931). El último trazado de gran vía que ha afectado al casco antiguo ha sido la llamada *Gran Vía de San Francisco*. Otro cambio muy destacado, posterior a la construcción de la Maqueta, es la ordenación de los nuevos *barrios de Argüelles y del Retiro* en la parte más próxima al casco urbano de las que fueran posesiones reales de la Montaña del Príncipe Pío y del Buen Retiro, respectivamente, cuyos espacios aparecen claramente diseñados en la Maqueta. Todo ello sin contar con la transformación que supuso para Madrid la urbanización de las *fincas periféricas del casco urbano* y su enlace con el nuevo Ensanche de Madrid aprobado en 1860. Por tanto, si se hace un esfuerzo de abstracción para entender el Madrid de 1830, se puede concluir que disponer de una Maqueta de la belleza y fidelidad en sus contenidos, como es la que nos ocupa, es un privilegio que permite tener una visión perfecta del paisaje urbano de la Villa en 1830.

# Arquitecturas para el Madrid liberal (1820-1840)

Pedro Moleón Gavilanes

Decía Ortega que la fecha de una realidad histórica es algo así como su nomenclatura, una forma específica de llamarla, como su nombre propio o su más sustantiva denominación. «Cada fecha histórica es el nombre técnico y la abreviatura conceptual —en suma, la definición— de una figura general de la vida»<sup>1</sup>.

Este texto parte de esa misma convicción básica: el mero enunciado de una fecha histórica hace patente una cantidad enorme de componentes asociados a ella que llegan a enlazarse, a articularse y a relacionarse calladamente hasta construir un sistema de interconexiones mutuas.

Pues bien, así actúa el año 1830 en este texto, con una presencia tácita, ya que ese año sirve de eje de simetría de un periodo que, justo una década antes y otra des-

pués, abarca los momentos decisivos de la revolución liberal en España. Si 1820 es, desde el primer día del año, un hito en la revolución liberal —el año que ve por primera vez en España, con la jura por Fernando VII de *La Pepa*, el poder del rey regulado, compartido y condicionado—, 1840 es el último año de una regencia de testa coronada que comete el error de tomar partido en política y, por ello, se ve obligada a abandonar nuestro suelo para dejar paso a otra regencia que, fiel a la revolución liberal, quedará encarnada en la figura del general Espartero, duque de la Victoria. 1840 será además el año de otros dos hitos del liberalismo en nuestro suelo: el año del final de la primera guerra carlista y el año de la insurrección de los ayuntamientos, con el de Madrid a la cabeza, enfrentados a un proyecto de Ley de Ayuntamientos contrario a la Constitución de 1837 y a los fueros y libertades municipales<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ORTEGA Y GASSET, José, «Guillermo Dilthey y la idea de la vida» [*Revista de Occidente*, 1933 y 1934], tomado de ORTEGA Y GASSET: *Goethe-Dilthey*, Madrid: Alianza, 1983, pág. 205.

<sup>2</sup> Una vívida narración de todo esto aparece en PIRALA, Antonio: *Historia de la guerra civil y de los partidos liberal y carlista. Tomo VI. La regencia de Espartero* (ed. original en Madrid, Mellado, 1868-71), Madrid: Turner-Historia 16, 1984)

El 2 de mayo de 1808 es para nuestra historia la referencia inicial, la que por unanimidad es asumida como el origen de todo. Y a esa fecha se va a consagrar el primer y más importante monumento del liberalismo español, que quiere conservar la memoria del día y de sus héroes frente a la invasión intrusa. Así lo pretendieron las Cortes de 1814, en un decreto de 24 de marzo, pero el golpe de estado del rey en Valencia, aboliendo la Constitución de Cádiz, frustró entonces la iniciativa de erigir en el paseo del Prado, en el Campo de la Lealtad en el que cayeron, un monumento a los mártires asesinados por los franceses. Será por fin en 1821 cuando el Ayuntamiento constitucional de la muy heroica villa de Madrid convoque un concurso de proyectos, cuyas bases se publicaron en *La Gaceta* de 31 de mayo, con la intención de llevar a la práctica aquel monumento a los patriotas sobre el mismo lugar en el que quedaron sus restos. Una vez recibidos los proyectos de los concurrentes, el Ayuntamiento los remitió a la Academia para que juzgase sus méritos, y el 18 de noviembre de 1821 se convocó Junta General para elegir al ganador. Lo fue Isidro Velázquez (Madrid, 1765-1840), a la sazón arquitecto mayor del rey y director honorario en la Academia de San Fernando, con un proyecto que tiene su antecedente directo en el que el mismo don Isidro inventó y dirigió para las exequias de la reina María Isabel de Braganza celebradas el 2 de marzo de 1819. El fallo del concurso se hizo público el 21 de marzo de 1822, pero no fue hasta 1840, nuevamente el año 1840, cuando el monumento se vio concluido tal como hoy se presenta al paseante del Paseo del Prado<sup>3</sup>.

Otra fecha importante del Trienio es el 9 de julio de 1820. Ese día Fernando VII juró la Constitución de Cádiz ante las Cortes y para conmemorarlo la Academia de San Fernando convocó una Junta Extraordinaria el 21 de septiembre de 1820 para tratar del programa del concurso de proyectos para el monumento que debería eternizar la memoria de ese día y ese acto solemne, ofreciendo una medalla de oro de seis onzas al autor del pensamiento más sobresaliente. Se tenía que acompañar, además



1. Vicente López. Isidro Velázquez. Óleo. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

de los planos correspondientes, una memoria resumen de las razones artísticas, filosóficas y poéticas que se hubiera propuesto adoptar el autor. Una vez recibidos los proyectos, la Academia de San Fernando convocó una nueva Junta General para el día 28 de mayo de 1821 con objeto de elegir la mejor propuesta entre las presentadas y resultó elegida la de quien era a la sazón teniente honorario de Arquitectura en la Academia, el arquitecto Custodio Moreno<sup>4</sup>. En este caso, quizá por la poca confianza

<sup>3</sup> Sobre el monumento al 2 de mayo véase NAVASCUÉS, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños/CSIC, 1973, págs. 34-39. Del proyecto de Isidro Velázquez para el cenotafio por las exequias de María Isabel de Braganza hay estampa grabada por Francisco Jordán en 1819.

<sup>4</sup> ASF. Libro 3/88 de actas de las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas para los años 1819 a 1830.



que inspiró a sus promotores la vigencia futura del juramento del rey, el monumento a aquel 9 de julio nunca llegó a construirse.

Otros monumentos quedaron también sobre el papel, pero las arquitecturas que más propiamente arroparon al liberalismo revolucionario y sintieron el pulso entre moderados y exaltados latente en Madrid entre 1820 y 1840, las que fueron con certeza las más importantes por la trascendencia de las funciones que alojaron, fueron los tres distintos salones de cortes acondicionados para las labores legislativas de la unicameral Constitución de Cádiz, durante el Trienio liberal, de 1820 a 1823, y del bicameral *Estatuto Real para la convocación de las Cortes Generales del Reino*, carta otorgada que está vigente desde 1834 hasta 1836, cuando la de 1812 vuelve a regir los destinos del reino. Este artículo está dedicado a esas tres sedes del parlamentarismo español y a las biografías constructivas de los edificios que fueron las tres primeras cámaras de representantes de la nación en el Madrid liberal.

<sup>5</sup> Según testimonio de Tiburcio Pérez Cuervo. Véase ASA. 3-391-1. «Ayunt<sup>o</sup>. Constl. de Madrid. 1838 á 40. Expediente causado con motivo de la separación de D. Fermín Pilar Díaz del destino de arqto. del ecsmo. Ayunt<sup>o</sup>...».

<sup>6</sup> Sobre este edificio, véase ZAMORA LUCAS, Florentino, «El Colegio de doña María de Aragón y un retablo del Greco en Madrid», Madrid: *A.I.E.M.*, 1967, págs. 215-239. BUSTAMANTE, Agustín, «El Colegio de Doña María de Aragón en Madrid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1979, págs. 427-438. MARÍAS, Fernando, «De nuevo el colegio madrileño de Doña María de Aragón», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1979, págs. 449-451. OLMO, M.<sup>a</sup> Jesús, SÁNCHEZ, Natividad, y MONTILLA, Joaquín, «El Colegio de Doña María de Aragón: Historia y datación de su fábrica», *A.I.E.M.*, 1986, págs. 105-119.

<sup>7</sup> La mejor biografía de Antonio Prat y de su actuación en el primer Salón de Cortes del Colegio de doña María de Aragón se encuentra en el documentado artículo del profesor José M.<sup>a</sup> GENTIL BALDRICH, «Noticia de Antonio Prat, arquitecto del Salón de Cortes de 1813», *Academia*, n.º 85, segundo semestre de 1997, págs. 463-503.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*, Madrid: *Ilustración Española y Americana*, 1876, págs. 260-261.

### El Salón de Cortes de 1814 en la Iglesia del Convento de doña María de Aragón

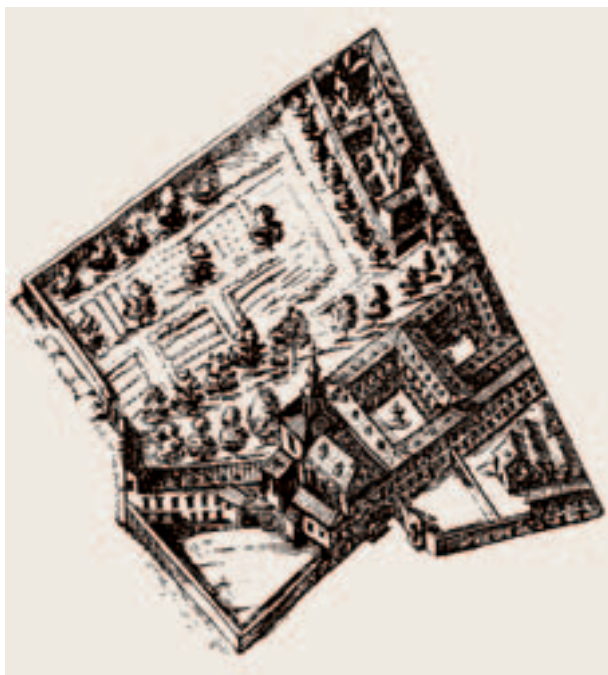
Los antecedentes del nuevo Salón de Cortes creado por Isidro Velázquez en 1820 están en el propio edificio, que tuvo ese mismo destino en 1814, aunque después el propio don Isidro lo transformara nuevamente en iglesia. Las Cortes de Cádiz fueron trasladadas a Madrid el 15 de enero de 1814 e instaladas provisionalmente en el Coliseo de los Caños del Peral, tras una obra de adaptación que duró tres días bajo la dirección del ingeniero inspector de Cortes Antonio Prat y de quien actúa como su aparejador, Tiburcio Pérez Cuervo<sup>5</sup>. Mientras tanto, el mismo Antonio Prat, con Manuel de la Ballina como aparejador principal y Tiburcio Pérez como segundo aparejador, reformó también entonces, aunque con más tiempo, la iglesia del Colegio de Agustinos Calzados de doña María de Aragón, que había resultado muy dañada como resultado de la invasión francesa<sup>6</sup>.

Prat proyectó la reforma en el verano de 1813 y en otoño comenzó las obras, que en febrero de 1814 quedaron acabadas tras poco más de cuatro meses de intensos trabajos<sup>7</sup>. La inauguración del Salón de Cortes de Prat se realizó el 2 de mayo de 1814 y su vida fue la más efímera de todos los salones de los que vamos a tratar aquí, ya que el 11 de mayo de 1814, víspera de la publicación en *La Gaceta* del Real Decreto dado en Valencia por Fernando VII el día 4 de mayo aboliendo la Constitución de Cádiz, la sala fue destrozada por el populacho, arrastradas las estatuas, emblemas y alegorías que la ornamentaban y rota la lápida en que se leía el precepto constitucional: «La potestad de hacer las leyes reside en las Cortes con el rey»<sup>8</sup>.

La reforma y acondicionamiento de un edificio preexistente para Salón de Cortes no era una tarea nueva para Antonio Prat, ya que con anterioridad había hecho lo mismo dos veces en otros lugares. La primera vez actuando en el Teatro de la Comedia, en la Isla de León, y la segunda en la iglesia gaditana de San Felipe Neri. Los satisfactorios

resultados que siempre consiguió valieron a Prat el nombramiento de superintendente del edificio de las Cortes en la sesión del 27 de febrero de 1811<sup>9</sup>. Más tarde, sus obras en Madrid le valieron también el reconocimiento de la Academia de San Fernando, que lo nombra académico de honor en Junta Particular de 7 de febrero de 1814. Prat solicitó y consiguió después en la Academia, ya en pleno apogeo del absolutismo fernandino, ser nombrado académico de mérito por la Junta Ordinaria de 3 de julio del mismo año<sup>10</sup>.

En qué consistieron las obras de Antonio Prat para el madrileño Salón de Cortes de 1814 no es algo que todavía sepamos con certeza, a pesar de un documentado artículo del profesor Gentil Baldrich sobre el esforzado ingeniero de marina metido a arquitecto. Incluso el mito de la forma oval de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón sigue manteniéndose por historiadores ilustres empeñados en ignorar la iglesia de nave única con crucero y capillas laterales que representa en la manzana 555 el plano



2. Detalle del Plano de Madrid por Pedro Texeira [1656], con la vista del Colegio de doña María de Aragón y sus huertas.

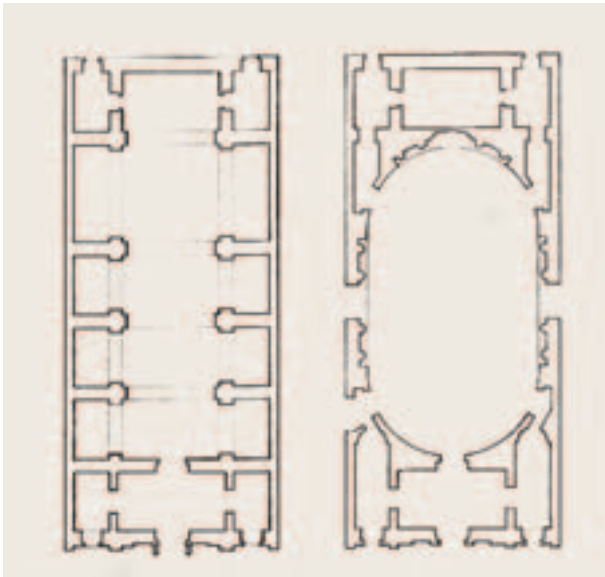


3. Detalle del Plano de Madrid por Espinosa de los Monteros (1769), con la planta de la manzana 555 ocupada por el Colegio de doña María de Aragón.

de Madrid por Espinosa de los Monteros (1769). También hasta ahora se desconocía que tras el golpe de estado realista del 11 de mayo de 1814 el Salón de Cortes creado por Prat fue devuelto a la orden agustina y su estado nuevamente reformado, esta vez por el arquitecto mayor del rey, Isidro Velázquez, como vamos a ver en las siguientes páginas, para su reutilización como espacio religioso destinado a ser iglesia Patriarcal, es decir, parroquia ministerial del personal que habitaba el Palacio Real, las Reales

<sup>9</sup> SOLÍS, Ramón, *Las Cortes de Cádiz. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, Madrid: I.E.P., 1958, págs. 256-264.

<sup>10</sup> Hay expediente personal de Antonio Prat en AGP. C.ª 1328/29. Murió en un momento impreciso de 1836 que tuvo que ser posterior al 21 de agosto, ya que ese día estaba presente en una multitudinaria Junta General de la Academia de San Fernando para la jura por los miembros de la corporación de la Constitución de Cádiz, tras su nueva proclamación por los suboficiales acuartelados en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso.



4. Hipótesis de planta de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón y planta del Salón de Cortes creado por Isidro Velázquez. Dibujos del autor.

Caballerizas, las casas contiguas al Convento de la Encarnación, la Armería, las Casas de Pajes y las adyacentes a la Puerta de la Vega.

Que el rey había decidido que el edificio del Salón de Cortes se devolviese a los agustinos calzados de doña María de Aragón, a quienes pertenecía, y que se retirase la guardia que lo custodiaba es sabido por el mayordomo mayor de Palacio el 9 de julio de 1814. Sin embargo, esta última parte de la real orden no puede cumplirse porque todavía existía en los almacenes del edificio una gran cantidad de yeso, cal, cristales, maderos y otros útiles de valor que deberían sacarse de él antes de entregar las llaves a los religiosos. Aquellos enseres quedaron recogidos, y tapiada la comunicación con la casa contigua que habitó Godoy, el 30 de julio de 1814, según se informa entonces a Palacio<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> AGP. Fernando VII. C.ª 345/4. «Sobre la reclamación de varios enseres existentes en el salón donde se celebraron las extinguidas Cortes...».

Es el 24 de agosto de 1814 cuando el provincial de los agustinos calzados de Castilla escribe en representación del Colegio de doña María de Aragón solicitando del rey que establezca en la iglesia colegial el servicio de la Patriarcal, bajo la autoridad del cardenal-patriarca de las Indias, pues cree que con poca inversión se podría convertir el Salón de Cortes en iglesia, una vez que fueran retirados los adornos profanos y fueran repuestos los sagrados.

Entre finales de septiembre y primeros de noviembre debió de tomarse la decisión definitiva de establecer la Patriarcal en la iglesia del Colegio de doña María de Aragón, ya que el 22 de octubre de 1814 el cardenal-patriarca de las Indias recibe el proyecto de Isidro Velázquez para su establecimiento y el 14 de noviembre siguiente propone al arquitecto mayor del rey que comience por la iglesia, como lo más necesario, las obras de rehabilitación del Colegio.

El 2 de abril de 1815 se da orden a Velázquez para que proyecte y justiprecie la parte del Colegio que ocuparán las dependencias del párroco, tenientes y sacristanes de la Parroquia Ministerial. El 19 de mayo el arquitecto responde presentando el plan de la obra, cuyo presupuesto de ejecución cifra en 30.000 reales para cinco habitaciones y en otros 22.000 reales para tres habitaciones del párroco y sus tenientes. Poco después, el 9 de junio, se da orden a don Isidro para que, además de las obras de la iglesia, comience la ejecución también del proyecto de las habitaciones de los curas y sacristanes en una parte del conjunto colegial que la orden de San Agustín vendería al Real Patrimonio.

Las primeras obras se realizaron con celeridad, ya que un informe del arquitecto real fechado el 21 de septiembre de 1815 anuncia que están próximas a concluirse las de las habitaciones para el párroco y que pueden comenzarse entonces las de la iglesia, todavía no iniciadas, pero muy necesarias, como demuestra que el 24 de septiem-



bre de 1815 el rector del Colegio de doña María Aragón exponga a Palacio «que el cielo raso, y techado, que cubre la parte y piezas destinadas para sacristía de la Patriarcal amenaza ruina». Se pide informe entonces al arquitecto mayor, que lo evacua el 25 de octubre de 1815, encontrando «que convendría acudir inmediatamente á su reparación [...] pudiendo en el día hazerse con el corto gasto de unos tres mil y quinientos a quatro mil reales [de] vellón poco más o menos». El 29 de octubre de 1815 resuelve Fernando VII que se ejecuten inmediatamente las reparaciones necesarias en la sacristía, de forma que, finalmente, el resumen de gastos por las obras realizadas durante aproximadamente un año, desde mediados de junio de 1815 hasta el 9 de julio de 1816, asciende a la cantidad de 77.909 reales con 4 maravedís<sup>12</sup>. En paralelo con tales obras, el 6 de mayo de 1816 el rector del Colegio de doña María de Aragón había expuesto en un escrito dirigido a Palacio que: «Con motivo del Establecimiento del Salón de las llamadas Cortes en lo que antes era iglesia, toda la piedra sillería de la fachada, atrio y portería de la misma se trasladó al Palacio del Almirantazgo, en donde existe y estando haciendo la obra de la iglesia de orden de V.M. Solicita que se le entregue para la referida obra de la Iglesia, destinada también para ministerial del Real Palacio».

Tras lo anterior se pide informe al arquitecto mayor de Palacio y Velázquez responde el 7 de junio de 1816 que está de acuerdo con la entrega, pero el momento del traslado se retrasa hasta 1819 porque la piedra procedente del derribo de la iglesia está almacenada en un patio de la que fue también casa de Godoy junto a otra que es de propiedad real, sin que sea posible diferenciar cada acopio. La insistencia del rector en su petición hace que el 26 de agosto de 1819 vuelva a informar don Isidro, exponiendo que ha reconocido sobre el terreno la piedra que pertenece al Colegio y la pequeña cantidad que es de propiedad real y proponiendo que se entregue toda a la comunidad agustina si ésta se encarga de los gastos de retirada, transporte y limpieza del patio<sup>13</sup>.

El texto anterior del rector del Colegio en mayo de 1816 es importantísimo porque implica que, al hacer la obra de adaptación de la iglesia colegial en ruinas para el Salón de Cortes de 1814, Antonio Prat había desmontado los sillares de la fachada, el atrio y la portería existentes, cosa hasta ahora ignorada. Además, por el desarrollo del expediente de devolución de sillares sabemos que Isidro Velázquez no los reutilizará en la obra que emprende para la reforma y consolidación de la iglesia, ya que no se aprueba su entrega a los agustinos hasta el verano de 1819. En consecuencia, la nueva fachada, el atrio-sotacoro y el coro que reconstruye son suyos de proyecto y construcción, como vamos a ver.

La reforma y consolidación de la iglesia colegial tras su acondicionamiento por Antonio Prat como Salón de Cortes comienza en un momento impreciso de 1817, coincidente con los primeros meses del año, en el que Isidro Velázquez informaba a Palacio que su fachada se hallaba peligrosamente desprendida y separada catorce dedos de la armadura principal por la parte superior, así como de la necesidad de realizar en la misma fachada la apertura de una puerta de entrada a la iglesia y todo lo demás conducente a la construcción de dos torres de campanas y de unas gradas para salvar el desnivel entre la calle y la iglesia, obras que costarían de 55.000 a 60.000 reales. El 19 de abril de 1817 se da orden de reparar urgentemente el frontispicio de la iglesia colegial mientras se estaba ya trabajando en el interior, en concreto en la formación del coro, a los pies del templo.

Con el avance de las obras el 3 de octubre de 1817 Isidro Velázquez solicita 325 arrobas de plomo para la cubierta

<sup>12</sup> AGP. Fernando VII. C.ª 435/2. «1814-28. Órdenes generales y gubernativas de la parroquia Ministerial».

<sup>13</sup> AGP. Fernando VII. C.ª 374/56: [1816-19]. «El rector del Colegio de D.ª M.ª de Aragón solicita se le conceda la piedra que resultó del derribo de la iglesia en la que ahora se ha colocado el Salón de Cortes y que dicha piedra se ha llevado al Palacio del Almirantazgo».

de las dos nuevas torres de la parroquia ministerial. Otro escrito del arquitecto, éste del 14 de octubre de 1817, pide peldaños de piedra berroqueña para la escalera exterior de la iglesia y pizarra para las dos torres, tras la modificación del trazado de sus cubiertas para adecuarlo al nuevo material de cubrición. Finalmente, el 16 de diciembre de 1817 Velázquez envía la relación de gastos realizados hasta la fecha en las obras de habilitación de la iglesia Patriarcal de Palacio, que ascienden a la cantidad de 133.785 reales con 24 maravedís, junto a una memoria muy detallada de lo realizado que suple mal la ausencia de planos de proyecto. Esa memoria escrita por Isidro Velázquez y fechada aquel mismo 16 de diciembre permite deducir en parte el estado en que encontró el Salón de Cortes creado por Prat y las obras realizadas por el arquitecto real. Su contenido se resume así<sup>14</sup>:

Don Isidro tenía comprobado en diferentes ocasiones el progreso del desplome de la fachada de la iglesia, que fue aumentando hasta el punto de manifestarse una grieta horizontal en el interior, por debajo de la cornisa y de las ventanas apaisadas abiertas por Prat entre los mascarones de adorno. La primera iniciativa que se tomó para evitar el desplome de la fachada y el arrastre de muros y estructuras de cubierta que llevaría consigo fue la demolición de todo lo ruinoso, con la precaución de apea y sujetar el techo atirantado y colgado que cubría el coro, cuyas armaduras tenían el problema de estar apoyadas en la línea de fachada que debía ser demolida. Se encontró entonces muy dañado el forjado del coro, por lo que fue necesario rehacerlo sobre nuevas carreras y nudillos. Una vez repuesto este suelo, y concluido el apeo de armaduras y techo, se derribaron casi nueve metros de fachada hasta encontrar la parte sólida de su fábrica, desde la cual se pudiese con la debida seguridad reconstruir y recomponer de nuevo, tabicando los huecos abiertos y comprobando la solidez de los tabicados anteriormente. En paralelo se crearon las divisiones del atrio bajo el coro, formando a la

izquierda el baptisterio y a la derecha una entrada lateral al templo, construyéndose entonces también la escalera que subía al coro y a las tribunas.

Otra de las obras necesarias entonces consistió en dar apoyo al gran vuelo semicircular del cornisón y el friso del coro, que aunque estaba colgado de las armaduras del techo presentaba grietas y parecía desplomarse sobre el espectador por su gran vano. Para soportar ese vuelo se colocaron dos pies derechos robustos revestidos con forma de columnas dóricas y para apoyarlos fue preciso crear dos grandes machones de fábrica en la planta baja.

Al reconstruir la fachada se encontró don Isidro con que las jambas, dintel, columnas y cornisa de cantería que formaban la antigua puerta habían quedado empotradas en la fábrica creada por Prat y tan deterioradas que fue necesario colocar nuevas jambas y dintel, engatilladas y unidas con la fábrica antigua, de forma que fueran compatibles con el resto del adorno de la fachada y de las nuevas torres.

Finalmente, en aquel 16 de diciembre de 1817 sólo faltaba por ejecutar en el exterior las gradas de cantería que se estaban acabando de labrar, una pequeña parte de adorno y la continuación del revoco de paramentos. En el interior estaban ya colocados los cercos en puertas y ventanas, corridas las nuevas molduras y blanqueada la mayoría de las paredes, concluidos el presbiterio, los huecos para dos altares laterales, la sacristía, las piezas de despacho y las vidrieras. También quedaban formados los andamios para todo el blanqueo y decoración interior, así como para la transformación en mancebos de las seis robustas figuras que en el salón de Prat fingían sostener parte de la bóveda.

Las obras duraron poco más de un año, desde los primeros meses de 1817 hasta mayo de 1818, momento este en el que se produce el remate final de las cuentas y en el que surge un desacuerdo que enfrenta al cardenal-

<sup>14</sup> Véase nuevamente AGP. Fernando VII. C.<sup>a</sup> 435/2.

patriarca de las Indias con los padres agustinos, cuando éstos reclaman la propiedad exclusiva de la nueva iglesia, oponiéndose además a su uso como parroquia ministerial al argumentar que el inmueble nunca había sido comprado por el rey, sino tomado a censo reservativo en 1818. El expediente se complica y prolonga, involucrando con informes y contrainformes a una nutrida representación del aparato burocrático fernandino, hasta que, con fecha de 17 de agosto de 1819, el rey acuerda indemnizar a los agustinos por los terrenos de su antigua iglesia colegial, sin que conste en el expediente que llegara a verificarse ningún pago posterior a aquella fecha<sup>15</sup>.

En síntesis, las obras de Isidro Velázquez en la reforma y consolidación del Salón de Cortes de Prat como iglesia colegial parece que se concentraron a los pies del templo, con nueva fachada torreada y el atrio-sotacoro y coro también renovados. La forma oval característica del interior parece ser algo que el arquitecto real se encuentra ya hecho por Prat, pero sólo al nivel de friso y cornisa del salón. Recuérdesse la necesidad de crear desde la planta baja dos soportes para, esta vez en palabras de Isidro Velázquez, «dar apoyo al gran cornisón y friso, que en porción circular corría al ayre por la línea del Coro», con una bóveda fingida colgada de la armadura de cubierta y seis figuras simulando sostenerla. Si mi interpretación es correcta, la obra de Prat debió de mantener tan sólo el perímetro murario general de la antigua iglesia y los muros originales de los ámbitos propios del atrio-sotacoro de ingreso y de la capilla mayor con sus salas de flaqueo, pero ninguna de las bóvedas originales quedó en pie y el rectángulo obtenido al vaciar interiormente tres tramos de nave y capillas y todo el crucero es el que sirvió para el salón de sesiones de las efímeras Cortes de 1814.

Será en el año 1820 cuando el cambio político que reconduce a la monarquía hacia un segundo periodo constitucional haga de nuevo necesaria la intervención de Isidro Velázquez, casi dos años después de su anterior campaña de obras.

### El Salón de Cortes de 1820

Restaurada ya oficialmente la Constitución de Cádiz desde el 9 de marzo de 1820, el 6 de abril de 1820 se comunica a Isidro Velázquez una Real Orden, en relación con la necesidad de habilitar nuevamente para Salón de Cortes la iglesia del Colegio de doña María de Aragón, con el imperativo de que disponga lo necesario para la ejecución de la obra. Inmediatamente don Isidro expone, en un escrito de 13 de abril dirigido al rey, que para dar el debido cumplimiento a su mandato le es indispensable contar con Tiburcio Pérez Cuervo como ayudante y con José Pectorelli como aparejador. Los dos eran parte del equipo de obras de Palacio, por lo que al día siguiente el rey acepta y comisiona a ambos para que en el cumplimiento del ejercicio de sus destinos respectivos se pongan a las órdenes del arquitecto mayor<sup>16</sup>.

Ante la urgencia de las obras, Isidro Velázquez tuvo que redactar en muy pocos días de aquel mes de abril el proyecto de *Salón para el Congreso de Cortes* que se conserva en la Biblioteca Nacional en cuatro planos sin fecha ni firma<sup>17</sup>, pero con las leyendas escritas por la sencilla y pulcra letra de quien fue desde 1785 amanuense de Juan de Villanueva y cumplió las mismas funciones para don Isidro desde 1814: Antonio de Zuazo y Echevarría, a la sazón primer escribiente del arquitecto mayor<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> AGP. Fernando VII, C.ª 435/2.

<sup>16</sup> AGP. Fernando VII. C.ª 375/14.

<sup>17</sup> BNE. Barcia 1222-1225. Cuatro planos, uno de plantas, otro con alzado y sección longitudinal, otro con dos secciones transversales y otro con dos alzados del estrado real. Hay constancia fotográfica de la fachada construida según el proyecto de don Isidro también en los fondos de fotografía histórica de la BNE.

<sup>18</sup> Zuazo fue uno de los hombres de confianza de Villanueva, no sólo su escribiente, también su administrador y apoderado. Véase su expediente personal en AGP. C.ª 1117/7. Zuazo murió el 16 de abril de 1820 (18), por lo que los planos tuvieron que acabarse en poco más de una semana desde la Real Orden de 6 de abril anterior, o haber sido empezados antes de ella.



En menos de tres meses tuvo Isidro Velázquez que programar y dirigir la ejecución de las obras necesarias, ya que el 6 de julio se instalaron las Cortes en el nuevo edificio para preparar la solemne apertura del 9 de julio de 1820, a la que acudiría Fernando VII para el acto de la jura solemne de la Constitución<sup>19</sup>. Sabemos por los cuatro planos de la Biblioteca Nacional y un buen conjunto de estampas de la época cuál fue el resultado conseguido por don Isidro, pero no es ocioso enunciar sus logros en relación con el Salón de Prat para valorar el alcance de la intervención de 1820. Con respecto al interior, lo primero que importa es la creación de un perímetro oval también por debajo de la cornisa, es decir, como forma muraria ya definida de la sala. En consecuencia, la articulación del paramento con medias columnas jónicas se debe por entero al proyecto de Velázquez, así como la apertura de las tribunas altas centrales. A él se debe también el doble graderío que creó para el público sobre aquel coro que antes había consolidado, a él el detalle ornamental de balaustradas, molduras y dosel real, a él también el programa iconográfico de esculturas y alegorías. Lo que sin embargo no llegó a realizar don Isidro, a pesar de que su proyecto las incluía, son las cuatro columnas del atrio-sotacoro, entendido como sala tetrástila en su dibujo. En la fachada, reconstruida y recompuesta por entero en 1817-1818 según proyecto de Isidro Velázquez, como vimos más arriba, tuvo él mismo que derribar las torres, demasiado características del destino religioso anterior, pero mantiene unas pilastras sin capitel para que sobre ellas corra un entablamento dórico y se eleve el frontón

<sup>19</sup> La autoría de Isidro Velázquez de los planos de la Biblioteca Nacional y de la dirección de la obra del Salón de Cortes de 1820 ya fue intuida certeramente por Fernando CHUECA GOITIA en su artículo sobre «El palacio del Senado», en *El Palacio del Senado*, Madrid: Senado, 1980. 2.ª ed., 1989, págs. 3-29. Más tarde, sin embargo, fue negada en beneficio de la paternidad de Antonio Prat por Pedro NAVASCUÉS en su libro *Arquitectura española (1808-1914)*. *Summa Artis*, vol. xxxv, Madrid: Espasa Calpe, 1993, págs. 110-115, pero el mismo Navascués rectifica después, dando a don Isidro como autor. Véase su texto «El Palacio» en *El Congreso de los Diputados*, Madrid: Congreso de los Diputados, 1998, págs. 170-173. Definitivo en este mismo sentido es el artículo de Gentil Baldrich cit. en nota 7 anterior.

del nuevo templo constitucional. Cegada la puerta central, que en su alzado ha perdido también las gradas, si es que alguna vez las tuvo, al edificio se accedía desde el exterior solamente por dos pequeñas puertas laterales que daban acceso a sendos angostos zaguanes que flanquean el atrio-sotacoro.

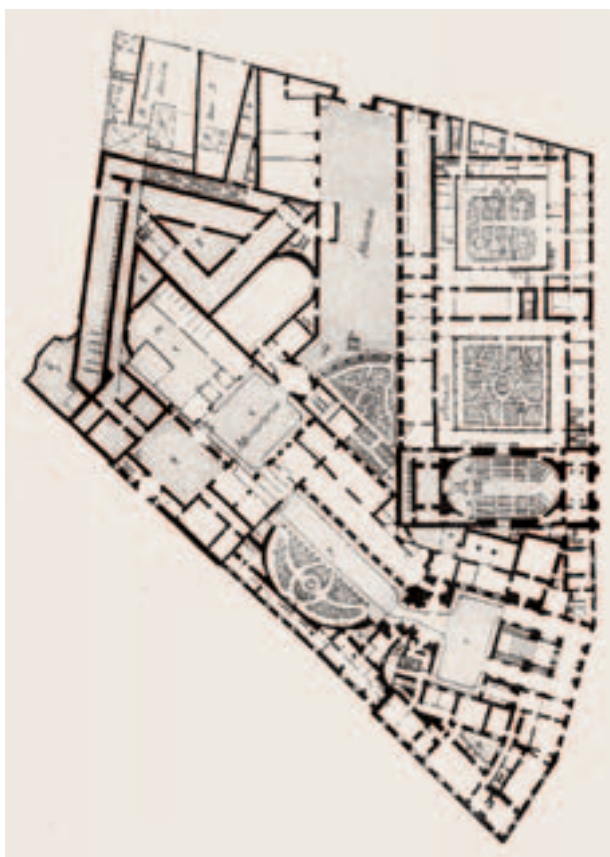
Tras la solemne apertura del 9 de julio, don Isidro parece dejar el edificio de las Cortes en manos de Antonio Prat, que hizo valer su viejo nombramiento de inspector de Cortes y se incorpora a ese puesto en octubre de 1820. La primera necesidad de reforma interior se planteó en diciembre de aquel año, en relación con la mala acústica del Salón de Sesiones, y para dar solución al problema se cegaron las tribunas altas centrales, que no existieron en el salón de 1814, según dictaminaron que era conveniente los arquitectos Antonio López Aguado y Juan Antonio Cuervo junto al propio Prat. También se sustituyeron más tarde por columnas de fundición los pies derechos colocados en 1817 por don Isidro para el apoyo del vuelo del cornisón semicircular que volaba sobre el graderío del público, pies derechos que las plantas de su proyecto no dibujan, por lo que hay que suponer que no tendría tiempo de retirarlos mientras dirigió las obras y que habría estado de acuerdo con la modificación de Prat, si es que no se la sugirió el mismo Velázquez.

En 1823 la vida del Salón de Cortes como tal se acaba en Madrid, al cerrar sus sesiones el 22 de marzo. En ese año, con la entrada en España de Angulema, comienza la última y ominosa década absolutista del reinado de Fernando VII.

Como era de esperar, ante el nuevo rumbo de los acontecimientos la reacción del cardenal-patriarca de las Indias es inmediata y escribe al rey el 29 de noviembre de 1823 pidiéndole una decisión sobre si se ha de establecer o no nuevamente en el Colegio de doña María de Aragón la Patriarcal. En la misma solicitud insiste el 7 de diciembre de 1823 y manifiesta, quizá recordando los

problemas sin resolver que los enfrentaron en 1818, que considera aconsejable dejar el libre uso del edificio y el Salón de Cortes a la comunidad de padres agustinos, como propiedad suya que era. El 27 de enero de 1824, el rey comunica al patriarca su decisión de que los agustinos pueden disponer libremente del Colegio, incluida la parte de las habitaciones del párroco y el propio Salón de Cortes, y se cancela la escritura de venta de los terrenos, volviéndose las cosas al estado que tenían antes de su otorgamiento<sup>20</sup>.

Por su parte, Isidro Velázquez continuó trabajando en el entorno del Colegio de doña María de Aragón en el ejercicio de su destino como arquitecto mayor del rey. Y así,



5. Planta general de la manzana del Senado, según los dibujos preparatorios para el gran Plano de Madrid de 1872-74 por Ibáñez de Ibero, Archivo del Instituto Geográfico Nacional, Madrid.

en septiembre de 1824 dio el plano de planta para las caballerizas del Palacio del Almirantazgo, ampliando, reformando y ordenando las dependencias existentes, a las que añade un pabellón para guardar los arneses y una pequeña vivienda. El pliego de condiciones para la obra tiene fecha de noviembre de aquel año y las obras terminaron en el siguiente, a últimos de mayo de 1825<sup>21</sup>.

La vida parlamentaria volvió al Salón de Cortes creado por Isidro Velázquez en 1835, cuando se fijó en él la sede del Estamento de Próceres<sup>22</sup>. Más tarde, el edificio verá modificado su exterior, en beneficio de otra fachada más laica, más civil, según proyecto del arquitecto Aníbal Álvarez Bouquel, fachada que se construye en 1843 según el Modelo de arco triunfal de triple vano inspirado en los de Constantino o de Septimio Severo que están en Roma, aunque aquí sólo con medias columnas<sup>23</sup>. Este frente fue también modificado, un siglo después de construido, por el arquitecto Manuel Ambrós, cuando el viejo Senado se transformó en sede del Consejo Nacional. También el interior de Isidro Velázquez ha sufrido reformas posteriores a las de tono menor promovidas por Antonio Prat en 1821, pero el fino modelado escultórico de la envolvente de ese espacio mantiene íntegro todavía el fino gusto neoclásico de su creador.

<sup>20</sup> AGP. Fernando VII, C.ª 435/2.

<sup>21</sup> BLASCO, Selina, *El Palacio de Godoy*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1996. Del conjunto resultante da razón en planta el plano de AGP. n.º 4490 [c. 1840, en tiempos de Custodio Moreno y antes de la reforma de la fachada por Aníbal Álvarez]. Para una planta más abarcante véase el plano realizado sobre la base de los dibujos preparatorios para el gran plano de Madrid de 1872-1874 por Ibáñez de Ibero (Archivo del Instituto Geográfico Nacional).

<sup>22</sup> MADUZ, Pascual, *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, Madrid, 1848, pág. 234: «En 1835 se fijó en este local la Cámara alta, o sea el Senado, que es quien continúa ocupándole».

<sup>23</sup> Véase el expediente personal de Aníbal Álvarez en AGP. C.ª 63/3.



6. Ángel Saavedra, duque de Rivas. Francisco Javier de Mariátegui. Óleo. Museo Municipal, Madrid.

### El Salón del Estamento de Próceres en el Casón del Buen Retiro

Hubo que esperar a la muerte de Fernando VII para que una lenta apertura al liberalismo fuera posible en España. La verdad es, también hay que decirlo, que sobre todo era necesaria para que la reina gobernadora pudiera mantenerse como tal y garantizar el trono a su hija, una vez alcanzada la mayoría de edad. En relación con lo que aquí nos atañe, hay que recordar que el 15 de enero de 1834 Martínez de la Rosa fue designado por la regente

<sup>24</sup> El plano es copia del que formaron a instancias del Ayuntamiento los ingenieros Juan Merlo, Fernando Gutiérrez y Juan de Ribera entre 1841 y 1846, y lo publican Francisco Coello y Pascual Madoz en 1848.

para formar gobierno y el 10 de abril siguiente se produjo la promulgación del *Estatuto Real*, que instaura un liberalismo moderado basado en un sistema bicameral desdoblado en dos estamentos, el de Próceres y el de Procuradores.

Tras aquella puesta en vigor del *Estatuto*, una comisión nombrada al efecto por Real Orden de 12 de mayo de 1834 se encargó de proponer a la regente dos edificios para sede de cada uno de los estamentos. En aquel momento, el gobierno de Martínez de la Rosa se negó abiertamente a reunir las primeras Cortes Generales en el antiguo Salón del convento de doña María de Aragón para que no pareciese que eran una continuación del espíritu e ideas de 1823, es decir, pretendiendo hacer tabla rasa de todo lo que pudiera recordar al Trienio. En consecuencia, fueron designados los restos de la iglesia del convento del Espíritu Santo para ser habilitados como Salón de Procuradores y el Casón del Buen Retiro, antiguo Salón de Baile del palacio de época de Felipe IV, para serlo como Salón de Próceres. Del primer encargo se ocuparía Pérez Cuervo, un hombre que ya ha aparecido aquí anteriormente en relación con Antonio Prat y con Isidro Velázquez. Del segundo se encargaría Mariátegui.

### Obras de Mariátegui para el Salón de Próceres

El Casón o antiguo Salón de Baile del Palacio del Buen Retiro, obra de Alonso Carbonell y Juan Bautista Crescenzi para Felipe IV, era el edificio que Francisco Javier de Mariátegui (Sangüesa, Navarra, 1775-Madrid, 1844) tenía que acondicionar para el nuevo uso de Salón de Procuradores del reino. Disponía para hacerlo de dos meses, entre mediados de mayo y mediados de julio de 1834, y contaba con un presupuesto de 1.600.000 reales. Tras la ocupación francesa de la corte el Casón había quedado como un edificio exento que se explica muy bien en el *Plano de Madrid* de 1848<sup>24</sup>, en un entorno que no debía de ser muy diferente al del Madrid de 1834. Tras la intervención de Mariátegui sobre el edificio desapareció



en el exterior la antigua portada de arcos de granito que daba al Retiro, que fue sustituida por otra rematada con un frontón triangular y adornada con bajorrelieves alusivos al nuevo uso del edificio. A cada lado de la recompuesta fachada se unían unas tapias con puertas que daban acceso al antiguo jardín alto de las flores. Con respecto al interior, Mariátegui tapió las puertas del primer cuerpo de la sala central y pegó sobre los frescos de *Las hazañas de Hércules* unas telas de seda que ocultaban los efectos de la humedad sobre las pinturas de Lucas Jordán. En la antecámara que unió el Salón de Baile con el Palacio del Buen Retiro se hicieron las oficinas y otras dependencias necesarias para el Estamento<sup>25</sup>, pero sus principales decisiones consistieron en abrir un gran arco



7. Detalle del Plano de Madrid que formaron para el Ayuntamiento los ingenieros Juan Merlo, Fernando Gutiérrez y Juan de Ribera entre 1841 y 1846. Lo publican Francisco Coello y Pascual Madoz en 1848.



8. Solemne apertura de las Cortes en el Casón del Buen Retiro con la asistencia de la reina gobernadora el 24 de julio de 1834. Estampa de la época. Museo Municipal, Madrid [Cat. 44].

en el testero de la sala central, para formar un ábside o nicho que sirviera de tribuna presidencial en las sesiones legislativas, y en disponer los escaños de los próceres en dos graderíos paralelos, con tribunas para público e invitados en el piso superior.

Convocados los estamentos, se abrió la sesión a las once de la mañana del jueves 24 de julio de 1834 bajo la presidencia del duque de Bailén. La reina gobernadora fue recibida a la una en la puerta del Casón que se enfrenta al Parterre del Retiro y en su presencia se abrieron solemnemente las Cortes Generales del reino. A aquel acto asistieron cincuenta próceres y sesenta y ocho procuradores situados en las gradas escalonadas, unos frente a otros, y contó también con tribunas para el cuerpo diplomático y para el público. El obispo de Sigüenza, a la sazón patriarca de las Indias, fue el encargado de tomar juramento a la regente, al presidente del Consejo y a los representantes de los estamentos. Esta primera legislatura bajo la regla establecida por el *Estatuto Real* fue

<sup>25</sup> GUILLÉN ROBLES, Francisco, «El Casón del Buen Retiro» en *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas. Primera Parte: Escultura antigua*, Madrid [s.e.], 1912, págs. XIX-LX.

clausurada el 29 de mayo de 1835 con idéntica solemnidad que su apertura.

Cumplido el trámite de la primera legislatura, Mariátegui prosiguió su labor sin dar por acabadas las obras en el Casón hasta que el día 10 de septiembre de 1834 presenta a Palacio su renuncia a la dirección de las obras por el conflicto de competencias que lo enfrenta con el maestro de ceremonias, un cierto Sebastián de los Llanos, «sujeto —según el arquitecto— que si por sus luces, instrucción y capacidad eran conocidas en su carrera militar, no por eso había de suponerse lo fuese en las de las bellas Artes»<sup>26</sup>. Al día siguiente repite su carta de dimisión, sugiriendo que se consulte por un nuevo arquitecto director cualquier alteración de los planos que él formó y fueron aprobados. Finalmente, el 20 de septiembre de 1835 Mariátegui acepta, a requerimiento del mayordomo mayor de la reina gobernadora y complacido por la confianza que se le manifiesta, continuar con la dirección de las obras hasta su conclusión. Sin embargo bien poco pudo hacer, ya que la decoración del Salón de Próceres fue desmontada entre octubre y noviembre de 1835 con el traslado de muebles y enseres al Colegio de doña María de Aragón<sup>27</sup> y el Casón quedó de nuevo sin uso concreto y, en consecuencia, sin cuidados ni mantenimiento.

<sup>26</sup> AGP. Exp. personal de Francisco Javier de Mariátegui, C.<sup>a</sup> 619/35.

<sup>27</sup> AGP. Buen Retiro, C.<sup>a</sup> 11778/15.

<sup>28</sup> AGP. Buen Retiro, C.<sup>a</sup> 11788/2.

<sup>29</sup> Sobre León Gil de Palacio y su obra, véase mi artículo «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)», *Reales Sitios*, n.º 140, 2.º trimestre 1999, págs. 35-47. Del estado del Casón después de agosto de 1841, una vez habilitado como Gabinete Topográfico, queda constancia en AGP. Plano n.º 4451, con la leyenda «*RI. Sitio del Buen Retiro/ Gabinete Topografico de S.M.*».

<sup>30</sup> Véase BALDELLOU, Miguel Ángel, «El Casón del Buen Retiro», en *Ricardo Velázquez Bosco*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, págs. 209-218 y notas que remiten a documentación del AGA-ACME. Leg. 8897.

Años después, en agosto de 1839, el arquitecto mayor de Palacio, a la sazón Custodio Moreno, visita el Casón e informa del abandono y amenaza de ruina en que se encuentra. En septiembre presupuesta en 9.094 reales el derribo de todo lo necesario para sanear el edificio y avisa de la necesidad de reparar el arco abierto en el muro de la entrada para la colocación de la tribuna. Derribos y reparación estaban acabados bajo su dirección en diciembre de 1839, asistidos por el aparejador Frutos de Diego, y el 27 de ese mismo mes Custodio Moreno presenta al administrador del Retiro, Ventura Fontán, el inventario de los efectos resultantes tras las obras<sup>28</sup>.

Sobre las obras posteriores de restauración del Casón para acoger el Real Gabinete Topográfico, sabemos que fueron dirigidas por León Gil de Palacio y que no alteraron la disposición de la sala central con ábside y tribunas que tenía desde la intervención de Mariátegui. En agosto de 1841 se trasladó el Gabinete al Casón desde el Salón de Reinos porque en este edificio iba a instalarse el Museo de Artillería que hasta entonces se encontraba en el Palacio de Buenavista<sup>29</sup>. Años después, por Real Orden de 30 de octubre de 1854 se dispone que queda suprimido el Gabinete Topográfico y en 1855, al ser suprimida por Real Orden la plaza de director de este establecimiento, el edificio del Casón del Buen Retiro comienza una vida azarosa, pasando a ser gimnasio del príncipe de Asturias para, más tarde, en 1871, ser el lugar para la celebración de la Exposición Artística e Industrial organizada por la sociedad El Fomento de las Artes, siendo su destino definitivo durante lo que quedaba del siglo XIX el de servir como Museo de Reproducciones Artísticas a partir de 1878, tras nuevas obras de recomposición del edificio, que se prolongaron hasta 1894 bajo la dirección del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco<sup>30</sup>.

### El Salón del Estamento de Procuradores en la Iglesia y Convento del Espíritu Santo

El menos conocido de los arquitectos de los que estamos tratando aquí es Tiburcio Pérez Cuervo (Oviedo, 1786-

Madrid, 1841), un hombre que no ha merecido hasta ahora más de un par de páginas de los historiadores de la arquitectura del siglo XIX y que, sin embargo, tiene una biografía apasionante y una obra merecedora de una especial atención<sup>31</sup>, aunque no sea éste el momento de desarrollarlas.

Con respecto al salón tiburtino de Procuradores que reformaba el ex convento e iglesia del Espíritu Santo, hay que recordar que el edificio, ocupado por clérigos menores y concluido en 1684<sup>32</sup>, ocupaba parte de la larga manzana 269, con fachadas a la Carrera de San Jerónimo, a la calle del Florín y a la calle del Sordo. La iglesia tenía en su fachada dos torres campanario resaltadas por cadenas de esquina y un cuerpo central con parte baja de sillería y pórtico de medias columnas flanqueando una puerta de arco de medio punto<sup>33</sup>. El interior era de nave



9. Francisco de Goya. Tiburcio Pérez Cuervo. Con la leyenda «A Tiburcio Pérez/Goya 1820», Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



10. Detalle del Plano de Madrid por Espinosa de los Monteros (1769), con la planta de la manzana 269 que incluye la iglesia y convento de clérigos menores del Espíritu Santo.

única de cinco tramos con capillas laterales, crucero con cúpula y linterna ochavada sobre pechinas, pintadas por Luis González Velázquez, y capilla mayor de testero plano y trascoro.

Lo que Tiburcio Pérez encuentra al comenzar a desarrollar su encargo en mayo de 1834 es que la iglesia y el convento del Espíritu Santo se encontraban prácticamente en ruinas desde comienzos del siglo XIX. Ya Juan de Villanueva, en el ejercicio de sus responsabilidades como arquitecto mayor de Madrid, mandó derribar en 1808 la torre izquierda y apelear la fachada principal de la Carrera

<sup>31</sup> Para ese desarrollo véase mi libro *Vida y obra de Tiburcio Pérez Cuervo (1786-1841), arquitecto y masón* (en prensa).

<sup>32</sup> Véase GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid: Espasa Calpe, 1961, págs. 395 y 396.

<sup>33</sup> BONET CORREA, Antonio, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1961, págs. 51-52. Hay litografía según dibujo de Letre en el libro de DE LOS RÍOS, Amador, *Historia de la Villa y Corte de Madrid* (t. III, pág. 143) con la fachada de la iglesia y el convento.





11. Vista litografiada de la iglesia y el convento del Espíritu Santo según dibujo de Letre.



12. Vista del Salón del Estamento de Procuradores desde la Carrera de San Jerónimo. Estampa de la época.



de San Jerónimo. Tras la ocupación francesa quedó la crujía lateral del convento hacia la calle Florín sin cubierta, con sus muros recalados de humedad y con su fachada en ruinas, pero nada se hizo entonces para atajar el creciente deterioro de la fábrica. De 4 de abril de 1814 es un informe de Antonio López Aguado, a la sazón arquitecto mayor de Madrid, como consecuencia del cual se urge desde el Ayuntamiento la demolición de las partes en ruina inminente, urgencia que se comunica el día 15 de abril al jefe político de Madrid, sin que de nuevo se tome iniciativa alguna en el sentido requerido<sup>34</sup>.

La siguiente noticia que conocemos sobre el edificio es de 1815<sup>35</sup>, cuando el prepósito del convento explicaba al Ayuntamiento en escrito de 6 de diciembre que las obras en marcha consistían en reparar los inmensos daños que había sufrido el edificio, sin otro plan que seguir el que él mismo sugería, y todo bajo la dirección del teniente de arquitecto mayor de Madrid, Manuel de Peña y Padura, con la intención de comenzar las obras en cuanto la comunidad tuviera fondos para costearlas. Para ellas se había pedido licencia el 25 de junio de 1815, sin creerse en la obligación de aportar planos, porque la obra consistía en el derribo de la torre derecha y en el recalce y consolidación de las partes ruinosas.

Tras lo anterior, el Ayuntamiento paraliza las obras iniciadas y requiere el proyecto, documento que el prepósito remite en febrero de 1816. Visto en el Ayuntamiento en marzo de 1816, se remite al arquitecto mayor para que lo informe y el 20 de junio de 1816 Antonio López Aguado lo hace así, sin encontrar objeciones que poner al plano de su teniente, pero instando a la supresión de la lonja o

<sup>34</sup> Véase ASA. 1-62-4: «1813. Expediente sobre demolición del Ex-convento del Espíritu Santo, denunciado por el Exmo. Ayuntamiento por su estado ruinoso y comunicado su acuerdo al Intendente de Provincia».

<sup>35</sup> ASA.1-62-28: «1815-16. Obras en el convento del Espíritu Santo de Madrid» y ASA. 1-60-88: «El Procurador de PP. Clérigos Menores del Convento del Espíritu Santo solicitando licencia para reedificar».

13. Hipótesis del alzado a la Carrera de San Jerónimo según proyecto de Tiburcio Pérez Cuervo para el Salón del Estamento de Procuradores. Dibujo del autor.

atrio descubierto que se hallaba frente a la fachada, porque avanzaba demasiado sobre la calle, impidiendo el tránsito del público, y a la creación de los escalones exteriores necesarios para el acceso a la iglesia. Finalmente se concede licencia al proyecto de Peña y Padura el 9 de julio de 1816, con las condiciones de Aguado, y las obras pueden continuarse, pero no debieron de ir más allá de las consolidaciones previstas inicialmente y de la intervención del arquitecto sobre la portada de la iglesia, ya que el derribo de la lonja requerido por Aguado no llegó a realizarse entonces.

En una mañana de 1823, con ocasión de hallarse oyendo misa en la iglesia del Espíritu Santo el duque de Angulema, que tenía su residencia en el cercano Palacio de Villahermosa, se provocó un incendio que produjo muchas víctimas y la ruina parcial de la parte delantera del edificio, por lo que los religiosos abandonaron el convento y se trasladaron al de Portacoeli<sup>36</sup>, pero sin renunciar a su futura rehabilitación, como prueba el hecho de que la siguiente noticia sobre la iglesia la encontramos en la Academia de San Fernando, en la junta de su Comisión de Arquitectura reunida el 30 de septiembre de 1823<sup>37</sup>, a la que se presentan tres dibujos del ya teniente director de Arquitectura Custodio Moreno, realizados por encargo del padre prepósito y la comunidad madrileña de clérigos menores del Espíritu Santo para proyectar la reconstrucción de la nueva fachada de su iglesia en la Carrera de San Jerónimo. La comisión le dio su aprobación, pero nunca llegó a construirse.

No será hasta 1827 cuando las indicaciones de Aguado respecto a la desaparición del atrio descubierto o lonja exterior se vean realizadas<sup>38</sup>, ya que es entonces cuando se tasa la superficie ganada en beneficio público por el derribo, una tasación cuyo resultado se pagará al padre provincial del Convento por la tesorería del Ayuntamiento según el libramiento dado en 11 de mayo de aquel año. Como consecuencia de la supresión del atrio exterior, el arquitecto Pedro Zengotita-Vengoa dio en 1827 el proyec-

to para un nuevo atrio y el arreglo de la fachada de la iglesia, aprobado por la Academia de San Fernando en Junta Ordinaria de 21 de octubre de 1827.

### **Obras de Pérez Cuervo para el Salón de Procuradores**

No conozco nuevas propuestas de intervención o consolidación para el conjunto del Espíritu Santo hasta el momento en que, sobre todo, las dimensiones de su iglesia aconsejan la rehabilitación de lo que quedaba entonces del edificio para el nuevo templo laico del Estamento de Procuradores. Desde el nombramiento de la comisión que decide ese destino, ocurrido como sabemos el 12 de mayo de 1834, hasta la reunión de las Cortes Generales en el Casón del Buen Retiro el 24 de julio, habían pasado poco más de dos meses y dentro de ese intervalo temporal tuvieron que hacerse, según proyecto y dirección de Tiburcio Pérez Cuervo, las obras exteriores e interiores que pretenden hacer de la ruinosa iglesia una nueva arquitectura civil representativa, contando con un presupuesto de dos millones de reales<sup>39</sup>.

La actuación de Tiburcio consistió en lo siguiente: con respecto al interior, se encontró en ruinas los cuatro primeros tramos de bóvedas de la iglesia y los demolió hasta quedarse con una planta de brazos iguales en torno al crucero cupulado, consolidó entonces ese esquema de cruz griega y construyó una nueva bóveda por debajo de los arcos torales, bóveda que hay que suponer fingida, es

<sup>36</sup> RUBIO PARDOS, Carmen, «La Carrera de San Jerónimo», *A.I.E.M.*, VII, 1971, págs. 61-120.

<sup>37</sup> ASF. Libro de Actas 3/140.

<sup>38</sup> ASA. 1-43-11: «1827. Sobre el derribo de la Lonja, o atrio exterior que da entrada a la Iglesia y Convento del Espíritu Santo».

<sup>39</sup> NAVASCUÉS, Pedro, 1998, pág. 174, que da como fecha del nombramiento de la comisión que decide los edificios para los estamentos el 12 de mayo de 1834 y como plazo de las obras de Tiburcio en la iglesia y convento del Espíritu Santo los meses de julio y agosto de 1834. Pero si la legislatura se abrió el 24 de julio tendría que haber sido en los dos meses que van de mediados de mayo y mediados de julio cuando se realizaran las obras, tanto en el Casón como en la iglesia conventual, y no después.

decir, encamionada o colgada, por debajo de la existente, ocultando así las bóvedas de crucería originales y el alto cimborrio del ámbito central en aras de una mejor sonoridad para el interior. Con respecto a la formalización que dio al graderío del salón de sesiones, la planta cuadrada del crucero aconsejaba una forma circular y así la hizo Tiburcio, creando dos estructuras semicirculares escalonadas y enfrentadas, con escaños para al menos los 188 procuradores electos en la legislatura de 1834, un número que fue aumentando hasta los 290 diputados que llegaron a reunirse en la legislatura del 19 de marzo al 21 de agosto de 1841, la última que usó ese espacio. En el centro del círculo de escaños creó Tiburcio dos pequeñas tribunas para oradores, y en lo que había sido capilla mayor levantó el trono regio bajo un dosel de terciopelo rojo sostenido por haces romanos<sup>40</sup>. Los modelos formales españoles para el salón de Procuradores tiburtino no estarían, por lo descrito, en los salones de Cortes ovales del Colegio de doña María de Aragón o del Teatro de la Comedia en la Isla de León, sino en el oratorio gaditano de San Felipe Neri —de perímetro elíptico, pero formalizado mediante gradas semicirculares en la concepción de Antonio Prat— o en el que Silvestre Pérez proyectó para la gran rotonda de San Francisco el Grande durante la francesada. Por otra parte, no sería ajeno al fondo de

<sup>40</sup> Véase el texto del letrado de las Cortes, Gaspar GÓMEZ DE LA SERNA: *Las Cortes españolas*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1971, págs. 34-36, seguido por SALVÁ HERÁN, Amalia, *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid: Congreso de los Diputados-Fundación Argentaria, 1997, pág. 34.

<sup>41</sup> En esos términos se expresa la Junta Ordinaria del 9 de julio de 1817 al censurar el proyecto del arquitecto Ángel Fernández Norenet para la reforma de la portada de la Real Casa Imprenta de Madrid. ASF. Libro de Actas 140/3.

<sup>42</sup> Según Pascual MADDOZ, 1848, pág. 230: «en 1834 tuvo que habilitarse [la iglesia del Espíritu Santo] para la reunión de las Cortes generales, como queda dicho, á cuyo efecto se cerró desde el cornisamiento la igl., que era espaciosa y de crucero con los arcos torales, pechinas, cascarón y anillo de la cúpula de forma gallarda; quedando encima de la nueva bóveda los mencionados arcos. Igualmente se construyó un ingreso por la Carrera de San Gerónimo, decorado con grandes columnas del orden de Pesto, á cuyo estilo pertenecía también la portada que se levantó por la calle del Sordo».

imágenes de la memoria visual de Tiburcio el anfiteatro circular del Colegio de Cirugía de Barcelona, una preciosa obra de Ventura Rodríguez de la que tendría noticia exacta y conocería planos por su tío, Juan Antonio Cuervo, discípulo directo de don Ventura y después de su sobrino, Manuel Martín Rodríguez.

Con respecto al exterior, la imagen urbana del primer Salón de Procuradores de la vida parlamentaria española fue muy difundida en estampas de la época. En ella es notable el uso de un orden dórico de gusto griego y proporciones de Paestum que era muy poco apreciado en círculos académicos, que lo consideraban «desconocido en la enseñanza de los buenos autores»<sup>41</sup>. Con él, Tiburcio hace gala de una retadora independencia de juicio y hasta de una intencionalidad transgresora de convenciones normativas oficiales en cuanto tiene ocasión. La entrada al Salón de Sesiones y al resto de las dependencias del Estamento se hace a través de un arco triunfal flanqueado por leones de piedra blanca y coronado por esculturas del mismo material que simbolizaban el nuevo sistema de gobierno que se daba la nación. Una lápida de mármol tenía inscritas, con letras de oro, las siguientes palabras: «Reinando Doña Isabel II, Doña María Cristina de Borbón, su augusta madre, restableció las antiguas leyes de la Monarquía. Año de 1834». El edificio tenía otra entrada por la calle del Sordo (hoy Zorrilla), que se adornó también con un orden dórico griego<sup>42</sup>. El pórtico de columnas de la Carrera de San Jerónimo se prolongaba con otro cuerpo murario situado delante de la iglesia, en cuyo hastial abrió Tiburcio un gran ventanal que iluminaría sobradamente el interior del salón de sesiones, a juzgar por su tamaño en las vistas grabadas del conjunto.

Las obras, ya se ha dicho, contaron con un presupuesto de dos millones de reales y con otro tanto para el amueblamiento y adorno del interior, pero hay que decir también que Tiburcio llegó a solicitar una asignación suplementaria de casi 600.000 reales, sobre lo ya gastado, para el derribo del cimborrio de la ex iglesia, un elemento que,

para él, «no sólo abruma el edificio, sino que ofende la vista por su irregularidad y disonancia con la fachada nuevamente dada»<sup>43</sup>.

Del interior de la iglesia reformada conozco solamente una imagen grabada por Camarón con motivo de la jura de la Constitución de 1837 por Isabel II y por la reina gobernadora, un acto solemne que tuvo lugar el 18 de julio de aquel año en el salón tiburtino<sup>44</sup>. En la estampa se pueden ver tres niveles de gradas para los escaños de los procuradores, el dosel real en el ámbito de la capilla mayor de la antigua iglesia, ahora con forma de ábside o exedra, y el palco del público en uno de los brazos laterales del crucero.

Tenemos constancia de que, tras las primeras obras de reforma y su puesta en uso, Tiburcio siguió ocupándose de la conservación de Salón de Procuradores al menos hasta 1838, ya que el 20 de enero de ese año firma un informe sobre todos los problemas del edificio en su planta sótano<sup>45</sup>. En 1840 Narciso Pascual y Colomer, que había sido el primer ayudante de Tiburcio en la obra de reforma y acondicionamiento de la iglesia del Espíritu Santo y que acababa de volver de un viaje de estudios por Europa, se ofreció gratuitamente a desempeñar la plaza de arquitecto conservador del edificio, que se le concedió sin sueldo el 2 de junio de aquel año, con nombramiento del día 22 del mismo mes<sup>46</sup>.

El edificio de Tiburcio tuvo una vida breve, poco menos de siete años, ya que las Cortes del Estatuto Real abrieron sus puertas el 24 de julio de 1834 y el Estamento de Procuradores estuvo celebrando sus sesiones hasta principios de mayo de 1841, momento en el que, ya fallecido Tiburcio, se declaró ruinoso una gran parte del edificio. El 8 de junio fue ordenado el traslado de las sesiones provisionalmente, aunque tal provisionalidad se mantuvo hasta 1850, al Salón de Baile del Teatro Real de la Plaza de Oriente. Más tarde, el 21 de marzo de 1842 comenzaron por Real Orden las obras de demolición de los restos del ex convento e iglesia del Espíritu Santo<sup>47</sup>, que concluyeron



14. Jura de la Constitución de 1837 por la reina gobernadora y la reina niña el 18 de julio de aquel año, en el Salón del Estamento de Procuradores. Estampa grabada por Camarón. Museo Municipal, Madrid.

el 4 de noviembre de 1843. Nada se sabe sobre qué se hizo entonces con los leones de piedra blanca de la fachada, ni con el resto de las esculturas que adornaban el arco triunfal; tampoco a dónde fueron a parar las columnas dóricas de gusto griego y canon pestano con las que Tiburcio creó los pórticos de ingreso al Salón del Estamento de Procuradores, tan monumentales e insólitas en el panorama madrileño como simbólicas de la libertad del arquitecto en el ejercicio de su arte, noble y liberal.

<sup>43</sup> NAVASCUÉS, Pedro, 1998, pág. 175 y nota 21, que remite a ACD. Gobierno interior. Leg. 17/6.

<sup>44</sup> La reproduce SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Historia y estampas de la Villa de Madrid*, t. II, pág. 578, que remite al Museo Municipal.

<sup>45</sup> NAVASCUÉS, Pedro, 1998, pág. 228, que remite a ACD. Gobierno interior. Leg. 18/4.

<sup>46</sup> NAVASCUÉS, Pedro, 1998, págs. 185-186, remite a ACD. Gobierno interior. Leg. 4/24.

<sup>47</sup> MADDOZ, Pascual, 1848, pág. 230.



# El Madrid «castizo» de Leonardo Alenza

Begoña Torres González

## La interpretación romántica del costumbrismo

Los dos mitos más tópicos sobre el artista romántico se congregan en la figura del pintor Leonardo Alenza (1807-1845): aquel del hombre incomprendido por los críticos y también por el público, en agónica y constante lucha por imponer sus nuevas concepciones artísticas al margen del mundo académico; y aún más, el del artista que trabaja y vive en el anonimato y en la pobreza, sin premios ni honores, que vende sus obras por cuatro pesetas, obras que, nada más morir, suelen enriquecer a los marchantes.

La imposibilidad de poder conciliar su arte con la vida en sociedad, de adaptar su inspiración y su genio al mundo del presente, le hacen distanciarse del resto de la humanidad. Este drama interior del hombre desgarrado entre su vocación y la sociedad, en continua lucha entre sus

ideales y la dura realidad, termina, en muchas ocasiones, en una muerte prematura<sup>1</sup>.

La propia vida de Alenza<sup>2</sup>, como ocurrió con la de Larra, es prototípica del artista romántico. Fueron muchas las mediocridades y pequeñeces que, en todos los sentidos, rodearon al pintor que, sin llegar nunca a salir de su Madrid natal, únicamente se ocupó en su arte. Su formación artística tampoco está exenta de cierta paradoja, ya que recibió una educación académica tutelada por los maestros neoclásicos Aparicio, Ribera y José de Madrazo, a los que estuvo a punto de parecerse en sus primeras grandes composiciones como *La muerte de Daoíz* (Museo Romántico). Pero, afortunadamente, ésta no era la temática que le atraía y pronto se apartó de sus maestros y dedicó sus ansias a vagar por el Madrid suburbial, popular y humilde, a ser cronista de la ciudad.

<sup>1</sup> Para este tema ver: TORRES GONZÁLEZ, Begoña, *El amor y la muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Catálogo de exposición, Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Ambit, 2001.

<sup>2</sup> TORRES GONZÁLEZ, Begoña: *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y Estampas*, Catálogo de exposición, Madrid: Museo Romántico, Ministerio de Educación y Cultura, 1997-1998.

Se debe tener en cuenta que, a la muerte de Alenza en 1845, el Romanticismo todavía luchaba por imponerse en nuestro país. Con matices y reservas afirmaremos que, hasta los años cuarenta, no se asienta definitivamente y, cuando lo hace, se trata de un «romanticismo» de signo moderado, sin el suficiente nervio y fuerza para impulsar un arte verdaderamente original y nuevo.

La realidad de las dos Españas de economía dual no desaparece con el reinado de Fernando VII, que no había sabido asir la oportunidad de transformar la política y la sociedad mediante una revolución popular, como había ocurrido en Francia.

Desde el punto de vista cultural, hasta mediados de los años treinta, no podemos hablar de una tímida iniciación del movimiento romántico en nuestro país. La literatura se halla bajo la influencia del costumbrismo, desempeñado en esos momentos por jóvenes con nuevas ilusiones que se unen a la generación anterior de los liberales vueltos del exilio.

El costumbrismo describe el cambio surgido durante la transición del Antiguo Régimen a la sociedad urbana moderna. Está íntimamente ligado a la revolución industrial y al desarrollo de la prensa periódica. No debe extrañar, pues, que su plenitud —en coincidencia con el Romanticismo— se sitúe entre 1833 y 1844, las mismas fechas del decreto que liberó de censura la producción literaria y el decreto reformador de la ley de prensa que siguió al retorno de los moderados al poder.

Importantísimo es también comprender los cambios demográficos, el crecimiento de las ciudades, el nuevo urbanismo, que nos permitirán analizar a fondo los temas del costumbrismo. No hemos de olvidar que, por lo que se refiere a Madrid, muchos de los cuadros de costumbres de Mesonero Romanos y de Larra —así como la temática de Alenza— aluden a las nuevas viviendas, a los parques públicos, los ensanches de avenidas, así como a



1. Caprichos de Alenza. Estampa. Museo Romántico, Madrid.

los personajes callejeros; la vida pública burguesa que se manifiesta en lugares de reunión como cafés, tertulias, paseos, etcétera, que se constituyen en verdaderas instituciones ideológicas.

En estos momentos emerge una burguesía comercial, financiera e industrial, una clase media deseosa de crear su propio destino y de afirmarse, al implantar su ideal de vida y sus valores. Poco numerosa en los albores del siglo, esta clase media, que oscila entre dos jerarquías sociales —pueblo y aristocracia—, irá tomando progresivamente conciencia de sí a lo largo de la centuria.

El hombre medio se proyecta también a través de la vía estética y se impone como tema tanto a los escritores como a los artistas plásticos decimonónicos. El interés por captar las clases medias, sus valores, sus ambiciones y su comportamiento social, se convertirá en el tema

por antonomasia. La revolución liberal burguesa hubo de influir decisivamente en el arte, no sólo por los cambios socioeconómicos que introdujo, sino también por la aparición de un nuevo estilo de vida que tendrá su reflejo artístico en el cambio de gusto que provocó.

Estratos cada vez más amplios de la sociedad logran organizarse como público que formula sus exigencias. El periodismo y la ilustración amplían el ámbito de la industria de consumo, en cuanto que lanzan al mercado tipos, personajes, acontecimientos y escenas que nunca anteriormente habían alcanzado valor estético.

Esta nueva temática se encuentra ya en la literatura anterior, en autores como, por ejemplo, don Ramón de la Cruz<sup>3</sup>, que sintetiza así su intención: «Copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones, sus costumbres»<sup>4</sup>. Lo que ve el escritor y trata de reproducir en sus cuadros de costumbres y sainetes son las formas de actuar y de hablar, es decir, las costumbres de los hombres en los espacios públicos, cuadros que «representan la historia de nuestro siglo».

El costumbrismo quiere, por tanto, completar la representación histórica de la realidad a través de la fiel transcripción de los aspectos circunstanciales de la vida ordinaria. Aspira a tomar nota de todo aquello que los historiadores oficiales no tienen en cuenta —la realidad ordinaria—, con el fin de ofrecer un cuadro de la historia —desde su punto de vista más verídica— que se encuentra excluida de los libros que tratan de la gran Historia.

<sup>3</sup> La relación entre Alenza y el popular sainetero la confirma el mismo Mesonero Romanos cuando describe el carnaval madrileño y los tipos diferentes que en él se daban cita: «Los maestros de ceremonia; caras rugosas y monumentales; rasgos elocuentes de la humana depravación, pliego de aleluyas de la vida del hombre malo; facsímile de los caprichos de Alenza; y original, en fin, de los sainetes de la Cruz» (MESONERO ROMANOS, «El martes de Carnaval y el miércoles de ceniza», en *Escenas Matritenses, Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1839, p. 54).

<sup>4</sup> CRUZ, R. de, *Obras*, Madrid, Cano, 1786, pág. LV.

Por lo que se refiere al panorama de las artes plásticas, también encontramos este mismo objetivo en todos los pintores costumbristas que, como Alenza, desdeñan los temas históricos al uso para tratar, únicamente, aquellos que les interesan y conmueven su sensibilidad, al margen de encargos. La vocación de nuestro pintor fue deambular por ese Madrid, paseando y documentando todos sus acontecimientos, persiguiendo la vida real de la ciudad...; en definitiva, haciendo historia local.

Pero el costumbrismo, tanto en pintores como en escritores, no solamente reivindicará su autenticidad y su postura frente a las academias, universidades o historiadores oficiales, sino que, sobre todo, tendrá un «enemigo común», los visitantes extranjeros, que son los responsables de desatender y manipular la veracidad y realidad de la vida española, creando una visión falsa de la misma.

Es verdad que, en esos momentos, multitud de viajeros extranjeros llegaron a nuestro país buscando fundamentalmente el «color local», poniendo el acento sobre los modos que les parecieron más auténticamente españoles. Se apresuraron a recoger, con la pluma o con el lápiz, los últimos destellos de una España que iba a desaparecer: la España pintoresca.

Este término, que literalmente significa «algo digno de ser pintado», inundó los títulos de los libros de viajes que, desde ahora, fueron irremediamente unidos a la imagen y a la ilustración, que muchas veces superaba, en cuanto vehículo comunicativo, al texto que acompañaba.

El interés por lo pintoresco diferenció claramente al viajero romántico, que no estaba interesado —como ocurría con el viajero ilustrado de la centuria anterior— en emitir juicios críticos o morales sino, únicamente, en la búsqueda de la diferencia, del contraste, de lo individual. Por supuesto, cuando lo exótico, particular o mítico no existían, no tenían el mínimo pudor en recurrir a la fantasía o a la pura invención. Por ello, en esta literatura la

visión objetiva de la realidad se resiente en muchas ocasiones, aunque también es verdad que, en otras, estas lecturas se convierten en fuente fundamental para el estudio del contexto político, social y económico de la España del momento.

Por lo que se refiere a Madrid, los viajeros, conscientes de su penuria, suplían con la imaginación todas las carencias de la ciudad, centrando su interés no tanto en las cuestiones urbanísticas, como en los «tipos», en la gente y en la población —sobre todo el pueblo bajo—. No podemos olvidar el célebre alegato, fantasioso y entusiasta, de Borrow sobre la población madrileña, que calificó como «la masa viviente más extraordinaria del mundo entero».

Así pues, los viajeros románticos practicaron un costumbrismo, sin moralina y sin intención crítica, con una visión parcial y subjetiva de Madrid y una atracción por la temática popular. Esta imagen «prefabricada» y risueña se «vende» como ninguna a los propios españoles, que la digieren sin rechistar, como si fuera una pastilla prescrita con receta.

A esta «falsa historia» ofrecida por los libros de viajes se opone —especialmente en Madrid— la visión de los costumbristas españoles de la época, en la que encontramos dos tendencias fundamentales —que se ven reflejadas también en la pintura—. La más habitual consistía en la preocupación por la originalidad de la vida española que estaba a punto de perderse, «contaminada» por la invasión de usos y costumbres foráneos. Se trata de una visión nostálgica y melancólica —también conservadora y nacionalista—; un lamento por la pérdida de lo legítimo del país, que hacía necesario recoger, desde un punto de vista castizo y pintoresco, lo poco que de genuino quedaba en las costumbres españolas.

Esta primera orientación fue preferida, entre otros, por el escritor madrileño Mesonero Romanos —*El Curioso Parlante*— que precisamente justifica la necesidad de su

literatura costumbrista como revulsivo hacia la imagen falsificada de los viajeros extranjeros.

Por lo que se refiere a las artes plásticas, esta primera vía era la más frecuentada por los artistas costumbristas del momento y, fundamentalmente, por la escuela pictórica andaluza<sup>5</sup> (Cabral Bejarano, José Domínguez Bécquer y su sobrino Valeriano, etcétera), prototipo de este costumbrismo de postal, que ofrece una imagen sentimental y dulcificada de influencia murillesca y se complace en la narración pormenorizada y anecdótica de personajes y lugares tomados como significativos. Motivaciones de índole económica fueron las que empujaron a muchos de estos pintores a llevar a cabo cuadritos «vendibles», plagados de todos los tópicos que manejaba la literatura foránea. Más adelante veremos cómo también —a pesar de lo que tradicionalmente se viene pensando— esta literatura de viajes mantiene una estrecha relación con la escuela costumbrista madrileña y, especialmente, con Alenza.

Una segunda vertiente estaba más comprometida con la realidad, haciendo hincapié en la crítica a una sociedad ociosa y corrompida que debería mejorar o cambiar: a la suave ironía de Mesoneros se opone la visión trágica y desgarrada de un Larra.

En cuanto a la pintura, tradicionalmente se ha identificado esta imagen más ácida y polémica de lo español con la escuela costumbrista madrileña (Eugenio Lucas, Lameyer y Alenza) heredera de la imagen esperpéntica de Goya. Todos ellos se muestran más críticos, no cediendo tanto a los tópicos que se crearon en torno a nuestro país y que identificaron lo español con el mundo del folclore, la bullanga y el flamenquismo. Ya veremos cómo en el caso de Alenza esta afirmación deberá ser matizada porque, en muchos casos, también sigue al pie de la letra los

<sup>5</sup> REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla 1830-1870*, Sevilla, 1979.



relatos de los viajeros extranjeros. Todavía tendremos que esperar hasta la llegada del realismo para que magníficos dibujantes satírico-críticos, como Ortego, se comprometan plenamente con esta tendencia.

Volviendo a la primera orientación —con Mesonero Romanos a la cabeza— podemos decir que realmente suponía un retroceso hacia un mundo anterior a la Ilustración, en la que creían que se encontraban las causas inmediatas de todos los males de la modernidad. Las costumbres castizas —en trance de desaparecer— se enfrentaban a las costumbres innovadoras y foráneas. El costumbrismo, en este caso, resultó un estudio bastante chato de usos populares —bajo pueblo y burguesía media—, una tipificación de las clases sociales en ejemplares lo más lejos posible de toda singularidad, por miedo a las «individualidades»: lo que cuenta son los modos de vivir, no los modos de ser. Como indicó Larra, los cuadros de Mesonero tenían cierta tinta pálida, hija de la meditación o del temor de ofender, que los privó de la animación necesaria<sup>6</sup>.

Este artículo de costumbres se ofrece como una literatura que apenas cuestiona el contexto social de que procede y, menos aún, el lenguaje de que se vale. Frente a la *littérature de mœurs* francesa, entendida como integradora de todos los resortes morales del hombre y de la sociedad, los términos castellanos empleados como sinónimos —*usos y costumbres*— disminuyen claramente el valor del anterior. Si el primero tiene un alcance moral, el segundo parece interesado únicamente en estudiar paseos, trajes y procesiones; de ahí su superficialidad, tanto más evidente cuanto más contrasta con su afición a lo pintoresco.

Los lamentos nostálgicos y resignados de los casticistas suscitan, sin embargo, en otros escritores, como Mariano José de Larra, una reacción contraria, una esperanza-

dora visión de la realidad nacional a través de la revolución de las costumbres. La sátira de Larra se vierte en breves cuadros, en los que cuestiona el orden social y satiriza los vicios de la sociedad, por lo que ha sido tradicionalmente considerado —más que Mesonero— como ideólogo para la España burguesa en formación.

Si Mesonero siempre pretendió presentar la armonía entre las clases y la unidad social, Larra, por el contrario, con óptica más crítica, da testimonio de las divisiones sociales en penetrantes bocetos, así como su fe en el hombre del pueblo —reléase a esta luz «Los barateros»—. Si *El Curioso Parlante* se zafó de la influencia del nuevo movimiento romántico, parece que *Fígaro*, por el contrario, cayó plenamente en sus redes y aquél le persiguió hasta en su propia muerte.

Hasta aquí hemos venido hablando, sobre todo, de las corrientes literarias del momento, pero es hora de preguntarnos sobre la relación de éstas con las artes plásticas y, especialmente, con la obra de Leonardo Alenza. Pues bien, como se ha dicho anteriormente, existe en estos momentos una relación estrecha entre la literatura y la plástica, mezcla de géneros que es signo indiscutible de este temprano romanticismo y al que un artista tan plenamente identificado con este movimiento como Alenza no supo sustraerse.

Esta unión entre las artes se manifiesta de forma especial entre periodismo e imagen plástica, que comienzan a ir irreversiblemente de la mano. Si la literatura costumbrista es una copia de lo circunstancial, a través de la observación de la realidad circundante —por tanto, la contemporaneidad es un rasgo específico— y procede por un interés documental, está claro que éste es más propio del periodista que del escritor creador de ficciones. La narración costumbrista —el artículo— se configura a modo de espectáculo. De ahí que comparta sus términos con los de la pintura: boceto, bosquejo, rasguño, dibujo, cuadro de caballete, estampa, etcétera.

<sup>6</sup> CHAVES, Manuel, *Bocetos de una época (1820-1840)*, Madrid, 1892, pág. 122.

La obra de Leonardo Alenza está indiscutiblemente unida a estas influencias literarias y periodísticas; por ello, es posible vislumbrar en ella las tres vías o alternativas a las que antes aludíamos: la literatura de viajes de los extranjeros, el costumbrismo tradicional de *El Curioso Parlante* y la visión irónica y más satírica de *Fígaro* —que tradicionalmente tendría su origen, desde el punto de vista de la plástica, en la obra de Goya.

Porque existen varios Alenzas: el que quiere complacer a la Academia con sus grandes composiciones al óleo; el más libre y personal, el más auténtico, de sus pequeños lienzos o tablas y de sus dibujos más originales. También hay un Alenza más convencional y costumbrista —el de las ilustraciones para el *Semanario Pintoresco Español* y las obras con temática costumbrista madrileña— y uno más irónico y humorista en sus pequeños dibujos y cuadros de «caricatura» y divertimento.

En este artículo nos centraremos fundamentalmente en el Alenza del Madrid «castizo», dejando para otra ocasión el análisis de la obra más ácida y sarcástica del pintor; emparentada con la visión de Larra y del Goya de *Los Caprichos*.

El Leonardo Alenza de veta puramente costumbrista, más tradicional y convencional, se nos muestra en prácticamente todas sus ilustraciones —especialmente en el *Semanario Pintoresco*—, pero también en pinturas y muchos dibujos sueltos, en los que encontramos un débito, una convergencia clarísima de visión, con el ameno narrador de la época Mesonero Romanos, que supo ver en el joven pintor las características que, en el futuro, le llegarían a capacitar como un excelente dibujante e ilustrador.

Pero, en algunas ocasiones, se vislumbran en él los rasgos del artista moderno. El juego de tradición *versus* modernidad es el signo esencial de la validez o de la vitalidad del arte. Sin dejar de ser un pintor de costumbres,

hábitos, usos y tradiciones madrileñas, tampoco podemos considerar a Alenza como el modelo exacto de las limitaciones del área tantas veces turbia del llamado «costumbrismo». No cede a los tópicos que se crearon en torno a nuestro país, no se complace en lugares comunes, identificando lo español con el mundo del folclore, la bullanga y el flamenquismo. No es de extrañar que, para V. Bozal<sup>7</sup>, Alenza fuera «el mejor ilustrador de la época, a notable distancia de todos los demás».

Tradicionalmente se suele atribuir la responsabilidad de su original signo romántico y de su faceta más irónica a la fascinación que Goya ejerció sobre él. El populismo de matiz goyesco, más auténtico y bronco que el folclorismo sentimental de los andaluces, es el que tradicionalmente ha dado pie para definir a la llamada escuela romántica madrileña.

La influencia de Goya sobre Alenza<sup>8</sup> y sobre la escuela costumbrista madrileña en general, se ve limitada a una serie de temas —en relación directa con la nueva sensibilidad y mentalidad generada por el romanticismo—, elegidos entre todo el amplísimo abanico de posibilidades que una personalidad como la del aragonés produjo durante toda su vida.

Curiosamente esa temática a la que antes aludíamos es la misma que subyugó a todos los artistas extranjeros —especialmente franceses: Delacroix, Devéria, Boulanger, Manet y un largo etcétera— al hilo de la invasión de nuestro territorio por las tropas napoleónicas y su descubrimiento de la escuela pictórica española. Sería verdaderamente interesante estudiar hasta qué punto la obra de estos costumbristas madrileños pudo influir en la difusión

<sup>7</sup> BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid: Comunicación, 1979.

<sup>8</sup> Sobre el tema de la originalidad de Alenza ver: TORRES GONZÁLEZ, Begoña, *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y Estampas*, Catálogo de exposición, Madrid: Museo Romántico, Ministerio de Educación y Cultura, 1997-1998.

del legado goyesco, tarea que nos proponemos llevar a cabo en otra ocasión.

Volviendo a la temática goyesca diremos que tanto Leonardo Alenza como los pintores extranjeros han sentido predilección por los aspectos más banales, lúdicos y «esteticistas» de ésta: el pintoresquismo de los majos, la sensualidad de la mujer española, las peleas galantes, el mundo de la fiesta, etcétera. Goya ha sido fuente de referencia indiscutible que todos han utilizado para conocer cómo era y cómo vivía el pueblo madrileño del siglo XVIII y principios del XIX: todos hablan del abanico goyesco, la mantilla y los trajes goyescos, los tiempos de Goya, las costumbres goyescas..., encadenando la existencia de las cosas a Goya, como si sin él no hubiera existido el tiempo en que vivió. Popularmente, se ha aplicado por extensión el adjetivo «goyesco» a todo un conglomerado de elementos de difícil lectura, vaciando el término de contenidos y generalizándolo de forma extrema<sup>9</sup>.

Así, con el beneplácito del costumbrismo y teniendo como referente al mismísimo Goya, se recrea, en estos momentos, un arquetipo sobre lo madrileño y el Madrid castizo —en el que conviven el pueblo bajo y la clase media en perfecta armonía— y que bascula entre un cos-

<sup>9</sup> TORRES GONZÁLEZ, B.: «Proyecto para una exposición sobre la imagen goyesca», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º II, 1995, págs. 333-364.

<sup>10</sup> Para este tema ver: TORRES GONZÁLEZ, Begoña, *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y Estampas*, Catálogo de exposición, Madrid: Museo Romántico, Ministerio de Educación y Cultura, 1997-1998.

<sup>11</sup> Dada la multitud de dibujos conservados del artista, en esta ocasión haremos referencia únicamente a los que se encuentran en: Fundación Lázaro Galdiano, Museo Municipal, Museo del Prado y Biblioteca Nacional (de BARCIA, Ángel María, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906). De la colección del Museo Romántico, se reseñan pocos, ya que fueron ampliamente estudiados y catalogados en TORRES GONZÁLEZ, Begoña, *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y Estampas*, Catálogo de exposición, Madrid: Museo Romántico, Ministerio de Educación y Cultura, 1997-1998. Sabemos de la existencia de una tesis doctoral, hasta hoy inédita, llevada a cabo por DELGADO BEDMAR, J. D., U.C.M., 1996.

mopolitismo de ciudad abierta y unas costumbres populares presentadas como únicas y peculiares. En este caso encontramos una clara conexión entre la literatura costumbrista de los libros de viajes, la plácida ironía de Mesonero Romanos y una formulación plástica que busca en Goya su origen.

### La imagen «castiza» del Madrid de Alenza

La iconografía de Leonardo Alenza, centrada en el Madrid de la época<sup>10</sup>, nos ofrece una gran variedad de personajes y escenas tipificadas que, como se ha dicho, se hallan en profunda relación con la visión de los viajeros románticos y el costumbrismo de Mesonero Romanos —en lo que a la literatura se refiere— y la influencia del mundo goyesco visible, tanto en el contenido como en la resolución plástica. Estos tres referentes configuran la temática de nuestro artista, a lo que hay que unir su signo personal y original.

Como Goya, se muestra más partidario, en contra de las tendencias de la época, de plasmar «escenas» —con las mayores dificultades que sin duda representaban éstas— frente al trazado de los «tipos»: personajes, a través de los que se describe o satiriza toda una clase psicológica, social, profesional o local.

Le gusta especialmente captar lo que acontece en las calles madrileñas y éstas, con un testigo de excepción como Alenza, se convierten en un verdadero descubrimiento. A través de su pintura y también de sus dibujos y grabados<sup>11</sup> parece que no solamente vemos, sino que podemos sentir, oír y hasta oler el Madrid de la época: pueblerinos montados en sus mulas que entran en la ciudad por la Puerta de Toledo, chirridos de carros y carretas, gritos de vendedores callejeros, músicas y coplas de ciegos chillones, gañidos de pollos y pavos atados a la espalda de un vendedor asturiano, fuertes olores a fritanga, café, morcilla y desperdicios.

La cuestión del olfato es definitiva porque, como comentan algunos viajeros: «Cuando uno camina por las calles

de Madrid, su sentido del olfato tan pronto se ve sorprendido por un agradable buen olor como por un hedor antipático [...] Otro olor agradable es el que sube de las pilas de melones que se amontonan en las calles. A propósito de esta costumbre de apilar la fruta en plena vía, obliga al que no está acostumbrado a las calles de Madrid a vigilar dónde pone los pies pues tanto melones como naranjas, manzanas y muchas clases de fruta yacen esparcidos por el suelo y el transeúnte corre constante peligro de tropezar y caer»<sup>12</sup>: *La vendedora de melones* (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 16); *¿A cómo son los melones?* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 62); *Saliendo a vender* (Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 54); *Verduleros y fruteros* (Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 19)<sup>13</sup>, o *Cónclave de vendedores*, BNE (Barcia n.º 2400), y *La verdulera*, Museo Municipal (N.º inv. 2322); además del óleo sobre lienzo titulado *El uvero*, Colección de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.

También por las calles de Madrid se encuentran desperdigados otros desperdicios, dada la cantidad de vendedores y la diversidad de alimentos: *Nueceros*, Museo Municipal de Madrid (N.º inv. 2318.); *La castañera*, Museo del Prado (N.º registro D-19); *El barquillero y los granujas*, BNE (Barcia n.º 2783); *Eligiendo el barquillo*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/2. Inventario 11852. Dibujo n.º 22); *Churreros*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 13); *Puesto de torraos en San Isidro*, BNE (Barcia n.º 2574); *Vendedor de bollos*, Museo Municipal de Madrid (N.º inv. 2317); *Vendedor de dulces*, BNE (Barcia n.º 2517); *La vieja rosquillera*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 6), etcétera.

Pero no solamente se comía y se vendía en la propia calle; por ella también paseaba y hacía sus necesidades todo tipo de animales —la cuestión olfativa sigue pareciéndonos vital—: *La piara*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/2. Inventario 11852. Dibujo n.º 24); *Familia de paveros*, BNE (Barcia n.º 2689); *Paveros*, Museo Municipal



2. El melonero. Dibujo. Museo Romántico, Madrid.

(N.º inv. 2324); *El cabrero*, BNE (Barcia n.º 2466). El dibujo *A todo hacen*, BNE (Barcia n.º 2488), es una sátira sobre esta convivencia entre hombres y bestias que describe una escena de esquila en una taberna.

La mendicidad —*Esperando la limosna*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 32); *Grupo de mendigos*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 11); *La sopa boba*, Lázaro Galdiano (óleo sobre lienzo, N.º inv. 2506)— parece literalmente crecer día a día «Quizá no hay nada que moleste y sorprenda tanto a un extranjero en Madrid como la extensión de la mendicidad [...]. Desgraciadamente la facilidad que existe en España para ganarse el sustento mendigando es tan grande, en contraste con la oprimida condición del trabajador, que a pesar del orgullo nacional muchos hombres sanos prefieren este medio, con toda su degradación»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> INGLIS, Henry David, *Spain in 1830*, Londres: Whittaker, Treacher and Co., 1831, 2 vols.

<sup>13</sup> Fundación Lázaro Galdiano.

<sup>14</sup> MACKENZIE, Alexander Slidell, *A year in Spain, by a young American*, Nueva York: G. & C. & H. Carvill, 1829, 2 vols.





3. Mendigo y gente. Dibujo. Museo Romántico, Madrid.



4. La peinadora. Dibujo. Museo Romántico, Madrid.

Entre los mendigos encontramos viejos, muchas veces ciegos —*Ciego con lazarillo*, BNE (Barcia n.º 2704); *El mendigo ciego*, BNE (Barcia n.º 2776)— y a niños; personajes preferidos de nuestro artista, junto a los inevitables perros callejeros que, a veces, parecen ser la propia firma del pintor —*Educando al perro ratonero*, Museo Municipal (N.º inv. 2321)—. En algunos casos nos ilustra sobre costumbres populares, como la de alimentar a los perros que padecían de rabia con longanizas envenenadas; de ahí la conocida expresión que perdura hasta nuestros días «¡Que te den morcilla!» —*Comió morcilla*, Museo Municipal (N.º inv. 2323).

Se trata una vez más de esa suave ironía a la que ya hemos hecho mención; de dibujar la calle, y por ella, es indiscutible, pasean perros pulgosos, callejeros, desnutridos y, junto a ellos, pequeños que alborotan y corren alegremente, frescos y espontáneos, pillos y burlones por veces, cejjuntos y serios, ácidos y malencarados, desvalidos de paupérrimo aspecto en otras muchas. Los niños más pobres no solían tener acceso a la educación en la escuela; por ello, pateaban las calles, con sus propios juegos, puesto que el uso de juguetes se restringía a las clases más altas; o bien comenzaban a trabajar pronto, lo que suponía una carga menos para los padres. En el asilo de San Bernardino se admitía a los pobres o abandonados con una edad comprendida entre seis y ocho años.

Como se ha dicho, la higiene de la época, en lo que respecta fundamentalmente a las clases populares, dejaba mucho que desear. A los ojos de los refinados extranjeros no podía dejar de escandalizar: «No quiero dejar de mencionar una visión ofensiva; me refiero al hábito constante de peinarse y limpiarse los cabellos en plena calle [...]. A veces la operación incluye cierto escrutinio, cuya naturaleza el lector deberá contentarse con adivinar. Y aun en las calles más frecuentadas, si hay dos mujeres sentadas ante dos puestos de fruta vecinos, por lo general una se dedica a peinar, arreglar y a veces escudriñar los cabe-

llos de la otra»<sup>15</sup>: *Haciendo el moño*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/2. Inventario 11852. Dibujo n.º 16).

El tema del despioje es otro de los recurrentes del artista, como se puede apreciar en multitud de dibujos: *Despiojándose en cadena*, Lázaro Galdiano (Álbum M 22/4, Inventario 11044, Dibujo n.º 4); *Los piojos del niño*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 58); *Buscando pulgas*, BNE (Barcia n.º 2741); *Hombre espulgándose el pecho*, BNE (Barcia n.º 2426).

En el Madrid de la época acechaban otros peligros, especialmente para la población más débil, como ancianos y niños. La costumbre de vivir en la calle también pasaba factura, ya que el clima de la ciudad no era ni mucho menos el más apropiado para la intemperie<sup>16</sup>: «Madrid es residencia desagradable y malsana, en la que se alternan los extremos de calor y frío [...] situado sobre una meseta abierta y desnuda, se halla expuesto a las ráfagas cortantes que caen, impregnadas de muerte, de la cueva de Eolo del nevoso Guadarrama, foco de tuberculosis y pulmonía»<sup>17</sup>.

El transporte se hacía generalmente al descubierto, en caballerías y burros: *Majo a caballo* (Barcia n.º 2651); *Gitana a caballo* (Barcia n.º 2542); *Gitano sobre un potro en pelo* (Barcia n.º 2543); *Caballería ligera* (Barcia n.º 2457)<sup>18</sup> o *Vendiendo el burro*, Lázaro Galdiano (Álbum M 22/4. Inventario 11044). Otros personajes deambulan por la ciudad en carros, carretelas, tálburis, omnibuses, calesas, calesines, simones, etcétera, como en la estampa *Coche de caballos*, Museo Romántico (E.4), en la que vemos un calesín tirado por una mula adornada con penachos, flecos y cascabeles. Transporte pensado en un principio para albergar a dos viajeros, en la práctica podía embutirse en él toda una familia, sin contar con la pandilla de pilluelos que se solían suspender en el soporte de las ruedas traseras.

De las inclemencias del tiempo y lo abigarrado del transporte se protegía la clase media, que se resguardaba en



5. La piojera. Estampa. Museo Romántico, Madrid.

el café al que, como dice Richard Ford: «Del Prado lo más general es ir al café, al principio de la noche. Los cafés de Madrid, a estas horas, también ofrecen un ancho campo para la diversión»<sup>19</sup>.

Como ya se ha comentado, los costumbristas tenían un especial interés por presentar, íntimamente relacionados y en teórica armonía, a la clase burguesa y la popular, ambas presentes en el mundo madrileño desde hacía años. Esta burguesía —a la que Alenza, a pesar de algu-

<sup>15</sup> INGLIS, Henry David: *Ibidem*

<sup>16</sup> Ver, entre otros, los dibujos: *Combatiendo el frío*, BNE (Barcia n.º 2785); *Familia ante una fogata*, BNE (Barcia n.º 2806); *Día de frío en una calle de Madrid*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11, Inventario 15051, Dibujo n.º 35); *Descalza y pasando frío*, BNE (Barcia n.º 2808).

<sup>17</sup> FORD, Richard, *A Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres, John Murray, 1845, 2 vols. *Manual para viajeros por España y lectores en casa*, Madrid: Turner, 1981, vol. I. pág. 110.

<sup>18</sup> En la Biblioteca Nacional.

<sup>19</sup> FORD, Richard: *Op. cit.*, pág. 230.



6. Coche de caballos con figuras. Estampa. Museo Romántico, Madrid.

nas conocidas opiniones, nunca dejó de retratar— se reunía en tertulias lideradas por hombres graves y sesudos, de bigote y patillas cortas, que leían el periódico o charlaban sobre el tiempo o el gobierno. No podemos olvidar la importantísima decoración del madrileño con destino al Café de Levante, de la que solamente conservamos algunos fragmentos: *Leyendo las noticias de la guerra*, Fundación Lázaro Galdiano (óleo sobre lienzo) o *Dos mili-*

<sup>20</sup> Otro dibujo sobre el tema es *El café de Santa Catalina*, Museo Municipal de Madrid (N.º inv. 2331).

<sup>21</sup> INGLIS, Henry David, *Ibidem*.

<sup>22</sup> La importancia de la prensa y del periodismo se pone de manifiesto en dos interesantes cuadritos, adquiridos últimamente por el Museo Romántico: *El primer ejemplar* y *Componiendo el periódico* (óleo sobre cobre, N.º inv. 7194 y 7195).

<sup>23</sup> Con este tema hay una bonita acuarela en la Fundación Lázaro Galdiano (N.º inv. 4033).

<sup>24</sup> Para el tema de la conversación, ver los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional: *Arreglando el mundo* (Barcia n.º 2671); *Comentando la jornada* (Barcia n.º 2605); *Contando lo que pasó* (Barcia n.º 2697); *Cuento de la vieja* (Barcia n.º 2778); *Conversación de compañeras* (Barcia, n.º 2831), o en Lázaro Galdiano: *De cuchicheo* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 30), *Hablando a la puerta de la venta* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 56), *Confidencias en el balcón* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 22), *Grupos conversando* (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 17).

*tares en el café de Levante*, Museo Romántico (óleo sobre lienzo, N.º inv. 1299) y el dibujo *El Café de Levante*, BNE (Barcia n.º 2502)<sup>20</sup>.

Pero, como agudamente observan algunos viajeros, la principal actividad de estos burgueses es la de «no hacer nada» por lo que «en cuanto uno llega a un espacio abierto, especialmente la Puerta del Sol, una plaza pequeña situada en el centro de la ciudad, divisa a cientos de caballeros parados sin más ocupación que hacer caer la ceniza de sus cigarros»<sup>21</sup>: *Encendiendo el cigarro*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 68) o *Sin nada que hacer*, BNE (Barcia n.º 2825).

Además de deambular por los barrios bajos en busca de emociones, tienen como favorita ocupación la lectura<sup>22</sup>, signo distintivo de clase, en un momento de tremendo analfabetismo, o la animada conversación, actividad esta última que no estaba vedada a los más pobres —en la colección de la Biblioteca Nacional: *Lectores callejeros* (Barcia n.º 2561); *Leyendo «El Eco»* (Barcia n.º 2834 y n.º 2549)<sup>23</sup>; *Viejo leyendo* (Barcia n.º 2770), o el dibujo de su padre leyendo, *Don Valentín de Alenza leyendo*, en la Fundación Lázaro Galdiano (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 72)<sup>24</sup>.

Es fácil clasificar a esta clase social por el traje que portan, habitualmente capa, frac o levita, sombrero de copa y pantalón ajustado. Rara vez Alenza hace una crítica directa a este personaje presumido, salvo en el cuadro y dibujo preparatorio *Crítica de Francia*, donde hace mofa de un lechuguino afrancesado. Más adelante, será Francisco Ortego el gran recreador de esta clase social.

También encontramos versiones de damitas elegantes que se lucen por la ciudad. Muchas veces no hay tanta diferencia entre su indumentaria y la de la maja, a pesar de que, poco a poco, se va imponiendo entre las clases elevadas la moda a la francesa. Por todas partes se suceden críticas a la «pérdida de nacionalidad» en el vestir de las mujeres de



las clases acomodadas. Théophile Gautier<sup>25</sup>, en 1840, observa algo parecido: «La mantilla española es, pues, una realidad. Yo creía que ya no existía sino en los romances [...] desgraciadamente, es la única parte que se ha conservado de la vestimenta española, pues lo demás es à la française: *La maja bonita*, Museo Romántico (Inventario 1791); *El desmayo*, BNE (Barcia n.º 2688); *Arriesgado requiebro* —en este caso de un viejo hacia una maja— (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 19), etcétera.

Junto a estos «señoritos», pasean libremente por los dibujos de Alenza personajes emblemáticos del Madrid de siempre: el sereno, el barbero, el que vende rábanos en verano o avellanas en feria, naranjas en primavera o castañas en invierno; los que pasean entre las luces desde la Red de San Luis a la plazuela de Santa Ana, dedicados al comercio al por menor; los que venden bollos o truecan por vino agua de naranja o café, los que venden fósforos y libritos de papel en la Puerta del Sol y sus adyacentes, o caballos en el Portillo de Lavapiés.

Muchos oficios se llevan a cabo en la propia calle y, en muchos casos, las diversas especialidades se diferencian únicamente por la región de la que provengan la multitud de emigrantes que pueblan Madrid con sus trajes regionales —*El gallego de los curritos*, Museo del Prado (óleo sobre lienzo, N.º inv. 4205)—. Existe una caracterización



7. Grupo de tres hombres sentados en una mesa. Óleo. Museo Romántico, Madrid.



8. Escena campestre o la bella sentada. Estampa. Museo Romántico, Madrid.

y separación clara entre los barrios, cuyos habitantes viven aislados entre sí, distinguiéndose en muchas ocasiones incluso por el traje y las maneras. Los diferentes oficios daban aspectos peculiares a las calles: en los barrios nuevos hay una predominancia de los menestrales, marcándose una verdadera jerarquía urbana.

Entre la diversidad de profesiones llevadas a cabo en la misma calle encontramos:

*Los peluqueros*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 49); *Peluquero al aire libre*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 47); *Rapabarbas callejero y perro*, Lázaro Galdiano (Álbum M 22/4. Inventario 11044. Dibujo n.º 5); *Rapabarbas junto a una tapia*, BNE (Barcia n.º 2790); *Zapatero a las afueras*, BNE (Barcia n.º 2838); *Componiendo el zapato del aguador*, BNE (Barcia n.º 2503); *Zapatero, aguadores y mozo de cordel*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 11); *Herrero trabajando*, BNE (Barcia

<sup>25</sup> GAUTIER, TH.: *Viaje por España*, trad. cast. de Enrique Mesa, Madrid, 1920, págs. 134-135.





9. El memorialista. Óleo. Museo Romántico, Madrid.

n.º 2685); *La fragua*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 3); *Yendo al trabajo*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/2. Inventario 11852. Dibujo n.º 61); *Herreros en la fragua*, Lázaro Galdiano (óleo sobre lienzo, N.º inv. 2344); *Albañiles*, BNE (Barcia n.º 2641); *Mozos de*

<sup>26</sup> MACKENZIE, Alexander Slidell, *Ibidem*.

<sup>27</sup> MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Lumen, 1972, p. 98.

<sup>28</sup> *¡A por ellas!*, Lázaro Galdiano, Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 12.

<sup>29</sup> FERRER, Antonio Carlos, *Paseo por Madrid en 1835*, ed. de J. M. Pita Andrade, Madrid, Colección Almenara; extraído de *Paseo por Europa y América en 1835 y 36, por un joven habanero*, Madrid: I. Sancha, 1838.

cuerda: *Esperando la clientela*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 28), o *Cruzado de brazos*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 18); *La lavandera*, BNE (Barcia n.º 2456, n.º 2422, n.º 2796, n.º 2659); *El aguador y el calesero*, BNE (Barcia n.º 2856); *La bella aguadora*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 4); *Sacando agua del pozo*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/12. Inventario 15051. Dibujo n.º 17); *El aguador*, BNE (Barcia n.º 2720).

Otra profesión, al menos curiosa para los tiempos que corren, era la del memorialista —personaje importante en el momento dado el índice altísimo de analfabetismo— que, contra una pared cualquiera, tenía instalado su tenderete sobre una caja de madera y cuyo «oficio consiste en copiar documentos, escribir cartas o redactar solicitudes, con la debida observancia de las formas y cumplidos usuales entre sus compatriotas»<sup>26</sup>: *El memorialista*, Museo Romántico (óleo sobre lienzo, N.º inv. 7169).

Hacia finales de 1830 los manolos, con su principal residencia en Lavapiés, Embajadores, Vistillas, Rastro y otros barrios, con sus profesiones particulares, sus trajes, sus bailes y fiestas, su violencia y afectación, constituían un elemento definido en la vida madrileña. El majo o manolo pertenece al cuerpo de menestrales o manufactureros: yesero, tallista, albañil, carpintero, etcétera. Las mujeres suelen ser buñoleras, castañeras, cigarreras, costureras, tabernereras.

Los majos tienen modos descarados, desafiantes, llenos de altivez y «desgarro», afirmados en su conciencia de casticismo frente a todo lo extranjerizante<sup>27</sup>. Estas actitudes más broncas y populares, más libres, quedan registradas en muchos dibujos que centran su tema en las disputas femeninas<sup>28</sup>: brazos en jarras, arremangamiento de faldas, gestos insolentes... porque «Desde tiempo inmemorial gozan de fama las manolas de Madrid, por su desfachatez, atrevimiento y desvergüenza. Casi en parangón con las gitanas en las astucias y raterías, las exceden en hablar mal, en revoltosas y vengativas»<sup>29</sup>.

Es común en muchos textos la imagen en estos barrios de grupos incontrolados, que amenazan el orden público y la vida cotidiana. Las autoridades locales tenían muy poco poder para reprimir estos desórdenes. Madrid se encontraba dividida en diversos cuarteles, lo cual teóricamente hacía más fácil el control de la población por parte de las autoridades gubernativas. El manolo solía ser un personaje relacionado con el hampa y que, normalmente, había estado en presidio<sup>30</sup>.

El peligro en las calles madrileñas era constante, aunque a muchos viajeros les emocionaba la aventura: «Al oír esto sentí mi corazón latir de alegría por estar en Madrid. Sin duda, una capital en la que se asesina en pleno día no es un lugar como cualquier otro»<sup>31</sup>. El mundo de la justicia, los delitos<sup>32</sup>, el robo y la policía también es protagonista en las crónicas de nuestro pintor: *Asalto a una diligencia*, BNE (Barcia n.º 2595); *Después de la pelea*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/12, Inventario 15052, Dibu-



10. Toreros. Dibujo. Museo Romántico, Madrid.



11. Lucha callejera. Dibujo. Museo Romántico, Madrid.

jo n.º 14); *Informando al juez*, BNE (Barcia n.º 2554); *Banderías*, BNE (Barcia n.º 2490); *Lucha callejera*, Museo Romántico (Inventario 1791); *Guindilla (Apodo a un policía)*, BNE (Barcia n.º 2703); *El presidiario*, BNE (Barcia n.º 2550); *El recién venido*, Lázaro Galdiano (N.º Inventario 3412), o *El Asalto* (óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Bilbao, N.º inv. 69/1).

Pero no todo tenían por qué ser problemas; Madrid también sabía divertirse y, especialmente, las clases popula-

<sup>30</sup> Ver los dibujos de la Biblioteca Nacional: *Preparando el apedreo*, BNE (Barcia n.º 2452); *Pedrea en las orillas del río*, BNE (Barcia n.º 2694); *Iniciando el combate*, BNE (Barcia n.º 2396); *Duelo desigual*, BNE (Barcia n.º 2487); *Riñas a navajadas*, BNE (Barcia n.º 2841).

<sup>31</sup> CUSTINE, Astolphe, Marqués de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, París: Ladvocat, 1838, 4 vols.; recogido de SANTOS, Juan Antonio: *Madrid en la prosa de viaje, III, (siglo XIX)*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, p. 83.

<sup>32</sup> Otras actividades que tienen que ver con el dinero: *Regateando*, BNE (Barcia n.º 2571); *La deuda pendiente*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11, Inventario 15051, Dibujo n.º 13); *Contando el dinero*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/12, Inventario 15052, Dibujo n.º 20); *El truhán y la maja*, Lázaro Galdiano (Álbum M 22/4, Inventario 11044, Dibujo n.º 12); *La gitana*, Lázaro Galdiano, (Álbum M 37/12, Inventario 15052, Dibujo n.º 2); *La buenaventura*, Lázaro Galdiano, (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 5).



12. Bailarina. Dibujo. Museo Romántico, Madrid.

res, que no dejaban fácilmente controlar su tradicional alegría desenfadada. Las fiestas fueron una válvula de escape que hacía olvidar las posibles miserias de la vida cotidiana. Entre ellas, la protagonista principal fue la fiesta taurina<sup>33</sup>, todo un acontecimiento para la ciudad, «terror» para muchos extranjeros y adhesión para otros: «Placer de pueblos todavía bárbaros y de hombres hastiados, esta diversión, más sensual que intelectual, es de esas a las que se acude desde los dos extremos de la civilización. Agrada de la misma manera a las almas endurecidas por la ausencia y por el exceso de cultura»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Ver, entre otros, los dibujos: *Cuatro toros*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/2, Inventario 11852, Dibujo n.º 75); *Estudio de cuatro toros y un caballo*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/2, Inventario 11852, Dibujo n.º 7); *Donde las dan las toman*, BNE (Inventario AB1939); *Hablando con las majas*, BNE (Barcia n.º 2435).

<sup>34</sup> CUSTINE, Astolphe, Marqués de, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>35</sup> INGLIS, Henry David, *Ibidem*.

Otras actividades y diversiones se llevaban a cabo en la calle: *Juegos populares*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 20); *Partida bajo un puente*, BNE (Barcia n.º 2679); *Juego de bolos*, BNE (Barcia n.º 2534); *Juego de bolos*, BNE (Barcia n.º 2643); *Jugando en la calle*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11, Inventario 15051, Dibujo n.º 40); *Juegos infantiles*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 67).

Y muchas otras en la taberna, con el habitual cliente borrachín, personaje muy querido por el pintor: *Gente borracha*, BNE (Barcia n.º 2786); *Borrachera*, BNE (Barcia n.º 2761); *El borracho y las niñas*, BNE (Barcia n.º 2840); *Compartiendo el porrón*, BNE (Barcia n.º 2482); *Sirva usted otro vaso*, BNE (Barcia n.º 2493); *Grupo de borrachos*, Lázaro Galdiano (Álbum M 22/4. Inventario 11044. Dibujo n.º 4); *El discurso*, BNE (Barcia n.º 2477); *Los borrachines*, Lázaro Galdiano (acuarela, N.º inv. 4017); *Borracho*, Casón del Buen Retiro (óleo sobre cartón, N.º inv. 4211).

Las danzas en corro o por parejas dejaron entrever una sutil picardía erótica, aunque evidentemente controlada por ciertas normas de elegancia y decoro. Las majas bailando boleros —*El bolero*, BNE (Barcia n.º 2782), y *El manteo*, Museo del Prado (N.º registro D-8)—, iconografía tan común en la época, es uno de los temas preferidos del pintor madrileño: «El baile en sí es un vivo minué, van avanzando, retrocediendo y girando mientras repiquetean con los pies en el suelo y hacen sonar las castañuelas con las manos»<sup>35</sup>. Algunas bailarinas son conocidas y admiradas por el público, como *La bailarina Díaz*, Museo Romántico (D. 39), que es boceto para un cuadro, tal y como consta en el reverso del dibujo: «La bailarina Díaz. Retrato de tamaño natural, pintado para un inglés».

Por lo que respecta al tema amoroso diremos que es posible distinguir, a través de la obra de Alenza, dos tipos bien definidos, cada uno de los cuales se corresponde



con las dos clases sociales que nuestro artista retrata: la clase media y el pueblo. A la primera corresponde un amor más convencional, dentro del marco familiar y conyugal, basado en el cortejo: la presentación, la visita, el balconeo, el seguimiento del amante en el paseo y la misa..., fácilmente se desprendían los pañuelos de las manos o las sombrillas o se perdía el perrito. Hay una barrera que separa a los seres de distinto sexo; todavía existía la costumbre del «balconeo» que traía como consecuencia a maridos desairados, amantes cortos de vista, donjuanes a la caza de incautas, falsas coqueterías, vanidades no saciadas.

A la segunda corresponde el amor popular, que también puede ser un amor-pasión a lo gitanesco, como recogen todos los viajeros de la época; pero lo normal es que el amor entre los majos y manolas del pueblo sea más libre y directo, alejado de todas las convenciones del cortejo característico de las clases más altas: *¡Endina... falsa!*, BNE (Barcia n.º 2541); *El pretendiente*, BNE (Barcia n.º 2709); *La declaración*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 20 y Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 16).

El costumbrismo, heredero de esa imagen estereotipada de los extranjeros, suele representar a la maja en su pose más descarada. La iconografía de las majas al balcón, tan empleada por los pintores de la época —de Eugenio Lucas, Lameyer o el propio Alenza—, desemboca en todo un repertorio de representaciones en las que la mujer se apoya literalmente en el encuadre que delimita la ventana, participando de los peligros del mundo exterior: *Dos majas al balcón*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11. Inventario 15051. Dibujo n.º 15); *Maja al balcón con una vieja y un embozado*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/2. Inventario 11852. Dibujo n.º 20); *Maja al balcón y celestina* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 66).

Como en el caso de estos últimos dibujos, tan goyescos, es habitual contraponer la inconsciencia y vanidad de la

juventud con la amargura de la vejez. La figura de la Celestina era muy común en la época; Mesonero Romanos<sup>36</sup> la describe así: «Repugnante persona [que] toma placer incalificable y recóndita y maldita voluptuosidad en dar al traste con la entereza de las vírgenes, y en descalabrar las honras y la fama de las doncellas»: *Chula y anciana*, Museo del Prado (N.º registro D-21); *Artes celestinescas*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 5).

Al ideal de mujer tradicional y doméstica y del matrimonio como sería institución burguesa, se opone el tema de la prostitución, relacionado con el ambiente sórdido del mundo más público y popular. Son muy escasas las representaciones con este argumento en el panorama de la pintura romántica española<sup>37</sup>.

Leonardo Alenza, cronista de la vida cotidiana del Madrid de aquellos días, nos ofrece interesantes versiones, muchas de ellas rebosantes de humor e ironía, con el motivo de la prostitución: *Sin remedio* (Álbum M 27/1. Inventario 11851. Dibujo n.º 3253); *Triste destino* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 23); *Ajustando el precio* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 15); *La provocadora* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 59)<sup>38</sup>; *La limosna de la maja*, BNE (Barcia n.º 2411), *Reconviniendo*, Museo Municipal de Madrid (Inventario 2325); *Invitación*, Museo Municipal de Madrid (Inventario 2326).

El dibujo *Moza al balcón*, Museo Romántico (D.11), está inspirado en el asunto del amante corto de vista, que corteja a una dama de dudosa catadura, apoyada en un bal-

<sup>36</sup> MESONERO ROMANOS, «La Celestina», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Gaspar Roig, 1981, p. 169.

<sup>37</sup> Entre las poquísimas representaciones que conocemos con el tema de la prostitución destaca el cuadro de José María Romero titulado *Interior de un burdel*, Sevilla: colección particular, 1860.

<sup>38</sup> En la Fundación Lázaro Galdiano.





13. Moza al balcón. Dibujo. Museo Romántico, Madrid.

cón, seguida de un chulo y una alcahueta, mientras otros «clientes» hacen cola en la puerta de lo que, con seguridad, es un burdel. También existen otras dificultades en el amor puramente carnal: *Leyendo el anuncio*, Museo Romántico (D.23), «es una advertencia muda e irónica sobre el peligro de las enfermedades venéreas».

En el terreno opuesto, encontramos el mundo de las creencias y la religiosidad que, como ya constató Cruzada Villamil, no es precisamente la iconografía más interesante del pintor —*San Francisco predicando*, Fundación Lázaro Galdiano (óleo sobre lienzo, N.º inv. 1991)—. A través de sus dibujos conocemos todo un sinnúmero de ritos y costumbres: *Procesión* (Álbum M 37/12.

<sup>39</sup> *La Ilustración de Madrid*, abril de 1872.

<sup>40</sup> CUSTINE, Astolphe, Marqués de, *Op. cit.*, p. 96.

Inventario 15052. Dibujo n.º 57); *De rodillas* (Álbum M 37/12. Inventario 15052. Dibujo n.º 38), o la acuarela *Una junta de cofradía*, en la Fundación Lázaro Galdiano; en la Biblioteca Nacional: *Anciano arrodillado* (Barcia n.º 2828); *Gente devota. Cabeza de fraile* (Barcia n.º 2464); *Devoto y gente extraña* (Barcia n.º 2855); *Arrodillados al paso de la procesión* (Barcia n.º 2512); *Empezando la misa* (Barcia n.º 2723) o, en el Museo del Prado, *Besando la reliquia* (N.º registro D-13).

La muerte —demasiado frecuente dadas las enfermedades y el estado poco avanzado de los conocimientos médicos— está siempre presente dadas las condiciones de vida de la población: falta de higiene, mala alimentación, epidemias —como la del cólera de 1834—, etcétera. La familiaridad con la muerte es especialmente evidente en la ceremonia del viático: «La comunión que en esta época del año sale procesionalmente de las iglesias de Madrid, y que se administra a los enfermos»<sup>39</sup>: *El Dios Grande*, Museo Romántico (óleo sobre lienzo, N.º inv. 40); *la Salida de la iglesia*, Museo Romántico (óleo sobre lienzo, N.º inv.); *El Viático*, Museo del Prado (óleo sobre lienzo, N.º inv. 4210).

Para los extranjeros esta costumbre era, además de curiosa, molesta: «El paseo en coche tiene aún otra molestia: el peligro de encontrarse con el santo sacramento. En tal caso, la costumbre exige que hasta el mismo rey se apeee, se arrodille en la calle y ceda su sitio al sacerdote portador del viático»<sup>40</sup>.

Finalmente destacaremos que hay también en nuestro artista una personalidad intimista y tierna, que se refleja en algunas ilustraciones y pinturas encantadoras. Es el caso de la estampa *El abrazo de los viejos*, Museo Romántico (E2), donde una anciana sale de su casa a dar la bienvenida a un hombre (quizá el hijo «pródigo»), ante la presencia de varios curiosos, o el dibujo *La comida del niño*, Museo Romántico (D56), escena intimista en la que a un padre, literalmente, se le cae la baba viendo comer



14. El Dios grande. Óleo. Museo Romántico, Madrid.

a su pequeño<sup>41</sup>. Y es que Alenza, como todos los grandes dibujantes, sabe decir mucho con poquísimos trazos.

Aunque, en muchas ocasiones, encontramos en la producción de Alenza —como ocurre con la mayoría de los pintores del periodo— temas, escenas y tipos repetidos una y mil veces, se debe tener en cuenta que lo que le empujó a mostrarse de esta forma más estereotipada fue la cuestión económica, ya que sus ingresos no le permitían llegar a ser lo suficientemente independiente.

En todo caso, la lección de Alenza es la de un sutil observador que dedicó su vida a «mirar» a los hombres y mujeres de aquel Madrid, para conservar su memoria futura.

Y es verdad que, sin salir del ámbito local de lo madrileño, logró transportar hasta nuestros días, como ningún otro pintor de la época, una visión universal de esta ciudad y de sus moradores.

<sup>41</sup> Sobre el tema infantil y familiar ver: *Azotaina en las afueras*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 39), y el óleo sobre lienzo *La azotaina*, Museo del Prado (N.º inv. 4207); *Mujer dando de mamar a su hijo*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 27); *El hombre del saco*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 40); *Mozalbetes burlándose de una vieja*, Lázaro Galdiano (Álbum M 37/11, Inventario 15051, Dibujo n.º 18); *Pelea familiar*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 34); *Familia dentro de una casa*, Lázaro Galdiano (Álbum M 27/1, Inventario 11851, Dibujo n.º 60); *Familia y aguador descansando*, BNE (Barcia n.º 2580); *Familia a la puerta de una casa*, Museo del Prado (N.º registro D-16.166).

# Contexto histórico de Madrid en 1830

Jesús A. Martínez Martín

El año 1830 parece ser uno de esos *tiempos sin historia* en los que aparentemente a los hechos, fenómenos o circunstancias que se produjeron no se les ha adjudicado la etiqueta de relevantes en el trasunto histórico.

El periodo 1823-1833 que engloba el año de 1830, desde el restablecimiento del absolutismo, como punto final de la experiencia del Trienio Liberal, hasta la muerte del monarca Fernando VII, es una época aparentemente definida y homogénea en términos cronológicos de su reinado. Y la etapa en su conjunto es menos conocida, en el sentido del menor tratamiento historiográfico recibido respecto a otros periodos, y a la que habitualmente se califica con el término *Década Ominosa* para describirla según la virulencia de la represión absolutista hacia la oposición liberal. Es decir, una etapa considerada coherente e inmóvil, que se resuelve a menudo con la restau-

ración de un absolutismo definido por unos mecanismos de represión singulares por sistemáticos e intensos entre cuantos se dieron en la Europa restaurada del momento. Sin embargo, 1830 está plagado de elementos estructurales y coyunturales que hacen de aquel año un tiempo simbólico desde varios puntos de vista.

Sin desdeñar esta cuestión de primer orden, la cronología y los contenidos de toda la década 1823-1833 deben ser revisados al tratarse de un periodo muy heterogéneo y mucho menos compacto que una nueva década absolutista sin más. Entender la época en términos excluyentes de absolutismo y liberalismo, reacción y revolución, es, cuando menos, una simplificación, ya que la situación política, económica y social provoca la redefinición de estrategias tanto desde el poder absoluto como desde el liberalismo. Para las primeras, un liberalismo compartimentado, clan-

destino o exiliado, y reprimido, no era el único, ni aun el mayor, enemigo, sino las propias resistencias a un remozamiento administrativo del régimen por los partidarios de mantener el Estado absoluto y la organización social y económica a ultranza, y que cuestionaban las versiones y posiciones de un reformismo administrativo y técnico sin aperturas políticas en la forma de entender la crisis del Estado absoluto y los métodos para taponarla. No había división en el absolutismo en términos políticos, ni el monarca derivó hacia el reformismo, ni los partidarios de las reformas técnicas eran liberales, pero sí representaban otra estrategia para sanear el Estado absoluto sin alterarlo en sus fundamentos, y ambas actitudes —*ultras realistas* y *reformistas antiliberales*— se perfilaron ya desde 1824, pero terminaron por definirse y enfrentarse en torno a la cuestión dinástica de 1830.

El restablecimiento del absolutismo ensayó inicialmente aquella respuesta más recalcitrante, pero, sobre todo a partir de 1826, reorientó su estrategia hacia la búsqueda de esa fórmula de reformismo administrativista sin aperturas políticas, mientras se fueron acentuando las resistencias en las más variadas manifestaciones del realismo, desde sectores de Palacio hasta el voluntariado realista, en una secuencia que tuvo sus puntos de inflexión más notables con la revuelta de los agraviados y sobre todo en torno a la cuestión dinástica a partir de 1830 y a las actitudes de lo que ya era realismo-carlismo. Los sectores liberales del exterior, a su vez, también perfilaron distintas estrategias, basadas desde 1826 en la insurrección armada organizada, pero de forma heterogénea, hasta que en 1831 se agote la vía insurreccional, mientras otros sectores moderados del liberalismo empiezan a contemplar, en tono posibilista, la idea de una transición pactada con los sectores reformistas vinculados al Estado y a Palacio interesados en evitar la crisis final del Estado y apuntalar la causa isabelina. Así desde 1832 hasta 1834 se configura un Modelo de transición pactada, con reformas administrativas, los primeros pasos de liberalización económica en términos de merca-



1. Vicente López. Fernando VII con uniforme de capitán general. Óleo. Depósito de la Real Academia de San Fernando en el Museo Municipal, Madrid

do y cierta apertura política, para culminar con el régimen del Estatuto Real de 1834, mezcla de fuertes poderes de la Corona y cierto sistema representativo. Y, en medio, la muerte del rey y la sublevación armada del realismo-carlismo convertida en guerra civil. La ruptura liberal, con otros ingredientes y estrategias, tendría que esperar a 1836. Fue una década, y un año el de 1830, entre las resistencias del Estado absoluto y del Antiguo Régimen, las expectativas reformistas y la ruptura liberal. Tres ingredientes que demuestran que estamos, pues, ante un *tiempo con historia*.



### La vuelta al régimen absoluto y la búsqueda de estrategias

La situación en 1823 era cualitativamente distinta de la de 1814, y de ello eran conscientes algunos sectores ligados al Estado absoluto y los propios dirigentes de la Santa Alianza. Ello no implica una división del absolutismo, ni mucho menos en esta época, ya que sus principios se concebían como incuestionables, pero sí existían los citados sectores que habían asistido a la inviabilidad técnica del Estado entre 1814 y 1820 y al fracaso del proyecto liberal también en términos técnicos en su breve experiencia. Se ponía en escena un reformismo técnico que recogiera los ensayos de la anterior etapa sin recurrir a la apertura política, herencia del reformismo ilustrado pero aplicado ahora a un Estado en avanzada descomposición. En 1823 la vuelta al absolutismo era distinta. El funcionamiento del Estado estaba más ahogado, pero además muchas de sus instituciones y mecanismos se habían mostrado inservibles. También el empuje del contexto internacional se orientaba de otra forma y las grietas del Estado transoceánico se habían hecho tan grandes que la crisis se había convertido en ruptura y se culminaba la independencia de las colonias. Por eso las posiciones, que no los principios,

se remodelan con frecuencia, mostrando una imagen poco lógica si se contempla la impermeabilidad aparente de la anterior etapa absolutista, pero del todo coherente si se atiende a la búsqueda de soluciones de un Estado moribundo sin pasar por una nueva alternativa liberal. Para los más fervientes defensores del absolutismo no se contemplaba la situación en términos de crisis sino producto de la conjura liberal, término que interiorizaban para definir todo aquello que se opusiera al legítimo sistema, inmutable e incuestionable, aumentando las resistencias. Por eso las primeras decisiones en 1823 se orientaron en esta dirección esperando que el monarca y todo el conjunto de las elites del régimen adoptaran a toda costa la misma actitud que en 1814.

El monarca no abandonó los principios del régimen absoluto, por mucho que la política de la década pueda tener la tentación de calificarse de «reformismo fernandino». Tal reformismo, dependiendo de los distintos ensayos, no era de naturaleza política, sino técnica, aunque a medio plazo abriera las espigas de la alternativa liberal. Su finalidad no era la reforma liberal, ni moderada en sentido político; muy al contrario, siguió teniendo especial aversión a los liberales y se mostró proclive a la represión, más contundente si cabe que en la etapa anterior. Pero sí fue sensible a las consideraciones y presiones de sus consejeros, militares o técnicos, y de un sector de las camarillas de Palacio, y también de sus aliados exteriores, sobre todo de la Francia de Luis XVIII y de las recomendaciones zaristas. De esta forma se combinó represión y posibilismo. Para los partidarios de mantener intacto el régimen en todos sus sentidos (realistas-carlistas), el primer aspecto fue aplaudido, pero no el segundo en cuanto entrañara fórmulas reformistas, dando fruto a una oposición manifestada tanto en Palacio como en sublevaciones armadas que no cuestionaban la legitimidad del rey, pero sí su política. Así Fernando VII empezó a temer tanto a la insurrección liberal como a realistas-carlistas. En suma, no había división en el absolutismo, aunque sí en sus prácticas, que al fin y al cabo tenían la misma finalidad: el mantenimiento del



2. Corrida de toros celebrada el día 28 de mayo de 1833. Cartel. Museo Municipal, Madrid.

Estado absoluto. El trasunto durante diez años consistió, entre reformistas y resistentes, en cómo convencer al rey en una u otra dirección, para culminar con la cuestión dinástica en 1830.

La vuelta a la situación anterior a 1820 significó una secuencia de disposiciones, sobre todo durante el mes de junio, por las que se restablecía el sistema de contribuciones derogando la normativa hacendística del Trienio, se rehabilitaban las instituciones religiosas suprimidas o reformadas, con la anulación también de los decretos desamortizadores y la devolución de las propiedades eclesiásticas vendidas durante la etapa liberal, se restituían los derechos señoriales, las vinculaciones y todo el conjunto jurídico del Antiguo Régimen abolido durante el Trienio.

El asunto de una represión orientada sistemáticamente a la anulación de cualquier atisbo de liberalismo ejercida con intensidad empezó a mostrar discrepancias, sobre todo expresadas por el duque de Angulema. La represión no fue cuestionada, pero sí se abrió un debate entre unas prácticas más intolerantes y otras más moderadas, que venía a simbolizar el rumbo por el que se iba a orientar el restablecimiento del absolutismo.

Algunos sectores de las elites vinculados al Estado y a medios cortesanos también fueron proclives a esta actitud, imbuidos unos por la cultura ilustrada y afrancesada y partidarios de ensayos administrativos para desbloquear el Estado y no a través de la represión, y otros, entre ellos títulos nobiliarios, fueron conscientes de que el restablecimiento jurídico no podía frenar un proceso de deterioro en la práctica del régimen señorial y sus rentas, de pérdida de poder político e institucional y de que al fin y al cabo el protagonismo podía pasar a las capas populares «realistas». De todas formas, estas actitudes no fueron ni inmediatas ni generalizadas, diseñándose y limándose a lo largo de los años veinte. Así se abría la posibilidad de distintas estrategias, pero que no entrañaban cuestionamiento del absolutismo, ni de Fernando VII ni de todo lo que represen-

taba. Las versiones de lo que convencionalmente se puede llamar «ultra» y «reformismo antiliberal».

Detrás del conjunto reformista, sobre todo en el aspecto económico y técnico de López Ballesteros, más que en el educativo de Calomarde, subyacen inevitables problemas políticos, aunque las reformas fueran administrativas en su concepción. Las resistencias ultras se intensificaron en Palacio y a través de la publicística o la revuelta armada.

La creación de la Junta Consultiva de Gobierno en septiembre de 1825 como resultado de la política reformista fue el acto culminante de estas pretensiones. El reformismo desde arriba continuó su trayectoria. A partir de 1826 la situación política adquiere un perfil más definido, y no por ello menos complejo, respecto a las posiciones continuamente enriquecidas de las distintas opciones absolutistas, también liberales, que culminarán con la prueba de fuego de la cuestión dinástica. En 1826 se abrió la crisis portuguesa que actuó de referente en las posiciones de los grupos políticos y del contexto internacional. También se había consumado la ruptura del Imperio transoceánico. Y en el interior, los realistas-carlistas animan sus respuestas armadas, que no cuestionan al rey, pero empiezan a acentuar el liderazgo del infante Carlos, y que tuvo en la revuelta de los agraviados o *malcontents* de 1827 el conflicto de mayor envergadura, cuyas consecuencias ajustaron aún más las posiciones. Por su parte, los liberales en 1826 optan por la insurrección organizada desde el exterior, a partir de las estrategias y grupos de Espoz y Mina y Torrijos. Mientras, el rey y los reformistas («moderados», «fernandistas») embarcados en las reformas administrativas sin aperturas políticas, hacen frente a las actitudes de los realistas carlistas y de los liberales a través de la represión de los levantamientos. En 1830 el contexto internacional de las revoluciones liberales, las nuevas expectativas del liberalismo español, por un lado, y la cuestión dinástica como punto definitivo de la crisis política del Estado absoluto, por otro, dominan el panorama hasta la muerte del rey en 1833.



3. Vicente López. Carlos María Isidro de Borbón. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

### Realismo-carlismo y la revuelta de los agraviados

Hasta 1827 los realistas (ultras), como actitud política e ideológica unitaria, multiplicaron su oposición creciente a la política llevada a cabo por los Secretarios de Despacho, no tanto por una apertura política inexistente, como por el no cumplimiento del restablecimiento de todas las variables del cuerpo jurídico e institucional del absolutismo y determinadas promesas de 1823. Y este discurso mantuvo una homogeneidad desde las formulaciones realistas del Trienio hasta los años treinta, pasando por la revuelta de los agraviados, aunque alimentado en sus estrategias de oposición por los acontecimientos a partir de 1827, entre ellos las consecuen-

cias de la revuelta, la cuestión del liderazgo en el contexto dinástico y las actitudes realistas carlistas del levantamiento de 1833. Son las piezas de un mismo discurso.

En 1827 las protestas realistas (o ultras) adquirieron forma de sublevación armada en la «revuelta de los agraviados» en Cataluña o de los «malcontents», significativo punto de inflexión en la trayectoria de las respuestas estratégicas del realismo y en la del reformismo desde el poder, y en torno a las personas que las encarnaban en la familia real: Fernando VII y el infante Carlos. Era un paso más en la oposición de los realistas.

Es el primer movimiento de masas antiliberal, como respuesta a la experiencia liberal del Trienio, primero, y a la política de los gobiernos de Fernando VII desde 1823. Se trata de capas sociales ligadas al mundo campesino y al de los oficios en declive (artesanado de las comunidades rurales y pequeños núcleos urbanos), sectores resistentes a las reformas y más aún a la ruptura liberal, a los que se añaden los clérigos y oficiales vinculados al voluntariado, conjunto social que a lo largo de décadas, ya bajo la denominación de carlismo, se irá ampliando con otros sectores sociales de extracción urbana y del conservadurismo de territorios forales. Capas populares que tienen como referente al rey legítimo para mantener la estabilidad de un mundo de corte estamental que se agota, espoleado por la acentuación de la crisis económica en los medios rurales y artesanales, sobre todo en aquellos territorios de autonomía foral —en términos jurídicos, fiscales, militares, con vínculos clásicos de protección— amenazada por los proyectos de centralización del Estado liberal o reformista.

Las consecuencias de los agraviados marcaron un nuevo rumbo en los realistas. La sublevación había constituido un fracaso político. La respuesta de Fernando VII, la represión y su posterior política, frustró sus aspiraciones. Sintiendo defraudados los realistas por un rey legítimo que representaba sus principios y querían defender, la proclividad hacia la alternativa del Infante empezó a tomar

cuerpo. No era nuevo, pero a partir de ahora adquiriría consistencia, en el sentido de que, independientemente de la posición del Infante, real o distorsionada, respecto del realismo, este asunto se estaba ventilando en medios políticos y cortesanos. Fernando VII debió percibir esta situación como un posible cuestionamiento de su persona. Sólo así adquiere sentido el largo viaje del monarca como un acto de afirmación sobre su persona. Quedaba para los realistas la opción dinástica, en la que subyacía, esta vez sí, un asunto de legitimidad, coartada que ya cuestionaba directamente la persona de Fernando VII. Un episodio más de la secuencia ventilado a partir de 1830: la opción del realismo ya era la sucesión en el infante Carlos.

### **Los ecos de la revolución liberal de Europa y la utopía insurreccional del liberalismo español**

Entre 1824 y 1826 las intenciones insurreccionales del liberalismo tuvieron un carácter más espontáneo e individual que coordinado. Acciones aisladas de un liberalismo reprimido en el interior y fragmentado en el exilio. En este contexto se sitúan las tentativas de Valdés en 1825 o de los Bazán en 1826, con el desembarco en Guardamar.

A partir de 1826 se inicia otra fase con nuevas perspectivas y estrategias caracterizada por los esfuerzos organizativos insurreccionales, en torno a los líderes militares del exilio. Es decir, se pusieron en marcha los intentos de una dirección única y centralizada, con el convencimiento de que era el único instrumento de la vía insurreccional. Las estrategias insurreccionales se aglutinaron alrededor de jefes militares de la emigración: Espoz y Mina y Torrijos, que representaban dos formas distintas de entender los objetivos y métodos insurreccionales, pero también dos concepciones políticas, ideológicas y estratégicas dentro del liberalismo. Así, a partir de 1826 se configuraron dos núcleos conspirativos del fenómeno insurreccional concebido de forma diferente.

Francisco Espoz y Mina representaba una actitud más organizativa que activista, contemplando diversas vías, sin

descartar la posibilidad de un pacto con los personajes menos intransigentes del absolutismo. Impregnado de un talante más militarista y ordenancista, formaba parte de una generación de militares liberales de una revolución liberal concebida en términos elitistas y de naturaleza moderada. Menos proclive al pronunciamiento inmediato como brecha de la insurrección, proyectaba la idea de un ejército entrando en la Península.

En 1826 no contaba con el liderazgo para asumir la dirección de la insurrección, afectado por el fracaso de las negociaciones del emigrado español Olavarría con representantes del reformismo del Estado absoluto, por sus indecisiones en torno al régimen liberal portugués y la posibilidad de una penetración en España por la frontera portuguesa. Hasta 1829 siguió actuando con su núcleo conspirativo, más en el terreno de la organización e información vinculado a los grupos de liberales en el interior, con un progresivo declive de su actividad en esas fechas, al tiempo que el grupo de Torrijos adquiriría mayor protagonismo.

José María Torrijos aglutinó el otro núcleo esencial del insurreccionalismo a partir del exterior. Su figura y su trayectoria, adobados de ideal romántico, ejemplifican las actividades de un sector del liberalismo y de sus estrategias durante el primer tercio del siglo, y simbolizan la lucha en todos los terrenos contra el absolutismo. Con una carrera militar espectacular y rápida impulsada por su activa participación en la guerra de la Independencia, inicia con una generación de militares liberales la vía de conspiración para restablecer la Constitución durante el sexenio absolutista, resuelta de forma triunfante con el pronunciamiento de Riego y el inicio del Trienio. Representó la versión «exaltada», contribuyó a la creación de una sociedad secreta y combatió los levantamientos realistas. Desde su exilio británico fue adquiriendo el liderazgo del proyecto político insurreccional, sobre todo desde 1826, para dirigir en 1830 una estrategia común de penetración en la Península. Su concepción estratégica de la



insurrección se concretaba más en el terreno práctico, activista, tratando de acelerar el «rompimiento» a través del Modelo de pronunciamiento tradicional, entendiendo por ello el Modelo de 1820. Más proclive a la colaboración con el elemento civil y urbano, representaba el liberalismo exaltado en términos políticos e ideológicos, y partidario de un entendimiento con los radicales británicos de la época, imprimiendo entusiasmo en claves de héroe romántico con acciones inmediatas. Esta actitud tuvo su correlato como fórmula organizativa y política de la insurrección con la creación en 1827 de la Junta Directiva del Alzamiento de España (Junta de Londres).

La Junta fue creada a impulsos de las nuevas condiciones creadas por el régimen liberal portugués de 1826 y desplegó una intensa actividad de contactos internacionales y en el interior sobre todo hasta 1830, con el objetivo de preparar y coordinar el pronunciamiento de forma unitaria. El grupo de Torrijos fue adquiriendo auge en 1828, 1829 y 1830, al mismo tiempo que en el interior comenzaba a actuar una junta en Gibraltar, dependiente de Londres, con el objetivo de reconstruir focos liberales en el sur y levante español.

El exilio había constituido focos animados no sólo en el terreno de las prácticas conspirativas, sino en términos políticos, culturales y económicos, a modo de aprendizaje de un sector de la elite liberal dirigente en las décadas posteriores. Esta cantera londinense y parisina catalizó los contactos de exiliados, políticos, militares, hombres de negocios, comerciantes, y también oportunistas, que se empaparon de ideas y estrategias políticas, prácticas económicas y pautas culturales, aplicadas después en parte al discurso de un liberalismo español que ya empezó a dibujar diversas versiones en sus contenidos, pero sobre todo en sus estrategias, respecto a un proceso de transición en términos de reforma o ruptura.

A finales 1829 el proyecto insurreccional estaba bloqueado. Mina suspende sus actividades, las Juntas del interior

estaban muy fragmentadas y Torrijos es consciente de las malas condiciones.

En 1830 la situación del proyecto insurreccional cambia notablemente de rumbo, recibiendo un nuevo impulso, y esta vez el de mayor envergadura. Mientras en España estalla la cuestión dinástica y se consolidan las posturas en la manera de entender el Estado absoluto, dos hechos influyen en la trayectoria del utopismo insurreccional y abren nuevas expectativas. La decisión de la Junta de Londres de estudiar un pronunciamiento inmediato para la primavera de ese año y los acontecimientos de la revolución liberal en Francia. La actividad insurreccional se multiplicó e intensificó durante el bienio 1830-1831.

Mientras tanto, a finales de julio, se habían producido en París los acontecimientos revolucionarios y con ellos la eclosión del movimiento revolucionario en Europa, rescatando la idea de universalismo de la revolución liberal, mientras los Estados absolutos de Europa se tambaleaban nuevamente. Este contexto abrió nuevas perspectivas y consolidó la actividad insurreccional de los exiliados españoles, que trascendió de una minoría de conspiradores para extenderse a círculos más amplios de la emigración, con algunos sectores hasta entonces menos comprometidos, al mismo tiempo que París relevaba a Londres como foro de encuentro de liberales españoles y de las actividades insurreccionales. La oposición y la vía de la ruptura se ampliaban, buscándose la coordinación, pero por lo mismo se hacía más heterogénea, no ya en la estrategia insurreccional sino en los planteamientos políticos.

En octubre los proyectos confluyeron, en la tan ansiada búsqueda de la imposible unidad de acción, pero de forma coyuntural, precaria y un tanto forzada. Los puntos mínimos eran la oposición a la tiranía y la consecución de la libertad y el orden. Esta colaboración de Torrijos y Mina, y con ello las formas estratégicas y políticas que cada uno entrañaba, se tradujo en las expediciones mili-

tares de los Pirineos a partir del 14 de octubre y prolongadas en el mes de noviembre. Financieramente habían contado con el concurso de hombres de negocios, como Bertrán de Lis y Mendizábal, pero las dificultades surgieron más en el terreno político y en la cobertura internacional, con un gobierno francés ya menos proclive a favorecer las incursiones después del reconocimiento de Fernando VII. En las expediciones no hubo una coordinación, ni respuesta generalizada. Algunos jefes penetraron en la Península. Valdés por Navarra, Mina hacia Vera, a finales de octubre Gurrea y Méndez Vigo por la frontera aragonesa y a mediados de noviembre Grases, San Miguel, Miranda, Baiges y Mateo Miguel por puntos de Cataluña.

Su fracaso no impidió la reanudación de los proyectos insurreccionales. Mina, ligado a liberales del interior y a la Junta de Bayona, continuó sus actividades, más en el terreno político y organizativo, pero sobre todo Torrijos había intensificado sus acciones a partir del sur de España, en una continua conspiración.

En efecto, desde el 5 de septiembre de 1830 y durante 1831 Torrijos siguió preparando, con varias intentonas, el inicio de un levantamiento a partir de Gibraltar. Disuelta la Junta de Londres, sus tareas y las de las antiguas juntas directivas fueron asumidas por la Junta de Gibraltar que intensificó los contactos en el sur con las juntas del interior. Fracasó en dos intentonas insurreccionales, el 24 de octubre por Algeciras (en relación con las incursiones fallidas desde los Pirineos) y el 28 de enero de 1831 por La Línea. El foco insurreccional del sur se consolidaba. Sólo faltaba el último intento de la utopía insurreccional del liberalismo español, protagonizado por Torrijos y su idea de pronunciamiento en lo que quedaba del año 1831.

La Junta de Gibraltar debía preparar el «rompimiento» por el sur e impulsar el movimiento con los liberales del interior. Torrijos desembarcó en Fuengirola el 2 de diciembre. Una trama que fue desvelada por la delación



4. Antonio Gisbert. El fusilamiento de Torrijos. Museo Nacional del Prado, Madrid

del gobernador de Málaga, concluida con una emboscada en la que fue detenido el que ya era el principal enemigo del absolutismo. Fue fusilado, junto al grupo desembarcado en Fuengirola, el 11 diciembre de 1831. Aquí finalizó la trayectoria de una figura emblemática en la forma de entender el liberalismo y una larga secuencia de proyectos insurreccionales basados en el pronunciamiento. Se abandonaba esta estrategia como método de desbancar al absolutismo en el poder político y una forma de entender la revolución liberal. El liberalismo llegaría a través de un complejo proceso de transición que ya estaba empezando a configurarse.

#### **El reformismo técnico del Estado absoluto**

Desde arriba se puso en marcha un conjunto reformista limitado, de corte técnico y administrativo, sin aperturas políticas, que orientó una trayectoria del Estado absoluto consolidada desde 1826. Fernando VII se rodeó de personajes destacados en su labor técnica, de talante menos intransigente, con la finalidad de desbloquear al Estado y de romper el binomio causa-efecto promovido por la idea liberal de desbloqueo igual a apertura. Impregnados de cultura ilustrada, han sido llamados «fernandistas» o más confusamente «moderados». No eran liberales, pero tampoco proceden, ni se desgajan del realismo y del

absolutismo. Se trata de un grupo de colaboradores que se pueden situar en una tradición ilustrada, reformista y en cierto sentido afrancesada, partidarios de reformas administrativas, y que ocupan Secretarías de Despacho, embajadas y otros cargos vinculados al funcionamiento del Estado. No era un resumen de moderados liberales y realistas. Precisamente su heterogeneidad tendrá elementos de lógica en términos políticos por su diferenciación y origen distinto de realistas y liberales, a los que se oponen, caracterizándose por su vinculación al monarca y la idea de la sucesión femenina. Pero, claro está, son más individuos que grupos. Es preciso citar a los ministros López Ballesteros, Salazar, Zambrano, Cruz, Cea, o Grijalba, Recacho, Pezuela, Balboa..., es decir, una lista definida por actitudes personales, y no por un «partido» estructurado, coyunturalmente coincidentes, y además difíciles de fijar de forma inmutable a lo largo de la década. Hasta 1826 ya se ha visto cómo se habían puesto en marcha organismos y medidas enfocados a ese conjunto reformista: la Junta de Fomento de la Riqueza del Reino, la Junta Consultiva de Gobierno, y las medidas sobre el arancel, la reglamentación de funcionarios de Hacienda, sobre minería o la política educativa.

La apertura en sentido político, nunca planteada en estos términos, quedó abandonada en una limitada amnistía, en el fracaso de tímidos intentos de contacto con moderados de la emigración, y por las propias declaraciones, con forma legal, del monarca sobre el mantenimiento del sistema absoluto, como el decreto de 1825, con la promesa, reiterada más tarde, de no hacer cambio alguno. Las presiones exteriores y las exposiciones de reformistas desde el exterior no cuajaron. En diversas ocasiones, las autoridades francesas, desde Angulema hasta Casimir Perier, se quejaron del fracaso del objetivo propuesto para España, una vez restablecido el absolutismo y evitada la amenaza liberal: régimen de Carta Otorgada, según Modelo francés, que no entraba en contradicción con el derecho divino de la realeza ni cuestionaba la legitimidad, con unas Cortes, sin soberanía, de cierta representación.

También personajes de orientación moderada apelaron al rey en varias ocasiones. El 24 de enero de 1826, Javier de Burgos realizó una exposición al rey desde París, en la que planteaba la necesidad de reformas que incluyeran una amnistía ilimitada, la venta de bienes eclesiásticos como método de hacer frente a los problemas hacendísticos, pero con la fórmula ya ensayada durante Carlos IV, es decir autorización papal, y la creación de un ministerio de Gobernación que impulsara las reformas, en una transición institucional que implicara la desaparición del Consejo de Castilla. Fernando VII se ratificó en su política, haciendo caso omiso de estas exposiciones, tanto de las moderadas como de las realistas en sentido contrario, y eliminando posibilidades de modificación política desde 1826.

Entre los ministros reformistas descuella López Ballesteros, figura clave en el remozamiento del Estado, sobre todo en materia hacendística. Organizó centros administrativos, creando la citada Junta de Fomento de Riqueza Pública, la Junta de Aranceles, Intendencias de Guerra y Marina, y respecto a la Hacienda, la Caja de Amortización de la Deuda, el Gran Libro de la Deuda, la obligatoriedad del presupuesto anual y de gastos de cada ministerio, el tratado para el arreglo de la deuda con Francia y Gran Bretaña, al mismo tiempo que pretendía agilizar el mercado interno con el Código de Comercio, la Bolsa o el Banco de San Fernando, y realizaba otros proyectos como la regulación de pósitos, servicios de minas y obras públicas y la primera Exposición Industrial. Trató de racionalizar con todo ello el funcionamiento económico sin alterar principios básicos del Antiguo Régimen.

Pero era, sobre todo, la crisis hacendística la que entrañaba mayores dificultades y la que desvelaba la quiebra del Estado absoluto, ya que no podía resolverse sólo con medidas administrativas, cuando subyacía un problema político en la raíz misma de la concepción y funcionamiento del Estado absoluto y el sistema de privilegios y exenciones. El problema hacendístico no era una novedad, pero se había agravado. López Ballesteros enfocó

sus esfuerzos en esta dirección, con una estrategia consistente en reordenar la hacienda desde la óptica de la racionalización, pero en función del mantenimiento en lo esencial del sistema tributario anterior.

El primer auténtico presupuesto se retrasó hasta el R. D. de 21 de abril de 1828, como consecuencia del espectacular aumento de gastos y de la amenaza de quiebra técnica producida por la revuelta de los agraviados y los acontecimientos portugueses. En noviembre de ese año se creaba el Tribunal Mayor de Cuentas, con la finalidad de estudiar y aprobar las cuentas de la Administración, lo que significaba otra institución racionalizadora a la búsqueda de un control también de consecuencias políticas. El relativo equilibrio del presupuesto en 1828 y 1829, sobre la base de la reducción de gastos ordinarios y el recurso al crédito exterior, se vio quebrado en 1830 ante los acontecimientos revolucionarios de 1830 en Francia, la multiplicación misma del endeudamiento exterior en condiciones poco ventajosas y el aumento de gastos, sobre todo militares. En octubre de ese año un plan de reforma financiera del ministro incorporaba la reforma administrativa del gobierno con la creación de un ministerio dedicado a gobernación y fomento, reforma ya sugerida en diversas ocasiones, y aunque el núcleo de las resistencias políticas se había desplazado a otros planos en torno a la cuestión dinástica, fue objeto de los enfrentamientos políticos protagonizados por el Consejo de Estado y como consecuencia su creación acabó retrasándose nuevamente. En 1831 todavía hubo presupuesto, de forma muy precaria, y en 1832 se produjo la salida del gobierno de López Ballesteros y, con él, de su proyecto racionalizador a partir del presupuesto.

Entre 1829 y 1831 también se crearon organismos y normativas encaminadas a lubricar el funcionamiento del mercado en la lógica de una cierta dosis de liberalización todavía en el contexto institucional del Antiguo Régimen. Eran piezas concebidas en términos administrativos, pero simbolizaban y demostraban el discurso hacia una



5. Código de Comercio de 1829.

economía de mercado, o, al menos, daban pasos necesarios en esta dirección. Los intentos de creación de un mercado financiero en un sentido racionalizador tuvieron su expresión en el Banco de San Fernando, el Código de Comercio y la Bolsa de Comercio. En 1829 la necesidad de esa racionalización era evidente, ya que en una situación próxima a la bancarrota, el caos monetario tenía su expresión en la existencia de una pluralidad de monedas con paridades desajustadas.

El Banco de San Fernando, creado el 9 de julio de 1829, era heredero del Banco de San Carlos inaugurado en



1782, que se había quedado huérfano de recursos y provocado su liquidación ese año. El nuevo Banco iniciaba su andadura con un capital nominal de 60 millones de reales.

El 30 de mayo de 1829 se sancionó el Código de Comercio, pieza jurídica orientada a la racionalización y uniformización mercantil frente a la enmarañada casuística del Antiguo Régimen, tratando de evitar el confusionismo y la incertidumbre de las ordenanzas particulares, según se exponía en el preámbulo. Obra de Pedro Sainz de Andino, consta de cinco libros relativos a personas que ejercen el comercio y una matrícula general de comerciantes, contratos de comercio, comercio marítimo, quiebras y administración de justicia en los negocios mercantiles. El Código establecía tres tipos de sociedades: colectivas (los socios están obligados solidariamente por el total de las obligaciones sociales), comanditarias (no son responsables solidariamente de todos los asociados) y anónimas, de responsabilidad limitada al capital en que se obligara cada socio. Este Código tuvo como complemento la «Ley de enjuiciamiento sobre los negocios y causas mercantiles», de 24 de julio de 1830.

El 10 de septiembre de 1831 se creaba la Bolsa de Comercio como un mercado donde se podían realizar transacciones de mercancías, contratación de servicios o valores comerciales, pero sobre todo se especializó en la negociación de efectos públicos. De todas formas, ninguna de las tres medidas (Banco, Código, Bolsa) tuvo efectos inmediatos.

#### **La cuestión dinástica y la transición política**

El año 1830 presenta un punto de referencia para el discurso final de la década. Coincide la reordenación de las perspectivas de las tres opciones: mientras entre los liberales aumentaron las expectativas de insurrección alimentadas por la revolución de julio en Francia, en los engranajes del Estado absoluto se fijaron en torno a la cuestión dinástica los dos modelos cada vez más exclu-

yentes: realistas-carlistas y reformistas, ya dibujados antes de 1830. Así, en la cuestión dinástica, más allá de controversias de naturaleza jurídica sobre la base del legitimismo y de razones de índole personal entre la realeza, se resolvía la cuestión política de fondo y los enfrentamientos diseñados parcialmente desde 1824 en la forma de concebir el Estado y la organización social.

Desde la perspectiva realista, y ya «carlista», la «conspiración» de liberales y «traidores» había tomado cuerpo e inclinado la balanza de las decisiones del legítimo monarca Fernando VII. Conforme éste había sido más proclive a la consolidación de una línea reformista acentuada desde 1827, es lógico plantear una mayor tendencia carlista entre los realistas, y esto se incrementó desde la revuelta de los agraviados y sobre todo desde 1830. Después de los agraviados la opción de los realistas no se contemplaba ya a través de una sublevación apelando al rey, sino de la herencia sucesoria del infante Carlos, por eso basaron sus esperanzas en la sucesión ante un monarca sin descendencia. La opción se ventilaba así en Palacio.

Por su parte, los «fernandistas» en 1829 habían acentuado su política de reformismo. Mientras se crean el Código de Comercio o el Banco de San Fernando y la política de presupuesto todavía frena la quiebra financiera, en términos políticos no hay atisbo de apertura: la represión de liberales por Cataluña, Aragón, Murcia y Valencia protagonizada por el conde de España se extendió, al tiempo que los voluntarios realistas y las partidas sólo están en una calma tensa, con algunos destellos insurreccionales en el País Vasco, después de la represión de los agraviados por el mismo conde de España.

En este contexto, la secuencia de la cuestión dinástica fue la siguiente: el 17 de mayo de 1829 había fallecido la tercera esposa del rey, Amalia de Sajonia. Sólo cuatro meses después, el 26 de septiembre, se anunciaba públi-

camente el compromiso del monarca con María Cristina de Borbón. La boda se celebró el 11 de diciembre y el 31 de marzo de 1830 se promulgó la Pragmática Sanción, que derogaba el Auto Acordado de 1713 por el que se había establecido la Ley Sálica en España, de la mano del primer Borbón, Felipe V, y que impedía a las mujeres la sucesión al trono. Así, para sorpresa de los realistas-carlistas, la Pragmática permitía una eventual sucesión femenina al trono de España. El 8 de mayo se anunciaba el embarazo de la reina y el 10 de octubre de 1830 nacía Isabel, lo que cerraba el paso al infante Carlos y a la opción realista-carlista. En poco más de un año la Corona tenía un nuevo heredero.

Para los reformistas «fernandistas» y las elites de Palacio y del Estado menos intransigentes, la sucesión al trono del infante Carlos supondría el bloqueo de las reformas, aunque éstas fueran de tipo técnico a corto plazo. La rapidez de la boda demostraba la urgencia de un heredero. Sólo siete meses separaron la viudedad y el nuevo matrimonio del monarca, y más eficaz aún fue el nacimiento de un heredero, independientemente de que fuera varón o hembra. El hecho es que el infante no iba a ser el nuevo monarca. Por tanto, no es que naciera un heredero, sino que, desde esta perspectiva, se buscó, con tanta rapidez como eficacia. La Pragmática se promulgó con antelación al conocimiento del género del heredero, pero así se prestaba cobertura jurídica y legitimadora a cualquiera que fuese el resultado. Los realistas habían perdido la partida en la revuelta de los agraviados, y ahora, ya carlistas, la perdían en Palacio, todavía en una batalla inconclusa. La diferencia es que, mientras en 1827 los sublevados lo hicieron apelando a la legitimidad del monarca, en 1830 la opción por el infante tenía su coartada en la legitimidad, ya que la Pragmática, desde la perspectiva realista-carlista, implicaba una ilegitimidad de origen y de ejercicio para la nueva heredera.

Esta situación abrió una crisis política de envergadura entre 1830 y 1833, librada sobre todo en Palacio y que



6. Juan Antonio López. María Cristina de Borbón. *Estampa. Museo Municipal, Madrid.*



7. François Bellay. Enlace de Fernando VII con María Cristina de Borbón. *Estampa. Museo Municipal, Madrid.*



8. *Taller de Vicente López. Isabel II, niña. Museo Municipal, Madrid.*

tuvo su punto de inflexión en los sucesos de La Granja de 1832 y sus consecuencias políticas.

La respuesta ultra, realista-carlista, consistió en una permanente política palatina con el objetivo de presionar al monarca, embargado por la «conjura liberal». Además de que la caída del gobierno ultra de Carlos X en Francia con las jornadas revolucionarias de julio demostró a los ultras españoles que ya no podían contar con la presión exterior francesa, sino que el cambio de rumbo dependía de sus actividades en Palacio. Pero los voluntarios realistas tampoco descartaron la intervención armada, como los sucesos protagonizados en torno a Palacio el 24 de septiembre de 1830. Mientras en 1830 y 1831, como se ha visto, los liberales renovaban la vía de la insurrección, con intentonas como las de Valdés, Milans y Mina por los

Pirineos o las de Torrijos por el sur. El gobierno acentuó la represión en ambas direcciones. De hecho, el 1 de octubre se publicó un decreto con medidas «contra los facciosos y revolucionarios», incluida la pena de muerte, completado con el cierre de las universidades el 10 de octubre y el restablecimiento de las Comisiones Militares el 18 de marzo de 1831. La represión contra los liberales alcanzó a elementos de la población civil, más por hechos simbólicos que por actividades de tipo militar: el librero Millar en Madrid, Juan de la Torre en San Fernando o Mariana Pineda en Granada, convertidos, junto a Torrijos, en emblemas de lucha contra el absolutismo y mártires de la causa liberal. Mientras, la situación hacendística del Estado había empeorado, con medidas de endeudamiento exterior muy onerosas, cerrados los circuitos del crédito exterior de hombres de negocios europeos y españoles, como Mendizábal, y pese al reconocimiento parcial de la deuda del Trienio. En 1832 estalla la crisis política.

Las intrigas en Palacio también habían ido aumentando de tono y dibujando posturas que alcanzaban a miembros de la familia real, representadas por la reina consorte, María Cristina, y su hermana, la infanta Carlota, por un lado, y María Francisca, esposa del infante Carlos, por otro, y con ello el trasunto oportunista que permitían los pasillos de Palacio.

Las conjuras palatinas y las actividades en favor de la causa carlista llegan a su punto culminante en los *sucesos de La Granja* el 18 de septiembre de 1832, cuatro días después de haberse acentuado la enfermedad del rey. Personajes de notable influencia en Palacio presionan al monarca, como Antonini, el propio Alcudía y el confesor del rey, y a la reina, como Calomarde, con la velada amenaza de guerra civil, y consiguen de Fernando VII la derogación de la Pragmática, y por tanto, la validez de la Ley Sálica en España y la imposibilidad de reinado de la infanta Isabel. Los carlistas habían inclinado momentáneamente, y por última vez, la balanza a su favor.

El éxito realista-carlista duró poco. Sólo diez días más tarde, el 28 de septiembre, los «reformistas» y personajes de Palacio vinculados a la causa «isabelina» recuperan terreno y consiguen, a su vez, restablecido el monarca antes de lo previsto, la anulación de la derogación de la Pragmática y por tanto la legitimidad de Isabel como heredera al trono. Pero supuso una irreversible consolidación de la estrategia reformista, más allá de la cuestión sucesoria. El gobierno quedó destituido y significó el fin político de Calomarde, mientras se formaba uno nuevo sin presencia de personajes ultras. El «reformismo» de los «fernandistas» adquiriría un nuevo tono al desligarse de los presupuestos ultras, lo que significaba un proceso de transición, en el que empiezan a integrarse otras variables, si querían consolidar la línea emprendida. Así se resolvían siete años de enfrentamientos ultras y reformistas en el gobierno y en Palacio, los ultras eran apartados, aunque no por vocación liberal ni del monarca ni del «reformismo fernandino», se planteaban estrategias de negociación con sectores liberales y la cuestión dinástica consolidaba y redefinía las posiciones en la manera de entender la organización política, económica y social. Se iniciaba con el gobierno de 1832 el reformismo desde arriba o la transición pactada, con Cea Bermúdez, Javier de Burgos y Martínez de la Rosa. Un reformismo en lo económico y lo administrativo que no tenía su correlato necesariamente en lo político, aunque también esta vez se plantearon dosis de apertura y de entendimiento con sectores moderados del liberalismo, algunos procedentes de la emigración. Era el momento, además, de apuntalar una fórmula de reacomodo de elites, una vez que el enfrentamiento directo del carlismo cuestiona la solución isabelina y por tanto la necesidad de extender los apoyos sociales en esta dirección. En el terreno institucional la estrategia sucesoria isabelina se completa preparando la Regencia, ante el posible fallecimiento de un monarca enfermo, con la habilitación de la Reina María Cristina para que despachara con el gobierno.

El 20 de junio de 1833 se procedió a la solemne jura de la princesa Isabel como heredera de la Corona y el 29 de

septiembre fallecía Fernando VII. Era el último episodio que definía las opciones sobre el discurso del país. Una reina, Isabel, en minoría de edad, y mientras tanto la regencia de su madre, María Cristina de Borbón, que se mantendría hasta su relevo por Espartero en 1840.

Para los realistas-carlistas ya no había ningún obstáculo, ni otra estrategia de sus resistencias que el levantamiento armado y a primeros de octubre una secuencia de sublevaciones inauguró una guerra civil de siete años y cuyo discurrir precisamente influiría en una transición que derivó hacia la ruptura liberal.

De esta forma, entre 1832 y 1834, coinciden los protagonistas de un proceso de transición: elementos políticos de la década absolutista que conjugan reformas administrativas con cierta apertura política, elementos del liberalismo moderado procedente del exilio que atempera sus posturas en una dirección posibilista, sectores del ejército, y la Corona, con sus personajes de camarilla y nobleza detrás. Frente al carlismo, el horizonte no se planteaba en términos de liberalismo (la opción liberal en sentido estricto tenía otros objetivos y otras estrategias y hacia ella derivaría la situación en 1836), ni estaba prevista tal solución, sino hacia esa «tercera vía» al modo de ensayo de Carta Otorgada de la Francia restaurada o con el referente de algunos de los ingredientes del funcionamiento del modelo británico, que conjugaban fuertes poderes de la Corona con la existencia de un limitado sistema representativo bicameral. El proyecto tomó forma durante 1834. Primero el cambio de gobierno, después la elaboración del Estatuto Real.

Esta fórmula de compromiso, o de transición pactada que, bajo forma de convocatoria de Cortes, establecía el molde jurídico y político de un régimen híbrido de cierto tono representativo y fuertes poderes de la Corona, reflejaba el reacomodo de sectores de las elites procedentes o vinculadas al Estado absoluto, o de la oposición liberal más moderada, que pretendían resolver así la apertura



política al mismo tiempo que la legislación en materia económica y administrativa se enfocaba hacia la liberalización y el mercado. Todo ello en un contexto de guerra civil. El régimen del Estatuto se sostuvo durante dos años, derivando el proceso de transición, con el concurso de la propia guerra, hacia otra fórmula no contemplada en 1834, pero ya irreversible en 1836: la revolución liberal.

### **Madrid en 1830. La ciudad del Antiguo Régimen y los horizontes del Madrid liberal**

Mientras tanto, Madrid salía poco a poco de su letargo encastrado en el Antiguo Régimen. No era todavía el Madrid liberal, bohemio y vital de los años treinta, pero era un Madrid en transición en el que chocaban las estructuras del Antiguo Régimen y en el que se despejaban horizontes de cambio en el viejo caserío. Horizontes ya dibujados por la ciudad animada del Trienio Liberal, 1820-1823, con múltiples proyectos mutilados pronto por la vuelta a los viejos principios del absolutismo. En 1830 Madrid era, pues, una ciudad característica del Antiguo Régimen, pero con una serie de elementos que la encaminaban hacia un horizonte liberal. Una ciudad que ansiaba con fuerza un cambio en su estructura urbana, anquilosada en un Antiguo Régimen que se resistía a morir y mantenía su Modelo de propiedad amortizada, cerrada y vinculada y toda su cohorte de tasas, intervenciones y privilegios. Por eso la parte vital de la ciudad aireaba esas expectativas de cambio en el terreno social, económico, cultural y urbanístico. Madrid precisaba de una racionalización que abriera la ciudad cerrada en sí misma, empotrada en la vieja cerca y bloqueada por ese Modelo de propiedad cerrada y amortizada.

Y esos horizontes también quedan demostrados por el movimiento de sus gentes en el interior y en el alojamiento de una nutrida, aunque todavía modesta, nómina de nuevos moradores atraídos por la Corte y por los negocios, por las expectativas de una libertad manufacturera y comercial, al calor de los nuevos cambios incor-

porados por el Estado absoluto que centraliza en Madrid la Bolsa de Comercio, el Banco de San Fernando o pone en marcha el Código de Comercio. Al mismo tiempo, también aloja gentes atraídas por una red de empleos burocráticos tejidos al socaire de la mayor racionalización del Estado.

La población de Madrid de la época ascendía a unos 200.000 habitantes, teniendo en cuenta la imprecisión de las fuentes estadísticas, con recuentos poco seguros. Sebastián Miñano en su *Diccionario* recoge una población para 1825 de 201.344 habitantes, mientras el Ministerio de Gobernación, sobre la base de trabajos para la división provincial, cifró en 1836 la población de la ciudad en 224.312 habitantes. Es un periodo todavía de oscilaciones, con tendencia a la parálisis, dado que la población estaba aglomerada en los límites de la vieja cerca que limita físicamente el acceso de mayores flujos migratorios, situación que quedará resuelta por la desamortización desde los años treinta. Un crecimiento de la población golpeado por las altas tasas de mortalidad infantil que seguirán persistiendo a lo largo del siglo y que comprometen el crecimiento vegetativo interno, con años, como el de 1834, con más muertes que nacimientos. Por ello Madrid depende de los flujos migratorios, influyendo no sólo en la compensación poblacional sino en la estructura social madrileña y las características de su población activa.

Los rasgos básicos de la población madrileña de la época quedan determinados por su condición de capital política, con la presencia de las viejas aristocracias, las profesiones liberales y los empleados ligados a la actividad pública. En 1830 es una ciudad de cortesanos y empleados, todavía huérfana de los primeros impulsos industrializadores y de negocios propios de empresa de los años cuarenta. En Madrid está fuertemente representada la vieja nobleza de cuna, por su condición de capital política, que abona además la presencia del empleo público. Además es muy notable, a pesar de la reforma de regulares del

Trienio Liberal, la presencia de población religiosa, hasta que en los años treinta la excomunión y la desamortización reordenen esa presencia masiva de religiosos en la Corte. En Madrid predomina el pequeño comercio de estructura familiar, a excepción de algunos grandes negociantes que realizan sus negocios al calor de los monopolios del Estado, pero todavía está por consolidarse el núcleo burgués de hombres de negocios y comerciantes propios de los años treinta y cuarenta. A pesar de ello, en la lista de contribuyentes del subsidio industrial y de comercio de 1835 ya está presente una parte de la burguesía de negocios, que, procedente sobre todo de la fachada cantábrica, creará dinastías comerciales en los años siguientes. Además, Madrid es una ciudad de oficios, ajena a las pulsaciones industrializadoras, poblada de maestros artesanos, oficiales y aprendices en una estructura de taller familiar y gremial que empezará a disiparse en los años siguientes en un ambiente de crisis. También Madrid aloja una extensa nómina de criados y sirvientes, como símbolos del poder de las casas aristocráticas, que se reproducirá con un servicio doméstico en constante aumento para las casas burguesas acomodadas. Y en fin, Madrid también atrae una pobreza estructural de mendigos y gentes sin oficio para quienes la ciudad también es un espacio de oportunidad en su cultura de la pobreza. Es una ciudad, por tanto de nobles y sirvientes, clérigos y empleados, artesanos y oficios sin cualificar, pretendientes y pobres, pero todavía brillan por su ausencia los hombres de negocios y profesiones liberales de mitad de siglo y los asalariados de las actividades industriales, que tendrán que esperar todavía varias décadas para definirse con entidad en la estructura social madrileña.

En sus dimensiones económicas la actividad está encorsetada en el mundo del Antiguo Régimen, en una ciudad sujeta cíclicamente a crisis de subsistencias como las de 1824 o 1837. Y sobre todo porque Madrid estuvo sumido durante el primer tercio del siglo en una larga depresión, cuyas fechas más visibles fueron 1804 y 1834, con el



9. Mozo de botillería, 1839. Museo Municipal, Madrid.

estancamiento demográfico, las crisis intermitentes de abastecimientos y la contracción de la producción. La economía madrileña empezaría a despertar en los años treinta y cuarenta al calor sobre todo de las actividades económicas relacionadas con la capitalidad.

Y, en fin, la cultura madrileña se halla también en cierto periodo de letargo, después de la animación que los agitadores culturales y las sociedades patrióticas del Trienio Liberal imprimieron a la ciudad, pero no significa inactividad, puesto que se está gestando la bohemia cultural de los años treinta con sus tertulias, como la del café El Parnasillo, y sus instituciones culturales como el Ateneo, creado en 1835. En 1830 Madrid continuaba con las fórmulas de mecenazgo del Estado absoluto, pero estaban despertando todos los ingredientes que harán de ella en los años treinta una ciudad vital, inquieta, animosa, bohemia y romántica.

# El Madrid de 1830 en el Museo Municipal

Carmen Priego Fernández del Campo

León Gil de Palacio finalizaba en 1830 uno de los mejores modelos a escala de ciudad que se conocen: el de Madrid<sup>1</sup>. Ese año se inscribe en una época heterogénea, la del primer tercio del siglo XIX, convulsionada por los acontecimientos históricos derivados de la invasión francesa y por el difícil proceso político que siguió a esa guerra. Durante un largo periodo, se vivió en España un pulso continuo entre las tendencias absolutistas implantadas por Fernando VII —que anuló la Constitución de 1812— y las tendencias liberales. Con la llegada de María Cristina de Nápoles, cuarta y última esposa del rey, se decretó una amnistía, y con ella se abrió una época de transición y la posibilidad de regreso de los exiliados<sup>2</sup>. Tras la muerte de Fernando VII, comenzó un vasto proceso de nivelación social: una naciente burguesía fue imponiendo sus gustos e ideales, a través de las sociedades culturales y patrióticas que apoyaban la música, las artes, la literatura y los

ideales liberales que los emigrados traían consigo, a su vuelta de Francia o de Inglaterra. Frente a la nobleza, en clara decadencia, comenzaba a imponerse la clase media, integrada por altos funcionarios, comerciantes, industriales, banqueros, pequeños propietarios y profesionales liberales, pero también progresaba el pueblo, elogiado por Borrow, Stendhal o Merimée<sup>3</sup>.

Los viajeros extranjeros visitaban nuestro país, como parte de un viaje sentimental, tan propio del Romanticismo, dejando a su paso las nuevas ideas románticas y transmitiendo, a su vez, a toda Europa su entusiasmo por una España plena de exotismo y leyendas. La mayoría de los viajeros que visitaron Madrid dejaron constancia de la profunda impresión causada por su visita al recientemente creado Museo del Prado (1819), pero aún estaban por finalizar las reformas urbanas iniciadas con el rey

<sup>1</sup> Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid* de 1831 señala que en el piso bajo del Museo Militar sito en el Palacio de Buenavista, «se halla el Modelo general de Madrid, que acaba de construir de real orden el teniente coronel de ingenieros don León Gil Palacio». MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid*, Madrid, 1831.

<sup>2</sup> En esta misma obra: MARTÍNEZ MARTÍN, J., «Contexto histórico de Madrid en 1830».

<sup>3</sup> DESCOLA, J., *La España romántica 1833-1868*, Madrid, 1984, págs. 48-53; GONZÁLEZ CALVILLO, J. L., «De la ciudad cortesana a la ciudad burguesa», PINTO, V., y MADRAZO, S. (dir.) *Madrid, Atlas histórico de la ciudad, siglos IX-XIX*, Madrid, 1995, págs. 214 y ss.

*intruso* José I Bonaparte, durante el periodo de la ocupación francesa. Los cambios irían produciéndose a partir de 1830<sup>4</sup>.

El Museo Municipal conserva muy importantes colecciones referidas a esa época: pinturas de historia, retratos de la realeza o de la sociedad civil, vistas de la ciudad, dibujos de arquitectura, estampas de acontecimientos o personajes de interés histórico, escenas costumbristas, objetos de uso personal, mobiliario, maquetas, etcétera. De las distintas tipologías de objetos, quizás sea el de estampas el más abundante y representativo. Parte de la colección de estampas y dibujos del Museo Municipal de Madrid procede de su más grande benefactor, Félix Boix (1858-1932)<sup>5</sup>, patrono del Museo en su etapa fundacional, que se preocupó, como gran coleccionista que era, de formar un conjunto gráfico de ese momento. Muchos de esos objetos se dieron a conocer en la exposición *El antiguo Madrid*<sup>6</sup>. Así, reduciéndonos a la época que tratamos aquí, podemos resaltar los planos de Madrid, la serie de dibujos y estampas de tipos y escenas populares, creación del interesante artista Leonardo Alenza, al que se le dedica en este libro un estudio monográfico<sup>7</sup>, las litografías caricaturescas o los pliegos de aleluyas. Ese conjunto, donado al Museo Municipal, es un mínimo ejemplo de la visión sumamente sistemática y humanista de Boix, modelo de coleccionista apasionado y con criterio.

---

Las estampas cumplieron el papel que los reportajes fotográficos vendrían a desempeñar en el siglo xx. La litografía, invento del praguense Alois Senefelder, facilitaba de forma radical el trabajo de grabar y, por ello, tuvo una expansión muy rápida. El Real Establecimiento Litográfico, creado por Fernando VII en 1825 y dirigido por José de Madrazo, produjo numerosas series y colecciones, entre ellas la «Colección litográfica de los cuadros del Rey de España» y la «Colección de vistas de los Sitios Reales de España».



1. León Gil de Palacio.

<sup>4</sup> RUIZ PALOMEQUE, E., *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, 1976.

<sup>5</sup> Félix Boix y Merino (1858-1932) puede ser considerado el más importante donante e impulsor del Museo Municipal. Fue ingeniero de Caminos y ocupó importantes cargos en la Administración. Director de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España, fue además director del Canal de Isabel II. Fue también un importante especialista en arte y llegó a reunir una de las mejores colecciones de España, principalmente en lozas de Talavera y Alcora, dibujos, encuadernaciones artísticas, cuadros, etcétera, especialmente de origen español. Fue académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la de San Carlos de Valencia y formó parte de los Patronatos del Museo del Prado, de la Biblioteca Nacional, del Museo de Artes Industriales, del Museo Municipal de Madrid y de la Junta directiva de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

<sup>6</sup> *Exposición del Antiguo Madrid*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1926.

<sup>7</sup> En esta misma obra: TORRES, B., «El Madrid castizo de Leonardo Alenza».



Las litografías seleccionadas en este catálogo nos muestran una rica iconografía de hechos históricos significativos. Las celebraciones con motivo de la boda del rey Fernando VII con doña María Cristina de Borbón en 1829 dieron motivo para proyectar monumentos como el que el Ayuntamiento erigió en la Puerta del Sol, inspirado en la conquista del Nuevo Mundo<sup>8</sup> (Cat. 36). La jura de la reina niña Isabel II como Princesa de Asturias, el 20 de junio de 1833 en la iglesia de los Jerónimos, y la corrida de toros en la Plaza Mayor, celebrada con idéntico motivo, quedaron reflejadas en una serie litográfica del dibujante y pintor francés Pharamond Blanchard (Cat. 41 y 43). Ese acontecimiento dio ocasión para el desarrollo, por iniciativa municipal, de una serie de arquitecturas efímeras que iban jalonando el cortejo real. Una de ellas, dibujada por José María Avrial y litografiada por Cayetano Palmaroli, representa el ornato, con detalles arquitectónicos de estilo medieval, en consonancia con los gustos literarios vigentes<sup>9</sup>, textos llenos de resonancias históri-

<sup>8</sup> El Ayuntamiento de Madrid encargó una serie de seis estampas al Real Establecimiento Litográfico, la *Colección de Estampas litográficas que representan los monumentos erigidos de orden del Excelentísimo Ayuntamiento de la muy heroica Villa de Madrid en el año de 1829 con motivo del feliz enlace de nuestro augusto soberano el Señor D. Fernando VII con la Serma. Señora Princesa de las Dos Sicilias Doña María Cristina de Borbón*. VEGA, J., *Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, 1990, págs. 212 y 216, cat. n.º 472-477.

<sup>9</sup> Testimonio de este aprecio general es la obra de Eugenio Llaguno en la que alaba el periodo gótico: LLAGUNO, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829.

<sup>10</sup> En esta misma obra: MOLEÓN, P., «Arquitecturas para el Madrid liberal, 1820-1840».

<sup>11</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del Siglo XIX* (2.ª ed.), Madrid, 1883-84, págs. 545-566; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., y Díez GARCÍA, J. L.: *Museo Municipal. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1990, págs. 222-223.

<sup>12</sup> Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), escritor, dramaturgo y político español, fue diputado en las Cortes de Cádiz y jefe de gobierno (1834) durante la regencia de María Cristina. Redactó y promulgó el Estatuto Real. Fue uno de los introductores del nuevo movimiento literario en la Península. Entre sus obras dramáticas destacan los dramas *La conjuración de Venecia*, escrita en París en 1830, y *Aben Humeya*, estrenada en París en el mismo año.

cas (Cat. 42). El 24 de julio de 1834 se celebraba la Solemne Apertura de las Cortes<sup>10</sup>, hecho que fue representado en litografía por el francés Léon-Auguste Asselineau (Cat. 44).

De 1836 es la litografía de Augusto Guglielmi en que se ve retratada a la pequeña Isabel, con tan sólo tres años de edad, y en la que se plasma la nueva promulgación, el 13 de agosto de 1836, de la Constitución de 1812 (Cat. 38). Otro retrato, el de la reina regente María Cristina de Borbón, viuda de Fernando VII, litografiada en París por Chenu e inspirada en la que Florentino Decraene realizó en el Real Establecimiento Litográfico (Cat. 37), pone de relieve el importante papel de María Cristina como vehículo del giro político hacia ideas más liberales.

Muy ilustrativos y evocadores son también los diferentes objetos que completan la selección: abanicos, pinturas, planos, dibujos o medallas. Así, el abanico titulado *Vistas de Madrid con retratos reales* de 1835, de sobria ornamentación, propia del gusto cristino, que muestra los retratos de la regente María Cristina y su hija Isabel, enmarcados por dos de los enclaves urbanos más conocidos de Madrid: en un lado, la vista de la Iglesia del Buen Suceso, en la Puerta del Sol, con la popular fuente de la *Mariblanca* delante de ella; y en el otro, el Palacio de Buenavista y la fuente de la Cibeles contemplados desde el Prado; ambos, sobre dibujos de José Gómez de Navia (1758-?), que fue alumno de Manuel Salvador Carmona (Cat. 40).

Entre los retratos, podemos contemplar también el de uno de los personajes políticos más venerados por los constitucionalistas, el general liberal José María Torrijos (1791-1831), representado por su amigo, el pintor y conocido escritor Ángel de Saavedra, duque de Rivas<sup>11</sup> (Cat. 35), que firma este óleo en árabe, respondiendo al gusto romántico por el exotismo de Oriente. Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), escritor y político, está representado en una litografía de Faure, editada en París<sup>12</sup> (Cat. 39).

En la categoría de la caricatura, puesta de moda por artistas como el inglés Hogarth en el siglo anterior y muy apreciada en la sátira política y especialmente activa en la prensa española de la primera mitad del XIX, se muestra una estampa litográfica editada en Londres y titulada *Desinteresadamente por mi patria*, dedicada al político Juan Álvarez Mendizábal, promotor de las leyes desamortizadoras de los bienes eclesiásticos en 1836 (Cat. 46). Especialmente interesante es la litografía alegórica de Langlumé, editada en París, titulada *El Liberador de España*, que representa al duque de Angulema, acompañado de las figuras alegóricas la Fuerza y el Valor, como artífice de la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, que logró en 1823 la restauración del absolutismo (Cat. 34). Vinculada a esta litografía, una medalla conmemorativa representa al rey Fernando VII (Cat. 33).

---

El Modelo de Madrid, encargado a León Gil de Palacio en 1828<sup>13</sup>, se acompaña en este libro de varios planos contemporáneos, de vistas de edificios y de imágenes diversas de rincones de la ciudad especialmente relevantes<sup>14</sup>. Si bien parece documentado que León Gil del Palacio realizó abundantes planos parciales y un plano general de Madrid como trabajos preparatorios para levantar su Modelo, estos documentos no se han conservado. Palacio debió utilizar las planimetrías históricas de Madrid apoyándose seguramente en la *Visita General*, donde están cuidadosamente dibujadas a escala las quinientas cincuenta y seis manzanas que componían Madrid y en la Planimetría de Espinosa de 1765, además de en los planos contemporáneos. Palacio realizó, según afirma Caballero, un plano a la misma escala de la Maqueta, que fue regalado al corregidor marqués viudo de Pontejos, quien, al parecer, lo transfirió a otro amigo en París<sup>15</sup>. El montaje de la Maqueta se hizo sobre una base de seis tarimas de madera rectangulares<sup>16</sup>.

Entre la excelente colección de planos del Museo Municipal, se han seleccionado dos cercanos cronológicamente

a la fecha de la Maqueta, el de Fausto Martínez de la Torre, de 1800, y el de Pedro Martín de López, de 1835. El del año 1800, basado en los planos de Espinosa (1769) y López (1785), ofrece una relación numerada de iglesias y edificios públicos, nombra las plazuelas y calles e incorpora novedades como la iglesia y convento de las Salesas Reales y la capilla de la Virgen de la Soledad. Iba unido a

<sup>13</sup> León Gil de Palacio (Barcelona, 1778-Segovia, 1849) estudió ciencias exactas —primero en privado y más tarde en la Real Academia Militar Facultativa de Barcelona—, destacando en Matemáticas, delineación de planos, perfiles y elevación de obras. Ingresó en el Cuerpo de Artillería y participó activamente en la Guerra de la Independencia, sobre todo en tareas técnicas y como responsable de diversos Parques de Artillería. Entre 1812 y 1823 cumplió destino en La Coruña. En 1825 alcanzó el grado de Teniente Coronel de Infantería, y durante algún tiempo fue profesor de Matemáticas y de Dibujo. Apartado del servicio por haber participado en la defensa de La Coruña contra los absolutistas, vivió algún tiempo en Valladolid, donde realizó un «modelo» de la ciudad. Se reincorporó al Cuerpo de Artillería en 1829, obteniendo al año siguiente el empleo de Teniente Coronel, y en 1837, el de Coronel del mismo Cuerpo, culminando su carrera militar, en 1843, con el grado de Brigadier de Infantería. La Maqueta o «Modelo» de Madrid, realizada en tan sólo veintitrés meses, es considerada como su obra maestra. En 1832, Gil de Palacio fue nombrado director del Real Gabinete Topográfico, pero la muerte de Fernando VII y el estallido de la guerra carlista frustraron el proyecto. En enero de 1838, Gil de Palacio asumió la dirección del Museo de Artillería, cargo que desempeñaría hasta su muerte, acaecida el 5 de septiembre de 1849 en Segovia, donde se hallaba pasando la temporada de verano, *Archivo General Militar de Segovia. Hoja de Servicios de León Gil de Palacio*; PASTOR MATEOS, E., *Modelo de Madrid 1830*, Madrid, Museo Municipal, 1976; QUIRÓS LINARES, F., «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación», *Ería, Revista de Geografía*, 35, 1994, págs. 203-224; MOLEÓN GAVILANES, P., «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)», *Reales Sitios*, 140, 1999.

<sup>14</sup> Se le atribuye a Palacio la idea de reunir en un Real Gabinete Topográfico una colección de maquetas de arquitectura civil y de Sitios Reales y ciudades españolas. MOLEÓN, P., «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)», *Reales Sitios*, 140, 1999, pág. 47.

<sup>15</sup> QUIRÓS LINARES, F., «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete topográfico de Fernando VII. Una aproximación», pág. 214; CABALLERO, F., *Noticias topográfico-estadísticas sobre la administración de Madrid, escritas en obsequio de las autoridades, del vecindario y de los forasteros por el Alcalde constitucional Don...*, Madrid, 1840.

<sup>16</sup> PASTOR MATEOS, E., *Op. cit.*, nota 12.

una guía, la de Juan Francisco González, que se había editado sucesivamente desde 1769<sup>17</sup> (Cat. 2). El segundo plano, de 1835, ya tiene incorporados los derribos y reformas de José I y señaladas las cinco demarcaciones y 50 barrios aprobados por Real Orden de 1835. También se indica en éste la nueva numeración de las casas —aportación de Mesonero Romanos en la etapa de Corregidor de Joaquín Vizcaíno, marqués de Pontejos (1834-1836)— en que se da principio por todas las calles que parten de la Puerta del Sol, con números pares a la derecha e impares a la izquierda (Cat. 3).

En el primer tercio de siglo habían primado las perspectivas de espacios selectos, en la tradición de las *vedutte* venecianas practicada por Fernando Brambilla. A este artista, que fue maestro de Avrial, le corresponde el haber iniciado, dentro del siglo, el repertorio paisajístico con sus bellas perspectivas de Madrid y de los sitios reales encargadas por Fernando VII<sup>18</sup>. Vistas del Madrid de esa época se pueden apreciar en los deliciosos lienzos fechados en 1836, llenos de detalles de observación, del pintor José María Avrial (1807-1891), amigo de lo pintoresco, que también trasladó estas vistas a las litografías en el establecimiento de Cayetano Palmaroli (1801-1853) (Cat. 4 y 5). Estas pinturas, repletas de personajes pintorescos, nos muestran una visión ideal de la ciudad, con el Palacio Real como motivo principal de una de ellas, visto desde la Montaña del Príncipe Pío, y de la otra, la fuente de la Cibeles y el Palacio de Buenavista, lugares ambos de referencia para los viajeros que acudían a la capital del reino a conocer los espacios más dignos de contemplarse. En la pintura de vistas, fiel a

<sup>17</sup> SANZ GARCÍA, J. M., «Tres cuartos de siglo de cartografía madrileña (1800-1875)», en *Cartografía madrileña (1635-1982)*, Madrid, 1982, págs. 24-26.

<sup>18</sup> DIEZ GARCÍA, J. L., «El Madrid de lo castizo», *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, Madrid, 1992, págs. 148-188.

<sup>19</sup> MESONERO ROMANOS, R. de, *El antiguo Madrid*, Madrid, 1860 pág. 140; IDEM, *Manual de Madrid*. Madrid, 1831, pág. 146.

<sup>20</sup> ANÓNIMO (A Resident Officer), *Madrid in 1835*, Londres, 1836.

la tradición veneciana, destacaron —además de Avrial y Brambilla— otros pintores del momento, como Bartolomé Montalvo, Giuseppe Canella y José Ribelles, siguiendo el gusto neoclásico retardatario y en ocasiones elegante, con algunos toques sentimentales y costumbristas.

Las litografías y dibujos de la ciudad realizados por artistas nacionales y extranjeros, como Jenaro Pérez Villaamil, John Frederick Lewis, David Roberts o C. G. Hammer (Cat. 6, 8, 10, 11 y 17), dan fe del cambio que la ciudad va experimentando entre 1820 y 1840: Madrid aparece como una ciudad desmañada, marcada aún por los destrozos de la Guerra de la Independencia, y se perciben los derribos de conventos, ocasionados primero por las reformas urbanas de José I, y después, por las leyes desamortizadoras. La Desamortización dio lugar a que fueran demolidos diecisiete conventos, cambiando de uso otros diecinueve, todos ellos situados en el centro de la ciudad. Como ejemplo de las demoliciones realizadas, se muestra un dibujo fechado en 1836 del pintor, ya plenamente romántico, Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), *Demolición del Convento de la Soledad*, en que se ve el proceso de derribo del Convento de la Soledad o de la Victoria, de 1561, que, como describió Mesonero, con su iglesia, huerta y tahona ocupaba gran parte de la manzana 207; el espacio libre conseguido por ello dio lugar a la formación de la calle de Espoz y Mina y a otros espacios nuevos, como la galería cubierta de Mateu, primer ensayo de calle cubierta<sup>19</sup> (Cat. 11).

La entrada a la ciudad más alabada era entonces la que se hacía a través del camino de Alcalá, por la puerta de su nombre. Está representada en el aguafuerte *Madrid*, dibujado por Lewis, que nos muestra Madrid desde las tapias del Retiro: «Ningún español, celoso de la reputación de la capital de su país, debería permitir a un extranjero que entre en ella por carretera alguna que no sea la de Alcalá de Henares. Al acercarse por este lado, el panorama es grandioso e imponente... Desde este punto hasta la Casa de Correos, el viajero se forma una alta idea de las metrópolis de España»<sup>20</sup> (Cat. 7).





2. E. Clark. Vista del Paseo del Prado al atardecer. *Ilustración de Madrid in 1835...*, Londres: Saunders and Outley, 1836.



3. E. Clark. Convento de las Salesas Viejas. *Ilustración de Madrid in 1835...*, Londres: Saunders and Outley, 1836.



Otro dibujo de Villaamil, *Puerta de Segovia* (Cat. 10), muestra otra de las entradas a la ciudad, la del oeste, y permite advertir la existencia de una puerta construida en el siglo XVII y derribada con motivo de la apertura de la calle de Segovia en 1851<sup>21</sup>. La *Vista de Madrid desde el camino de Segovia*, del artista alemán Hammer (1779-1864), nos brinda una imagen del puente de Segovia, entrada a Madrid desde el camino real de Castilla, vía de paso de muchos abastecimientos (Cat. 8).

La *Entrada a Madrid. Puerta de Fuencarral*, aguafuerte según dibujo de David Roberts (1796-1864)<sup>22</sup>, proporciona una interesante imagen de la ciudad por el norte. La estampa permite advertir el paso de un destacamento de soldados que se encamina a la puerta de Fuencarral, que abría paso a la calle Ancha de San Bernardo, distinguiéndose las Salesas Nuevas, el Noviciado de los Jesuitas, la torre de los benedictinos de Montserrat, el Palacio Real y la gran cúpula de las Comendadoras de Santiago, esta última, a la derecha (Cat. 6).

<sup>21</sup> De Jenaro Pérez de Villaamil, uno de los principales pintores románticos españoles, conserva el Museo Municipal más de setenta dibujos de la ciudad que fueron realizados entre 1833 y 1853, documentos muy valiosos para estudiar cómo era Madrid en la primera mitad del siglo XIX, desde la perspectiva pintoresca del gusto de este artista. *Jenaro Pérez Villaamil. El cuaderno de Madrid*, Madrid, 1996.

<sup>22</sup> Pertenece a la selección de seis grabados dedicados a Madrid publicados en la obra de Roscoe: ROSCOE, Thomas; Roberts, David: *The tourist in Spain*. 4 vols. (Londres, Robert Jennings and Co., 1835, 36, 37 y 38), III, 1837, pág. 180. Los restantes representaban sitios notables de Madrid, la iglesia de San Isidro, la iglesia de los Jesuitas, la calle de Alcalá, el Prado, el Palacio Real o la calle de San Bernardo.

<sup>23</sup> MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid*, págs. 45 y ss.; QUIRÓS LINARES, F., *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX: Vistas de ciudades españolas de Alfred Guesdon, planos de Francisco Coello*, Valladolid, 1991, págs. 117-119. El óleo de Pharamond Blanchard, *Pobres del asilo de San Bernardino*, del Museo Municipal, representa a los asilados de San Bernardino en aquellos años.

<sup>24</sup> ROBERTS, D.: *Picturesque Sketches in Spain, Taken during the Years 1832-33*. Londres, Hodson and Graves, 1837; ROSCOE, Thomas; Roberts, David, *Op. cit.*

La estampa y el dibujo de David Roberts *Puerta del Hospicio y Vista de la Iglesia de las Bernardas desde la calle de Sacramento* (Cat. 15 y 16), son ilustrativas de la vida cotidiana en Madrid. En *Puerta del Hospicio*, representada con plena expresividad romántica, se ven soldados conversando, mujeres que pasan y un niño jugando con un aro. En aquel momento, 1832-1833, el Hospicio de San Fernando, Real Casa de Beneficencia —hoy Museo Municipal—, disponía de fábricas de lienzo, tejidos de lana, puntos, bordados, hilados y otras pequeñas industrias, cuyos productos se podían adquirir allí mismo. En 1834, por iniciativa del Marqués viudo de Ponteijos, se crearía el Asilo de San Bernardino, vinculado al Hospicio. El edificio del Hospicio contaba con seis patios, dotados de calles de álamos negros y otros seis pequeños, sin árboles. Se abastecía de agua mediante cinco fuentes potables y de otras siete alimentadas por una noria<sup>23</sup>. El dibujo de David Roberts, *Vista de la Iglesia de las Bernardas desde la calle de Sacramento* (Cat. 16), forma parte de un conjunto de imágenes de las que el pintor inglés reproduciría más tarde algunas en grabado, para publicaciones como su libro *Picturesque Sketches in Spain* o el libro de viajes de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain*<sup>24</sup>. Roberts influyó de manera decisiva en el estilo de Villaamil, al que trató personalmente.

La estancia de Roberts en Madrid duró tres semanas, de finales de diciembre de 1832 al 8 de enero de 1833. Acompañaba al artista escocés su compatriota, el también artista David Wilkie (1785-1841), quien, habiendo estado en 1827 en Madrid visitando a Washington Irving, le puso en contacto con algunos artistas madrileños, como Federico de Madrazo y Vicente López, y con el embajador inglés, Henry Unwin Addington, que fue su anfitrión y le facilitó la lectura de la prensa inglesa. En una carta fechada el 8 de enero de 1832, Roberts, que también fue amigo del autor del *Manual de viajeros por España y lectores en casa*, Richard Ford, le cuenta a su hermana sus primeras impresiones sobre Madrid —«no tiene más que iglesias y conventos»— y sobre su clima: «no es demasiado frío para ser invierno, sin embargo el viento es más penetrante».

te que en Escocia [...] el aire es muy puro tanto en invierno como en verano y [...] los fuertes rayos del sol calientan al mediodía»<sup>25</sup>. Durante su corta estancia en la capital, el pintor se dedicó a visitar el Museo del Prado, para conocer a los grandes maestros de la pintura —Velázquez y Murillo fundamentalmente—, y a dibujar las calles y monumentos principales de la capital, además de tomar contacto con algunos artistas españoles. Al abandonar Madrid se dirigió a Andalucía, meta de su viaje a España.

*La Puerta del Sol*, representada al aguafuerte coloreado por John Frederick Lewis en 1832, muestra el bullicio de este espacio ciudadano lleno de expresividad romántica donde los aguadores descansan con sus barricas junto a la fuente de la Mariblanca, frente a la puerta de la Iglesia del Buen Suceso, mientras damas tocadas con sus mantillas se pasean acompañadas de sus criadas. Se trata de un caserío modesto con tiendas a nivel de calle, con un humilladero situado en el hueco de un balcón y cendales en la calle para protegerse del sol... (Cat. 17). Es el punto de reunión de toda la sociedad, lleno «de una muchedumbre de militares, curas y desocupados, que permanecen de pie envueltos en sus capas, inmóviles como estatuas»<sup>26</sup>.

Nos cuenta Mesonero que el Prado contaba entonces con cerca de dos mil pinturas. Se abría al público general los miércoles y los sábados por la mañana, y los demás días, a los viajeros y a los artistas. En aquel momento se vendía a la puerta el catálogo en español, francés e italiano, realizado por el conserje del Museo, L. Eusebi, y se estaba editando el primer catálogo con estampas litográficas realizadas en el Real Establecimiento que dirigió José de Madrazo<sup>27</sup>. De la fachada del Museo se presenta una bella litografía del Real Establecimiento Litográfico, grabada por Asselineau (Cat. 12).

Las estampas de paseos y plazas, como la que reproduce conjuntamente el *Salón del Prado*, el *Palacio del Rey* o la *Puerta del Sol* en un abanico (Cat. 14), son expresivas de los espacios de referencia para los madrileños de la

época (otros eran los paseos de Atocha, San Jerónimo y Recoletos, nombres tomados de los conventos cercanos). Así ejemplifica Larra, con sorna, el paseo diario de la gente acomodada por el más característico, el Salón del Prado: «A caballo. De la Puerta de Atocha a la de Recoletos, de la de Recoletos a la de Atocha»<sup>28</sup>. Por su parte, el viajero Alexander Slidell Mackenzie, describe así ese espacio: «El Salón es con mucho la parte más notable del Prado. Es el lugar central en el que todo el mundo se apiña para ver y ser visto»<sup>29</sup>.

Escasas son las iniciativas constructivas de ese momento y de ellas se muestran dos monumentos representativos: el primero, plasmado en una litografía de J. Donon, es la *Puerta de Toledo* (Cat. 9), arco de triunfo dedicado al rey Fernando VII, que, iniciado en 1813 no fue finalizado hasta 1827; la obra fue realizada por Antonio López Aguado, y los adornos escultóricos, por José Ginés. El otro monumento, recogido en una rara litografía coloreada de Isidro González Velázquez, es el *Monumento al Dos de Mayo*, símbolo de la lucha heroica contra la invasión francesa y símbolo también de las libertades, proyecto que, ideado en 1820, no llegó a concluirse hasta 1840<sup>30</sup> (Cat. 13).

<sup>25</sup> JIMÉNEZ CRUZ, A.: *La España pintoresca de David Roberts: el viaje y los grabados del pintor*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002. El pintor Jenaro Pérez Villaamil, que conoció a Roberts en Sevilla en 1833, dibuja esta misma plaza con parecida perspectiva hacia 1850, ya que la fuente que aparece en su dibujo, fue colocada en el muro de la huerta del Sacramento en ese mismo año. Villaamil poseía un ejemplar de los *Picturesque Sketches in Spain, Taken during the Years 1832 and 1833*, lo que subraya la influencia que Roberts ejerció sobre su estilo artístico: Catálogo de la exposición *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil. El Cuaderno de Madrid*, Madrid, Museo Municipal, 1998, págs. 218-219.

<sup>26</sup> BIANQUI, A., *Voyage à Madrid*, París, 1826.

<sup>27</sup> MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid*, Madrid, 1831, págs. 211-218.

<sup>28</sup> LARRA, M. J. de, «La vida en Madrid», *El Observador*, 12 de diciembre de 1834.

<sup>29</sup> MACKENZIE, A. S., *A year in Spain, by a young american*, Nueva York, 1829.

<sup>30</sup> VEGA, J., *Op. cit.*, pág. 90.

Durante esos años se construyeron algunos cementerios, como el de San Sebastián (1821) y el de San Luis (1833), y edificios civiles, como el Real Colegio de Farmacia (1830), el de San Carlos (1834), el Teatro Circo Olímpico, en el jardín de la casa de las Siete Chimeneas (1834), y mercados, como los de San Miguel, Tres Peces y San Ildefonso (1835). Por el *Manual de Madrid* de Mesonero Romanos conocemos que Madrid contaba en 1831 con poco más de 200.000 habitantes, habiéndose registrado un aumento de población desde 1825. Los forasteros conseguían acta de vecindad pasados seis años de residencia en la ciudad. La ciudad se surtía de agua potable a través de los viajes de agua de la Castellana, de Alcubilla, de Abroñigal alto y bajo y del Rey, ya entonces insuficientes, así como de otros particulares. Madrid se dividía en 18 cuarteles, y éstos, en 62 barrios; disponía de dos cementerios generales (fuera de las puertas de Fuencarral y Toledo) y tres particulares (San Andrés, San Sebastián y el situado fuera de la puerta de Atocha). Las aceras apenas dejaban pasar a una persona; las casas eran irregulares, y se carecía todavía de alcantarillas, así como de una iluminación eficiente. A partir de 1828, se adoptó el pedernal para los empedrados, cortado en paralelepípedos. Las aceras en la década de 1830 se hicieron más anchas, elevadas 14 cm. sobre la calzada. En 1832 se ensayó el alumbrado por gas en diversas calles, quedando después circunscrito al Palacio Real<sup>31</sup>.

---

La población española se duplicó entre 1723 y 1834 debido a la progresión de la natalidad, el descenso en la tasa de mortalidad y la disminución de la emigración hacia las colonias de Ultramar. El campo se despoblaba progresivamente mientras que algunas ciudades, por el contrario, empezaron a desarrollarse de forma incontrolada. En pocos años, Madrid y Barcelona duplicaron y aun triplica-

<sup>31</sup> QUIRÓS LINARES, F., *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX: Vistas de ciudades españolas de Alfred Guesdon, planos de Francisco Coello*, págs. 43 y ss.

<sup>32</sup> RINGROSE, D. R., *Madrid y la economía española, 1560-1850*, Madrid, 1985, págs. 393-394.

ron su población. Contaba Madrid con 8.000 casas, 492 calles, 4 plazas, 79 plazuelas, 17 parroquias, 37 conventos de religiosos, 32 de religiosas, 18 hospitales, 3 hospicios, 4 cárceles, 2 seminarios, 9 academias, 4 bibliotecas públicas, 4 museos, 1 plaza de toros, 2 teatros, 5 puertas reales, 12 portillos, 33 fuentes públicas y unas 700 particulares. Madrid experimentó una larga depresión desde 1804 hasta 1834; era una ciudad de oficios y de pequeño comercio.

La burguesía iba a ser, a partir de 1833, la nueva clase en el poder, aportando un nuevo concepto de organización social, con intereses mercantiles, un poder más repartido y una política económica más libre. El colapso del comercio imperial y extranjero iba a dejar a Madrid en una posición de ventaja<sup>32</sup>. Estos cambios se vieron reflejados en el urbanismo y en la arquitectura. La burguesía urbana se fue haciendo con las propiedades puestas a la venta por la desamortización de los bienes de la Iglesia, con lo que Madrid vio transformado, aquí y allá, su secular aspecto de ciudad conventual. Se ideaban planes ortogonales que darían asiento a los nuevos barrios, y, en otros casos, se optaba por un estilo ecléctico apoyado en el pasado. Es patente el cambio de gustos estéticos en ese periodo, sustituyéndose los modelos neoclásicos de héroes y deidades de la Antigüedad por los héroes nacionales representados por los conquistadores de América o por los reyes Isabel y Fernando y por las decoraciones de recuerdo medieval.

Los edificios civiles más destacados eran la Casa de los Ministerios, construcción de Sabatini que luego fue palacio de Godoy; el palacio de los Consejos, del duque de Uceda; la Real Aduana, en la calle de Alcalá; la Casa de Correos; la Cárcel de Corte y el Palacio de Buenavista; las Casas del Ayuntamiento; la Real Academia de Bellas Artes; la Casa de los Cinco Gremios; los teatros del Príncipe y de la Cruz; la Casa de Postas y la del Saladero. Entre los edificios industriales destacaban la Fábrica de Tapices, la de Tabacos, la Real Fábrica de Platería o el Pósito. De los palacios de la nobleza, los mejores eran el de Altamira, el de Liria, el de Medinaceli —antes

de Lerma—, el de Oñate, el del conde de Miranda, el del Infantado, el de Benavente, el del Almirante de Castilla y el del duque de Villahermosa.

Los cafés y fondas proliferaban como foco de tertulias y conspiraciones: el del *Príncipe* o del *Parnasillo*, donde se inició el Romanticismo; el *Café Lorencini*, en la Puerta del Sol; el de la *Cruz de Malta*, en Caballero de Gracia; *La Fontana de Oro*, en la Carrera de San Jerónimo, esquina a la calle de la Victoria; el *Café de Platería*, en la calle Mayor; el de la *Aduana*, en Alcalá... Contertulios en el *Parnasillo* y plana mayor del Romanticismo madrileño literario y artístico eran, entre otros, los escritores Mesonero, Espronceda, Vega, Escosura, Ochoa, Larra, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Campoamor y Pedro de Madrazo; los artistas Madrazo, Ribera, Tejeo, Cardenera, Camarón, Villaamil, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Castelló y Ortega, y algunos políticos, como Olózaga o González Bravo<sup>33</sup>.

La moda rossiniana se iba imponiendo en los teatros. Cantantes como la célebre María García, *La Malibrán*, interpretaban sus obras, y se reproducía la figura de Rossini y sus partituras más célebres en abanicos y estampas. También triunfaban Donizzetti, Bellini o Mercadante. Las compañías de baile bolero comenzaban a triunfar fuera de España. En los teatros del Príncipe o el de la Cruz, auténtica tribuna de los ideales de la época, estaba de moda el drama romántico. En 1820 moría Isidoro Máiquez, el que fuera uno de sus más grandes actores, célebre por su falta de afectación y por su naturalidad, y amigo de Goya, que lo retrató. Antera Baus, una de las actrices más queridas del público, aparece retratada por Vicente Camarón en una litografía de 1829 (Cat. 30). Larra fue reconocido como uno de los principales críticos de teatro del momento, a través de sus colaboraciones en la prensa periódica.

Las festividades religiosas, como el Corpus Christi (Cat. 27), daban ocasión a los ciudadanos más a la moda

para lucir los nuevos modelos y dejarse ver. La influencia francesa en la manera de vestir se había iniciado con la invasión napoleónica. Sin embargo, persistía el uso de la mantilla, tal como refiere Théophile Gautier («es de encajes negros o blancos [...] y se pone por encima de la cabeza, sobre la peineta»), y así aparece en la litografía *Madrileña*, editada por Engelmann en Londres y perteneciente a una colección de tipos españoles<sup>34</sup> (Cat. 24). Una de las observaciones más reiteradas de los viajeros extranjeros que visitan nuestro país será ese atuendo de la mujer: «Todas las mujeres españolas llevan una mantilla cuya calidad y tamaño varían según su posición social [...] la peineta constituye una parte indispensable e importante del atuendo femenino, y es el acompañamiento obligado de la mantilla»<sup>35</sup>. Los litógrafos estamparon caricaturas de los llamativos *peinetones*, una moda exagerada que fue rechazada enseguida. Dentro de esta selección se presenta una litografía en tono satírico, *Peinetones en casa*, sobre esta criticada moda femenina (Cat. 25).

Una de las distracciones favoritas era la fiesta de los toros, que se celebraba los lunes en la plaza que había mandado construir Fernando VI en 1749, situada junto a la Puerta de Alcalá, en la que intervinieron Fernando Moradillo, Ventura Rodríguez y Sacchetti. Los toreros más conocidos eran Francisco Montes, *Paquiro* (1805-1854), Curro Cúchares (1818-1868) y *El Chiclanero* (1819-1853). En esta selección se puede disfrutar de la magnífica Maqueta de esta plaza, construida en madera, cartón y plomo policromados por Juan de Mata Aguilera

<sup>33</sup> Esta es la impresión de los cafés madrileños de Antonio Carlos Ferrer, joven de La Habana que llega a nuestra ciudad en 1835: «Los cafés de Madrid [...] son muy concurridos, [...] en verano el principal es el de Las Cuatro Estaciones, en el Prado, y en invierno, el Nuevo, en la calle de Alcalá, frente a la Aduana, y el de Lorencini, en la Puerta del Sol, al lado de la Victoria». FERRER, A. C., *Paseo por Europa y América en 1835*, Madrid, 1838.

<sup>34</sup> GAUTIER, T., *Voyage en Espagne. Tras los montes*, París, 1929.

<sup>35</sup> INGLIS, H. D., *Spain in 1830*, Londres, 1831.



(Cat. 19). La Puerta de Alcalá era testigo de la viveza de las comitivas que se dirigían a la cercana plaza de toros. De ello es muestra la imagen litográfica de Cayetano Rodríguez realizada para el Real Establecimiento Litográfico (Cat. 18).

A Madrid y los Sitios Reales llegaron muchos viajeros, dejando casi siempre un testimonio gráfico o escrito de su paso. En 1832 visitaba Madrid el dibujante y pintor británico David Roberts (1796-1864), considerado uno de los mejores paisajistas de su tiempo y gran viajero, y en 1834, el acuarelista de la misma nacionalidad John Frederick Lewis (1805-1876)<sup>36</sup>. Otro fue Edward Hawke Locker<sup>37</sup>. Nos quedan de ellos bellas panorámicas de la ciudad que también reprodujeron otros artistas como Ligier, Chapuy o Brambilla. Entre los literatos franceses, Próspero Mérimée visitó la villa en su viaje de 1830, dejando publicadas sus entusiastas reflexiones<sup>38</sup>. Periodistas como el americano Alexander Slidell Mackenzie, que visitó Madrid en 1826-1827, y otros escritores anglosajones como Inglis, Richard Ford o George Borrow, que lo hicieron entre 1830 y 1839, anotaron también sus observaciones, no siempre elogiosas...

La moda de lo pintoresco, importada por los viajeros extranjeros, revirtió en los propios españoles e influyó, de manera muy diversa, en la literatura y en las artes plásticas. Como representantes del mundo intelectual del momento, se presentan en esta selección los retratos de

<sup>36</sup> LEWIS, J. F., *Sketches of Spain and Spanish Character made during his Tour in that country in the Years 1833-34*, Londres, 1834.

<sup>37</sup> LOCKER, E. H., *Views in Spain*, Londres, 1824.

<sup>38</sup> MERIMÉE, P., *Lettres d'Espagne (1830-1833)*, París, 1827.

<sup>39</sup> OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (2.ª ed.), Madrid, 1883-84, págs. 545-566.

<sup>40</sup> Nacido en Madrid en 1803, Ramón de Mesonero Romanos dedicó gran parte de su obra a estudiar la historia de la ciudad, una de sus primeras obras fue el *Manual de Madrid*, de 1831, y

Mariano José de Larra y de Ángel de Saavedra, duque de Rivas. El primero, en la bella litografía del artista andaluz José Gutiérrez de la Vega (1791-1865) (Cat. 29); el segundo, en otra no menos bella de Federico de Madrazo para la revista *El Artista*. Larra, prototipo de hombre a la moda —según atestigua Mesonero—, se hizo famoso con su seudónimo, *Figaro*; perteneció a la primera generación de románticos, tuvo formación francesa y vivió unos años en Francia con su familia exiliada, ya que su padre, médico, había servido al rey José I. Ángel de Saavedra, duque de Rivas, fue, además de una de las figuras más importantes del panorama literario del romanticismo, militar, político y artista destacado en la pintura de su tiempo<sup>39</sup> (Cat. 32).

Capítulo aparte merece el mejor cronista de la ciudad, Ramón de Mesonero Romanos, prototipo de intelectual burgués, exponente máximo del costumbrismo, postura conservadora que, como reacción a las opiniones de los escritores extranjeros, valoraba el pasado, de manera benévola, sin análisis crítico. El pintor José de la Revilla (1800-1859), discípulo de José de Madrazo, le representa en edad juvenil y con actitud romántica en la pintura que colgaba de la pared del despacho de su casa (Cat. 31). Uno de sus primeros libros fue el *Manual de Madrid: descripción de la villa y corte*, publicado en 1831, precioso atlas informativo sobre Madrid (Cat. 47), pero su interés por la capital no se limita a su perfil de historiador costumbrista, de escritor sobresaliente y de editor, sino que abarca también al urbanista que, en la década de 1840, empezó a impulsar mejoras concretas en nuestra ciudad, como levantamiento de aceras, división en cinco distritos y cincuenta barrios, primer gasómetro para iluminar las calles, reglamentación de cuerpos de serenos y policía, mercados centrales, arreglos en paseo de la Castellana y Plaza Mayor, etcétera. Todavía hoy, las investigaciones exhaustivas y rigurosas de Mesonero, si bien carentes del carácter más crítico y social de Larra, son guía certera para cualquier consulta que a la historia de la ciudad se refiera<sup>40</sup>. El costumbrismo, como tal movimiento cultural,

está ligado a los cambios urbanos provocados por la revolución industrial y al despertar de la prensa periódica.

Los periódicos de Madrid del momento eran *La Gaceta*, el *Diario de Avisos* y el *Correo Literario y Mercantil*. Con el Trienio Liberal se crearon más de sesenta publicaciones periódicas. *El Duende Satírico del Día*, de 1828, y *El Pobrecito Hablador*, de 1832, donde escribía Larra, expresan el gusto por la crítica de las costumbres. A partir de la regencia de María Cristina, en 1833, surgieron varias publicaciones inspiradas en el movimiento romántico: en 1836, *El Semanario Pintoresco*, y en 1835, *El Artista*. La litografía que Federico de Madrazo grabó para la revista *El Artista* nos muestra un personaje arquetípico, *Un romántico* (Cat. 28).

Algunos dibujos de Leonardo Alenza y del inglés John Todd nos permiten completar esta visión de la vida urbana, en aquel Madrid de 1830. Especialmente significativas son las diez *Escenas en la calle*, de Leonardo Alenza, ambientadas seguramente en arrabales como los de Chamberí o las Peñuelas (*Vendedor de bollos*, *Nueceros*, *Tomando el sol*, *De palique*, *Educando al perro ratonero*, *Verdulera*, *Comió morcilla*, *Paveros*, *Reconviniendo*, *Invitación* (Cat. 20 a-j), verdadero catálogo del modo de vida del pueblo bajo madrileño de aquellos años y del espacio suburbial. Son dibujos de trazo magistral, expresión del gusto por lo popular acuñado desde el siglo precedente, con un matiz amargo y bronco de denuncia social, esperpéntica, de recuerdo goyesco, muy propios de este artista<sup>41</sup>.

También los *pliegos de aleluyas* o pliegos de cordel, tan populares, sirvieron como instrumento para marcar *pautas* de comportamiento, y como noticiero o literatura viajera. En las dos estampas que se presentan —*Vida del hombre malo* y *Vida del hombre obrando bien*— se ejemplifica, de manera sumamente ingenua aunque reveladora de la situación social, el fatal desenlace de un individuo que no acata las normas sociales establecidas y el feliz final del que las acata<sup>42</sup> (Cat. 22 y 23).

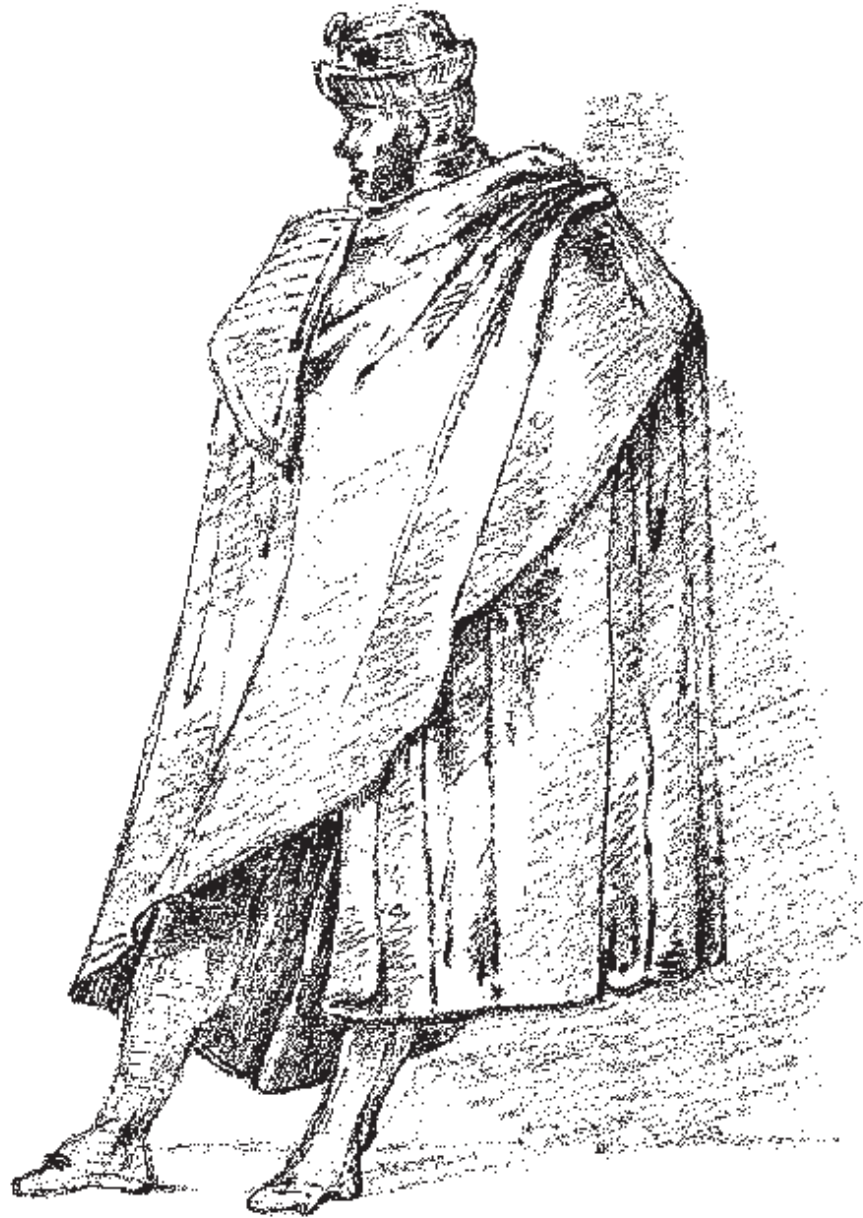
Los dibujos del desconocido viajero inglés John Todd, recientemente adquiridos por el Museo Municipal, muestran, de una forma objetiva, tipos entrevistados por él en las calles de Madrid, desde el caballero bien vestido hasta el fraile o el torero, realizados en 1829 (Cat. 21 a-f). Se ha querido incluir en esta selección dos bellas publicaciones producidas en aquel momento. La primera es el *Manual de Madrid* de Ramón Mesonero Romanos, publicado en 1831, que contiene toda la información que nos interesa sobre la ciudad, incluso con la mención al recién acabado *Modelo* de Gil de Palacio, que dice «está instalado en el sótano del Palacio de Buenavista». La segunda es el *Calendario Manual y Guía de forasteros en Madrid* para 1828, publicación anual que constituye una fuente de información primordial para conocer la organización de las instituciones españolas, las dependencias del gobierno y la administración del Estado y la Iglesia y los nombres de sus cargos públicos, así como multitud de datos interesantes para los viajeros. Se abre con los retratos de los reyes. Este ejemplar perteneció, según reza en una anotación manuscrita, a don Carlos Pedro Schropp, de Magdeburgo, Prusia, residente en la casa de los Alemanes de la calle Montera, n.º 12 en 1830<sup>43</sup> (Cat. 48).

cuya primera edición se presenta en esta pequeña selección. Fue concejal del Ayuntamiento, miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País e impulsó proyectos de mejoras urbanas, fue director de publicaciones como *El Semanario Pintoresco* (1836) y promotor de importantes iniciativas culturales como el Liceo Artístico y Literario y el Ateneo de Madrid. Formó parte de tertulias históricas como las del Parnasillo o La Fontana de Oro. Fue inspirador e inacabable fuente de noticias para Benito Pérez Galdós, al que prestó ayuda continuada en la documentación de sus novelas.

<sup>41</sup> CARRETE PARRONDO, J., *Alenza. Dibujos y estampas en el Museo Municipal*, Madrid, 1993.

<sup>42</sup> ALAMINOS LÓPEZ, E., «Pliegos de aleluyas en la colección de estampas del Museo Municipal», *Aleluyas matritenses. Sesenta pliegos de aleluyas en la colección de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1994.

<sup>43</sup> LAFUENTE NIÑO, M. C., «La colección de Guías de forasteros en Madrid en la Biblioteca Histórica Municipal», *Los planos de Madrid y su época*, Madrid, 1992.



Abreviaturas utilizadas en este catálogo:

D.: Dibujante

Dir.: Director

E.: Estampador

E. L.: Establecimiento litográfico

ED.: Editor

IMP.: Impresor

INV.: Inventor

P.: Pintor

AT: Altura total del abanico

AP: Altura del país

TV: Total de las varillas y los dos padrones

Vº: Vuelo del abanico en grados (ángulo de apertura)

# Catálogo



### 1. León Gil de Palacio (1778-1849)

*Modelo de la ciudad de Madrid, 1830*

520 x 351 cm

Madera, cartulina pintada y dibujada, corcho, plomo, serrín y papel pintado

Escala de la época: media línea por vara, equivalente aproximadamente a 1: 816. Despiezada en diez bloques irregulares

Cartela de la época, en cobre, con la inscripción grabada: *SE CONSTRUYO ESTE MODELO / EN 23 MESES / BAJO LA DIRECCION / DEL TENIENTE CORONEL / DEL REAL CUERPO DE ARTILLERIA / D. LEON GIL DE PALACIO / AÑO 1830*

IN 3334

■ Bibliografía: PASTOR MATEOS, 1977, págs. 3-31; NAVASCUÉS PALACIO, 1979-80, págs. 20-26; ALAMINOS LÓPEZ, 1997, pág. 15; BONET CORREA, 2002, págs. 145-154

■ Exposiciones: Madrid, 1979, n.º 1562; Madrid, 1982, I, págs. 235-237; Madrid, 1992, II, págs. 166 a 169; Madrid, 2002, pág. 147



## 2. Fausto Martínez de la Torre

*Plano de Madrid, 1800*

27,8 x 41 cm. Cobre, talla dulce

35,2 x 49,8 cm. Papel blanco

Inscripción: *PLANO GEOMÉTRICO / DE MADRID / DEMOSTRADO CON LOS 64 BARRIOS / EN QUE ESTÁ DIVIDIDO [...] Escala de Mil Varas Castellanas. // Fausto Mrnz dela Torre lo delineó y grabó.*

Pub.: *Plano de la Villa y corte de Madrid, en sesenta y quatro láminas que demuestran otros tantos barrios en que está dividida...Por D. Fausto Martínez de la Torre y D. Josef Asensio...1800.*

Copia reducida del plano de Tomás López de 1785

IN 1528

■ Bibliografía: MOLINA CAMPUZANO, 1960; PASTOR MATEOS, 1977, pág. 10

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 11; Madrid, 1960, n.º 32; Madrid, 1979, n.º 1.357; Madrid, 1982, I, n.º 27; Madrid, 1992, II, págs. 152-3, Madrid, 2001, págs. 130-131





### 3. Pedro Martín de López

*Plano de Madrid, 1835*

53,4 x 69 cm

Cobre, talla dulce, coloreado sobre papel

Inscripción: *PLANO topografico de Madrid, dividido en cinco DEMARCACIONES ó COMISARIAS, y cincuenta Barrios, según R.<sup>l</sup> Orden DE S. M. / DE 20 DE ENERO DE 1835. // Escala de Pies Castellanos // Delineado por D.<sup>n</sup> Pedro Lezcano y Carmona en 1812. Publicado por el Geografo de S. M. D. Juan Lopez. y corregido y adicionado por el heredero en 1835. — Se hallará en Madrid en el Establecimiento Geografico calle del Principe.*

D.: Pedro Lezcano y Carmona

Escala [ca. 1: 7.000]. 3.000 pies castellanos [11 cm]  
Orientado. Relieve por sombreado. Cultivos y arbolado representados. Demarcaciones en color

IN 1529

■ Bibliografía: PASTOR MATEOS, 1977, pág. 13; *Cartografía...*, 1979

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 28; Madrid, 1979, n.º 1.362; Madrid 1982, I, n.º 36; Madrid 1992, II, pág. 172-173

1870. The map shows the extent of the ... ..



1870. The map shows the extent of the ... ..

#### 4. José María Avrial y Flores (1807-1891)

*Vista de la fuente de Cibeles y el Palacio de Buenavista, 1836*

43 x 57 cm

Óleo sobre lienzo

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *J. Avrial, 1836*

IN 6572

■ Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ, 1990, pág. 150

■ Exposiciones: Madrid, 1967; Madrid, 1979, n.º 1.128; Lisboa, 1980, n.º 154; Madrid, 1981, II, n.º 15; Madrid, 1992, I, n.º 69





## 5. José María Avrial y Flores (1807-1891)

*Vista del Palacio Real desde la Montaña del Príncipe Pío*

45 x 67 cm

Óleo sobre lienzo

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *J. Avrial, 1836*  
Escrito en papel manuscrito al dorso: *Vista del Palacio Real, tomada desde / la Montaña del Príncipe Pío. / cuadro pintado por mi padre el eminente / pintor Don José MARÍA Avrial (q.e.p.d.) / Académico de número de la Real Academia de San Fernando y profesor de la / Escuela de Artes y Oficios. / Dolores Avrial.*

IN 6570

■ Bibliografía: OSSORIO Y BERNARD, 1883-84, pág. 58; PÉREZ SÁNCHEZ, 1990, págs. 150-51; *Guía*, 1995

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 244; Madrid, 1960, n.º 10; Madrid, 1961, n.º 932; Madrid, 1979, n.º 1.129; Madrid 1981, III, n.º 38; Moscú, 1981, n.º 121; Madrid, 1985, n.º 39; Tokio, 1987, n.º 63; Madrid, 1992, I, n.º 68; Madrid, 2004, II



## 6. Edward Goodall (1795-1870)

*Entrada a Madrid. Puerta de Fuencarral, 1836*

9,5 x 14,2 cm. Aguafuerte

12,3 x 19,5 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *Drawn by David Roberts — Engraved by E. Goodall.  
// ENTRANCE TO MADRID, GATE OF FONCARRÀL. // London,  
Published Oct. 28, 1836, by Robert Jennings & C.º 62,  
Cheapside. — Printed by R. Lloyd.*

D.: David Roberts  
Ed.: Robert Jennings & Co., Londres  
Imp.: R. Lloyd

IN 2003/13/558

■ Bibliografía: ROBERTS, 1837; GIMÉNEZ CRUZ, 2004,  
págs. 85-124

■ Exposiciones: Londres, 1986



VIEW OF THE CITY OF ROME FROM THE VATICAN

Engraved by G. B. Piranesi from a drawing by G. Pannini

2006/12/358



**7. Edward Francis Finden (1791-1857)**

*Madrid*

9,2 x 13,5 cm. Aguafuerte

17 x 23,8 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *Drawn by J. F. Lewis. — Engraved by E. Finden. // MADRID. // London, Published 1833, by J. Murray, & Sold by C. Tilt, 86, Fleet Street.*

D.: John Frederick Lewis

Ed.: J. Murray, Londres

IN 2003/17/579



1895

View of the coast from the station

**8. Christian Gottlob Hammer (1779-1864)**

*Vista de Madrid desde el camino de Segovia*

41 x 55 cm. Piedra, lápiz, tinta negra, iluminada  
45 x 58,3 cm. Papel blanco

Inscripción: *Rittners Kunsthdlgung, Dresden. — C. G. Hammer  
sc. // Vue de Madrid prise sur la route de Ségovie.*

E. L.: Rittners Kunsthdlgung, Dresden

IN 1854



*In the distance, the city of Lima*



9.

**José Cebrián (-1870)**

*Puerta de Toledo*

36,7 x 26 cm. Piedra, lápiz, rascador, tinta negra  
22 x 18 cm. Piedra de tinte, tinta sepia  
25,5 x 19,1 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *HISTORIA DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID. // FERDINANDO. VII. PH. OPIATISSIMO. REDUO / TIRANNIDE GALLORUM EXCUSSA / ORDO MATRITENSUM RIAE LAETITIAE/ MONUMENTUM. P. / ANN. MDCCC.XX VII / J. Cebrian, litº y dibº de fotogª / LIT de J. Donon. Madrid. // PUERTA DE TOLEDO.*

■ Exposiciones: Nueva York, 1969, n.º 54

D.: José Cebrián  
E. L.: Julio Donon, Madrid

En: Amador de los Ríos, José y Rada y Delgado, Juan de Dios de la, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid [s.n.], 1860-1864, t. 4, pág. 337

IN 2032

TRINIDAD LA GRAN AVENIDA DE MADRID



PUERTA DE TOLEDO.

**10. Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854)**

*Puerta de Segovia*

30,8 x 43,1 cm

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado

Filigrana: Vda. de Manuel Serra

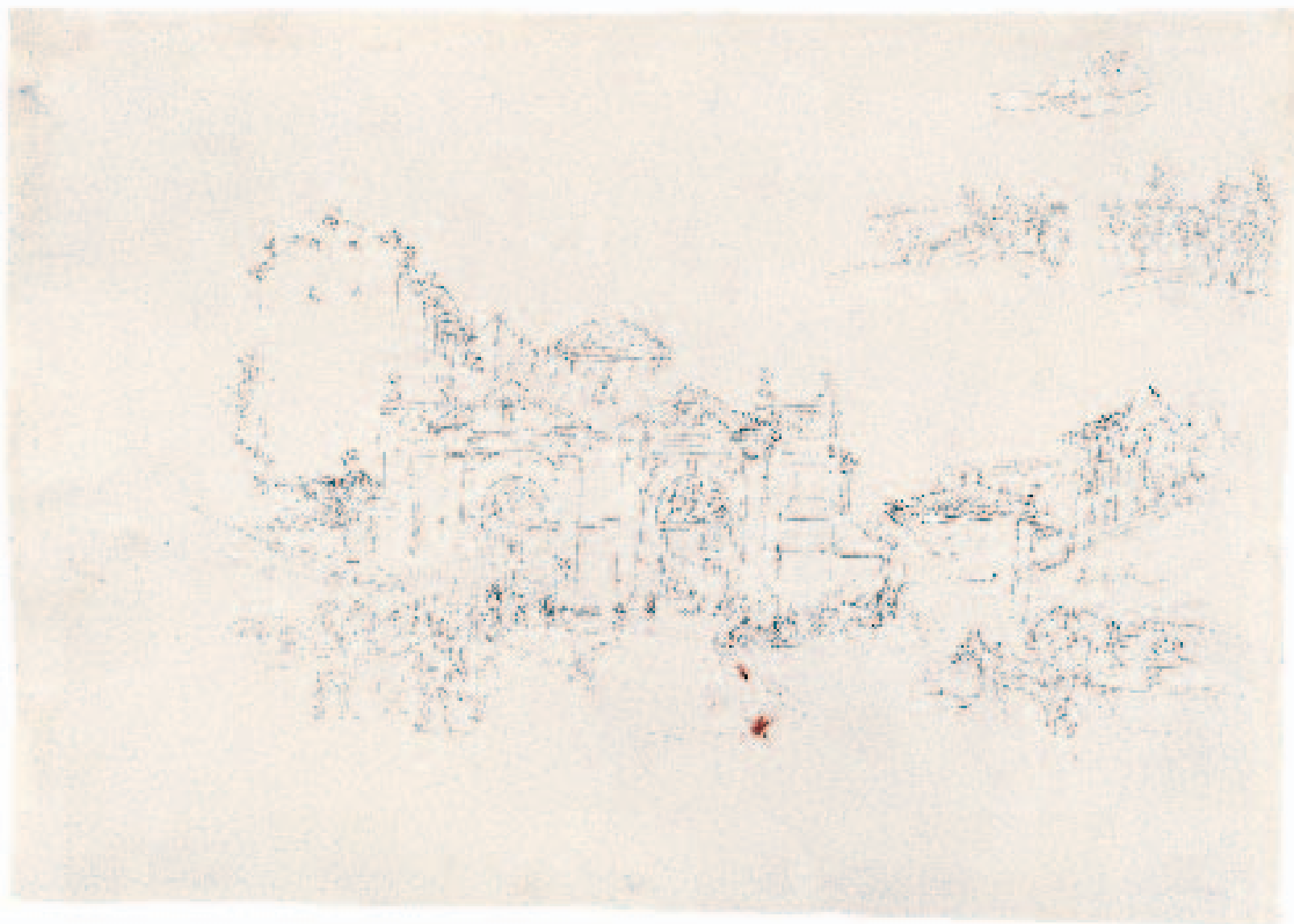
A la derecha: *casote*

En el ángulo superior derecho: *228* (rubricado)

IN 1996/8/28

■ Bibliografía: ARIAS ANGLÉS, 1986

■ Exposiciones: Madrid, 1996, n.º 28





11.

**Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854)**

*Demolición del Convento de la Soledad, 1836*

36,7 x 54,0 cm

Lápiz negro sobre papel verjurado blanco ahuesado

Filigrana: Miquel Elías

Abajo a la derecha: *Día 1º de Agosto de 1836- / Derrumbio de la soledad (tachado) / en Madrid / por Villaamil*. Abajo a la izquierda: *Luz de la izquierda*. En el dibujo: *Masa total por obscuro, sombra clara, todo obscuro, sombra, etc*. Arriba a la derecha: 229 (rubricado).

Huellas de cuaderno en su margen lateral izquierdo

IN 1996/8/29

■ Bibliografía: ARIAS ANGLÉS, 1986

■ Exposiciones: Madrid, 1996, n.º 29



## 12. Léon-Auguste Asselineau (1808-1889)

*Vista de la fachada del Museo del Prado desde el Jardín Botánico*

31,3 x 42,5 cm. Piedra, lápiz, rascador y tinta negra  
42,6 x 59,5 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *Carlos de Vargas lo dibujó -- Asselineau lo litog.<sup>o</sup>*  
*// VISTA DEL COSTADO DEL REAL MUSEO, QUE MIRA AL*  
*JARDÍN BOTÁNICO. // Est.<sup>do</sup> en el R.<sup>l</sup> Est.<sup>o</sup> Lit.<sup>o</sup> de Madrid*

■ Exposiciones: Madrid, 1990, n.º 171

D: Carlos de Vargas

E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

*Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España, el Señor*  
*don Fernando VII. Obra dedicada a S. M. litografiada por hábiles*  
*artistas bajo la dirección de don José de Madrazo, Madrid,*  
*tomo II (1829-32)*

Sello del establecimiento en la parte inferior izquierda

IN 7425



VISTA DE LA FACADA DEL PALACIO DEL REY EN MADRID, DISEÑADA POR DON JUAN DE VILLANUEVA

1788



**13. Isidro González Velázquez (1765-1840)**

*Monumento a las víctimas del 2 de mayo de 1808*

39,5 x 31,2 cm. Piedra, lápiz, pincel, rascador, iluminada  
37,4 x 27 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *Litografía hecha por / Isidro Velázquez Arquít.<sup>o</sup> /  
iluminada p. / el mismo // Litografía del Deposito General de la  
Guerra / Isidro Velázquez lo dibujo // Monumento en memoria  
de las Víctimas del 2 de Mayo de 1808.*

D.: Isidro González Velázquez  
E. L.: Depósito General de la Guerra

IN 2242

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 589; Madrid, 1963, n.º 18;  
Madrid, 1990, n.º 97



1848

1848

Monument en mémoire de la Liberté del 8 de Mayo de 1810

#### 14. Abanico

*Vistas de Madrid*, h. 1838

País de papel (anverso) y vitela (reverso) grabados, iluminados y pintados. Varillaje de asta calada y con incrustaciones de laminillas metálicas en labor de piqué. Padrones de bronce troquelado. Clavillo reforzado con virola de nácar.

AT: 21, 8

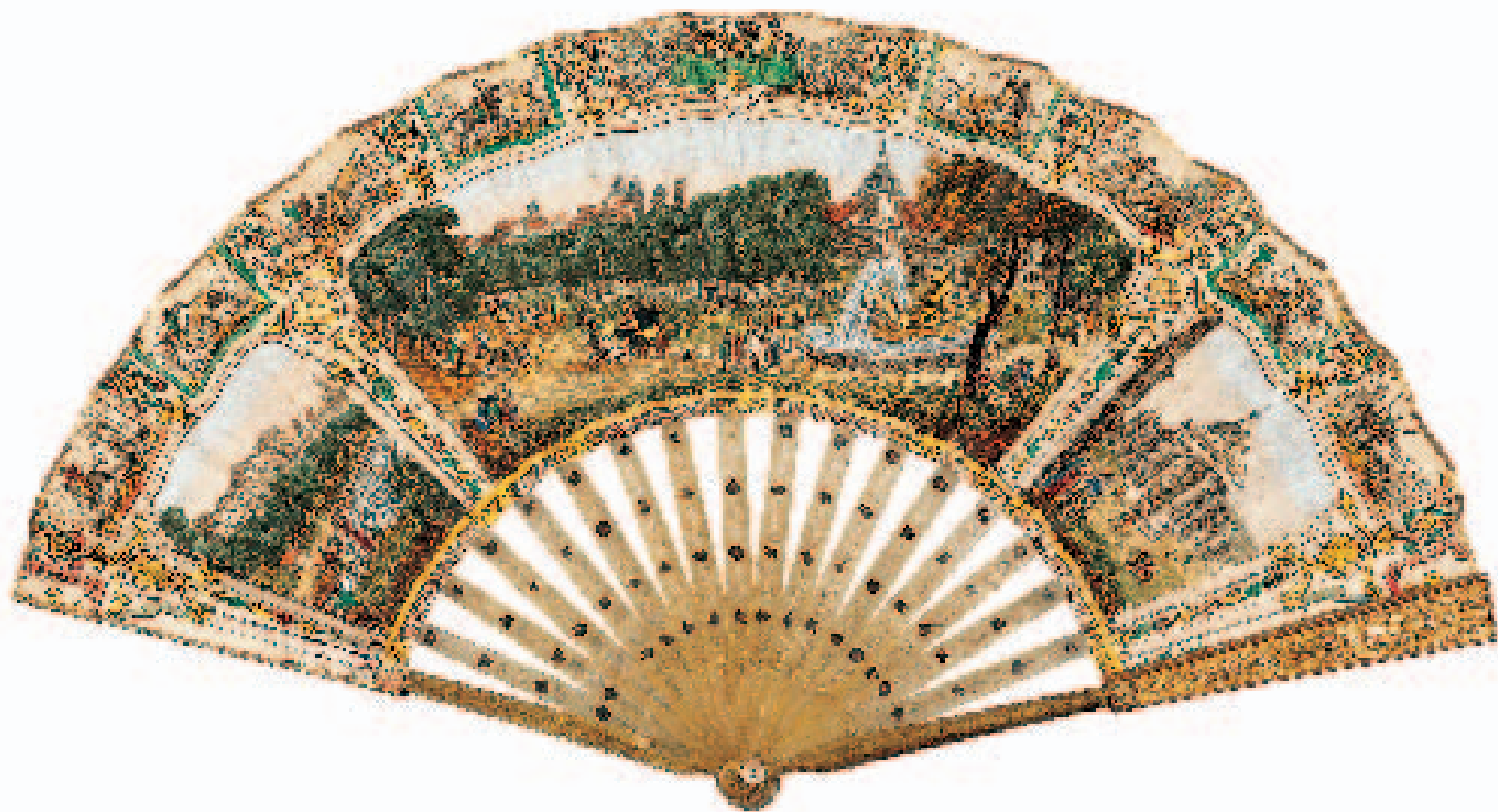
AO: 11, 0

TV: 16+2

V: 165 °

IN 5156

■ Exposiciones: Madrid, 1961, n.º 39; Madrid, 1979, n.º 1.531;  
Madrid, 1995, n.º 76





### 15. Ebenezer Challis

*Puerta del Hospicio, 1837*

15,3 x 9,4 cm. Aguafuerte

19,4 x 12,2 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *Drawn by David Roberts. — Engraved by E. Challis // GATE OF THE HOSPICIO, MADRID // London, Published Oct. 28, 1837, by Robert Jennings & C.º 62, Cheapside.*

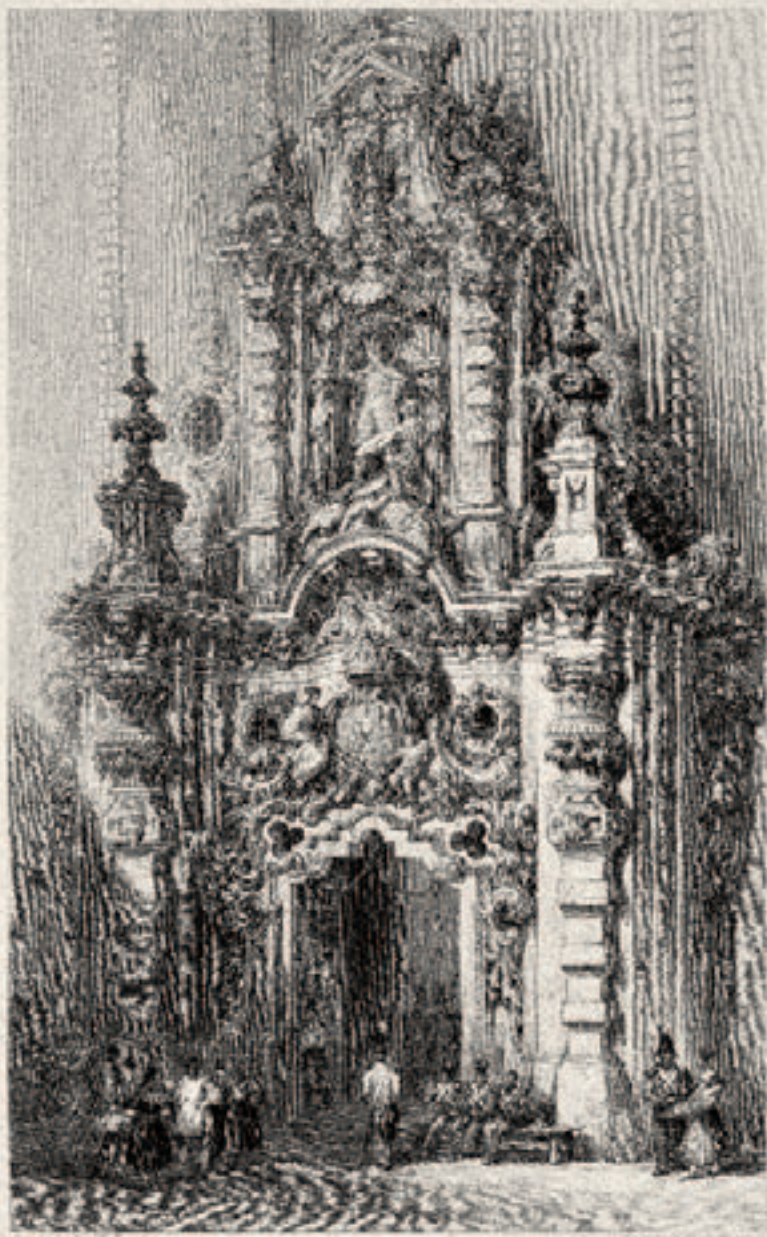
D: David Roberts

Imp. y Ed.: Robert Jennings & Co

IN 2003/17/557

■ Bibliografía: ROBERTS, 1837; GIMÉNEZ CRUZ, 2004, págs. 85-124

■ Exposiciones: Londres, 1986



GATE OF THE HOSPICIO, MADRID.

Engraved by J. G. Smith, from a drawing by G. B. Piranesi.

2003 147/537

**16. David Roberts (1796-1864)**

*Vista de la Iglesia de las Bernardas desde la calle de Sacramento*, h. 1832

25 x 16,8 cm

Lápiz y acuarela de colores sobre papel verjurado gris-azulado

Abajo a la derecha: *Dec 32 / Madrid*

IN 2004/8/1

■ Bibliografía: ROBERTS, 1837; GIMÉNEZ CRUZ, 2004, págs. 85-124

■ Exposiciones: Londres, 1986







**17. John Frederik Lewis (1805-1876)**

*La Puerta del Sol*, 1836

26 x 36,3 cm. Piedra, lápiz, tinta negra, iluminada  
35,7 x 54,7 cm. Cartulina

Inscripción: *PEDRO SÁNCHEZ. — JUAN F. LUIS. PINTOR. — ZAPATERO. — LOSL. SATRE. — FRANCISCO GOMEZ. — CALLE DE [...] // La Puerta del Sol. — MADRID // London, Published May 2nd, 1836 by F. G. [Main?] Printseller to the King, 20 Thread[?]de Street.*

IN 2467, 2003/17/610

■ Bibliografía.: REPARAZ, 2000, pág. 177

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 1.259; Madrid, 1961, n.º 516; Madrid, 1963, pág. 30, n.º 4; Madrid 1979, n.º 1.375; Madrid 1994, n.º 8.e; Nueva York, 1969, n.º 75



**18. Cayetano Rodríguez (1817-1837)**

*Vista de la Puerta de Alcalá el día de entrada a la corrida*

28,2 x 34,9 cm. Piedra, lápiz, toques de rascador, tinta negra, aguatinta  
30 x 36,8 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *C. Rodríguez lo delineó y litogr.º — Est.º en el R.º Est.º Lit.º de Madrid. // VISTA DE LA PUERTA DE ALCALÁ, Y PARTE DE LA PLAZA DE LOS TOROS DE MADRID / En día de entrada á la corrida.*

■ Exposiciones: Madrid, 1963, n.º 11; Madrid, 1990, n.º 861

E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

IN 2554 y 16147



VIEW OF THE PLAZA DE S. ANTONIO IN ROME FROM THE PALAZZO DE' DON GIOVANNI BATTISTA

*Engraved by J. G. Thompson*



### 19. Juan de Mata Aguilera

Maqueta de la Plaza de Toros, junto a la Puerta de Alcalá, 1846

140 x 80 x 32 cm

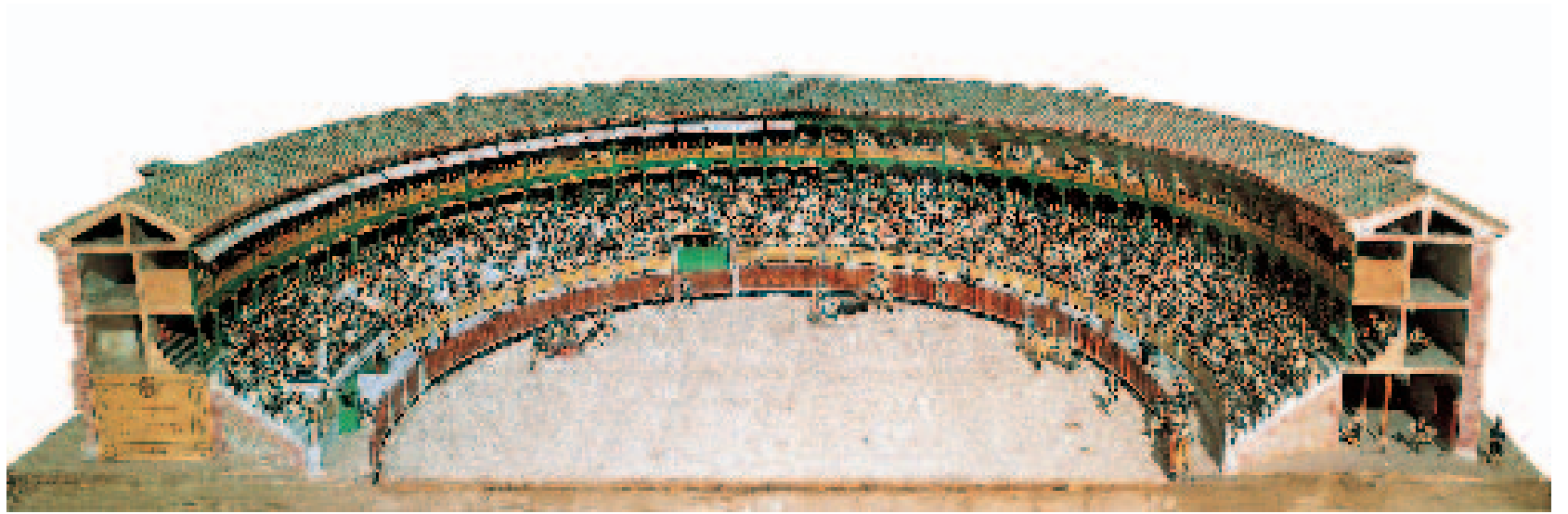
Madera, cartón y plomo policromados

Etiqueta con inscripción manuscrita y fotografía adherida:  
*Hecha en Madrid / por D. Juan de Mata Aguilera, / Teniente  
Coronel retirado. / La empezó en Enero de 1843, / y la concluyó  
en Agosto de 1846.*

IN 6426

■ Bibliografía: *Guía*, 1995, p.78; ALAMINOS LÓPEZ, 1997, pág. 186; REPARAZ, 2000, pag. 190

■ Exposiciones: Madrid, 1959, n.º 60 [36]



**20a. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Vendedor de bollos*

11,8 x 17,3 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el margen derecho: A[lenza]

Serie *Escenas de la calle*

IN 2317

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 692 a); Madrid, 1979, n.º 1.115; Nueva York, 1969, n.º 25





**20b. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Nueceros*

12,4 x 17,8 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior izquierdo: A[lenza]

Serie *Escenas en la calle*

IN 2318

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 692 b); Madrid, 1979, n.º 1.116; Nueva York, 1969, n.º 26



**20c. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Tomando el sol*

12,3 x 17,2 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el margen derecho: A[lenza]

Serie *Escenas en la calle*

IN 2319

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 692 c); Madrid, 1979, n.º 1.117; Nueva York, 1969, n.º 27





**20d. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*De palique*

13,2 x 15,7 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior izquierdo: A[lenza]

Serie *Escenas en la calle*

IN 2320

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 692 d); Madrid, 1979, n.º 1.118; Nueva York, 1969, n.º 28



**20e. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Educando al perro ratonero*

12,6 x 17,8 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior izquierdo: *L.[eonardo] Alenza*

Serie *Escenas en la calle*

En el reverso apunte

IN 2321

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 692 e); Madrid, 1979, n.º 1.119; Nueva York, 1969, n.º 29





**20f. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Verdulera*

14,3 x 19,4 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior derecho: A[lenza]

Serie *Escenas de la calle*

En el reverso apunte

IN 2322

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 692 f); Madrid, 1979, n.º 1.120; Nueva York, 1969, n.º 30



**20g. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Comió morcilla*

14,6 x 20,1 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior derecho: A[lenza]

Serie *Escenas de la calle*

IN 2323

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 693 a); Madrid, 1979, n.º 1.121; Nueva York, 1969, n.º 31





**20h. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Paveros*

14 x 19,4 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior derecho: A[lenza]

Serie *Escenas de la calle*

IN 2324

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 693 b); Madrid, 1979, n.º 1.122; Nueva York, 1969, n.º 32



**20i. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Reconviniendo*

14,3 x 20,7 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior derecho: A[lenza]

Serie *Escenas de la calle*

IN 2325

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 693 c); Madrid, 1979, n.º 1.123; Nueva York, 1969, n.º 33





**20j. Leonardo Alenza (1807-1845)**

*Invitación*

14 x 20,4 cm

Tinta con pluma sobre papel blanco

En el ángulo inferior derecho: A[lenza]

Serie *Escenas de la calle*

IN 2326

■ Bibliografía: *Alenza*, 1993

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 693 d]; Madrid, 1979; n.º 1.124; Nueva York, 1969, n.º 34



**21a. John Todd**

*Castellano viejo*, 1829

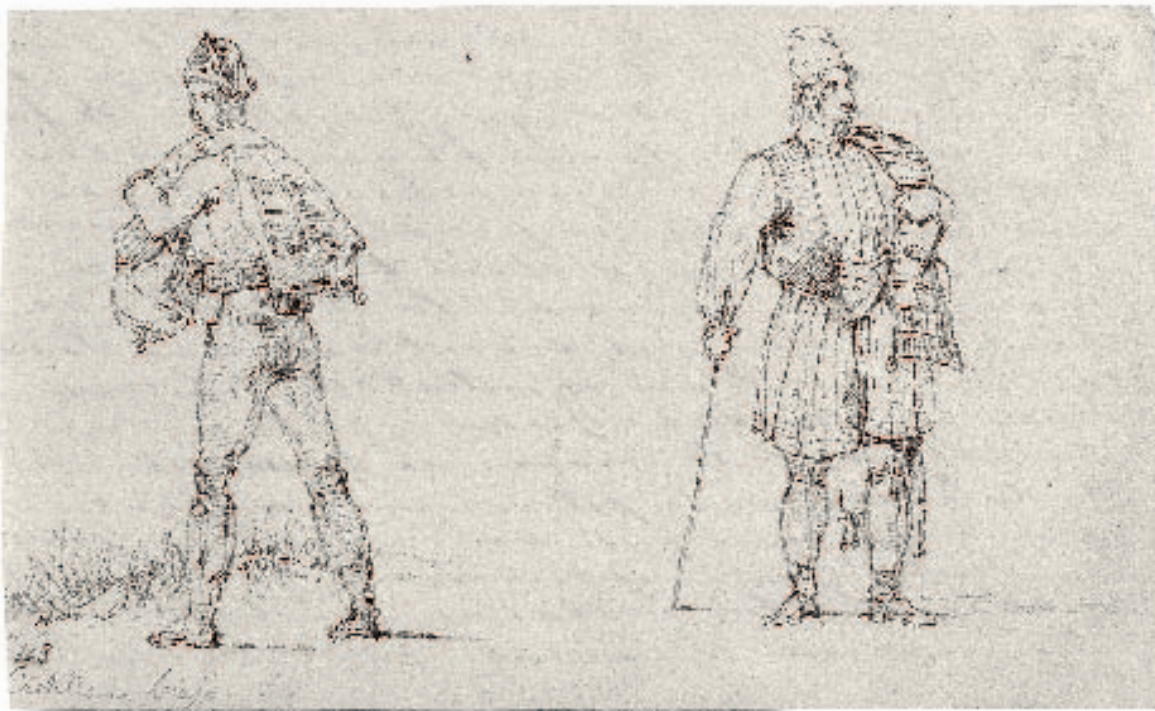
9,2 x 15,2 cm

Lápiz sobre papel

En el ángulo inferior izquierdo: "43 / *Castellano Biejo*"

Escrito en el reverso

IN 2006/6/1





**21b. John Todd**

*Dama y fraile, 1829*

9,2 x 13,1 cm

Lápiz sobre papel

En el ángulo inferior izquierdo: "44"

Escrito en el reverso

IN 2006/6/2



44

**21c. John Todd**

*Maragato y caballero, 1829*

9,3 x 15,4 cm

Lápiz sobre papel

En el ángulo inferior izquierdo: "45"

Escrito en el reverso

IN 2006/6/3





**21d. John Todd**

*Mayoral, fraile y torero, 1829*

9,3 x 15 cm

Lápiz sobre papel

En ángulo inferior izquierdo: "46"

Escrito en el reverso

IN 2006/6/4



**21e. John Todd**

*Aguador, 1829*

15,1 x 9,3 cm

Lápiz sobre papel

En el lado izquierdo: "*47 Water - carrier - Madrid*"

Escrito en el reverso

IN 2006/6/5

47 Water-carrier - Madrid -





**21f. John Todd**

*Embozado*, 1829

14,1 x 9,3 cm

Lápiz sobre papel

En ángulo superior izquierdo: "48"

Escrito en el reverso

IN 2006/6/6



## 22. Anónimo

*Vida del hombre obrando bien*

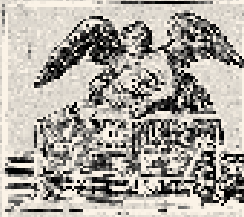
18,5 x 27,6 cm. Madera y tinta negra  
20,8 x 30,3 cm. Papel blanco

Inscripción: *VIDA DEL HOMBRE OBRANDO BIE<sup>N</sup> — BAUTIZO. —  
INFANCIA. — VA A LA ESCUELA — APRENDE A LEER. —  
APRENDE A ESCRIBIR / BESA LA MANO A SU PADRE — HACE  
OBRAS DE CRISTIANO — TRABAJA O ESTUDIA — SIENDO  
ECCLESIASTIC.<sup>O</sup> BRILLA — SIENDO MILITAR ASCIENDE — SI  
SECULAR TRATA DE CASA.<sup>RSE</sup> / VA A PASEO CON SU NOVIA —  
SE CASA — CELEBRA LA BODA — VIVEN EN DULCE PAZ —  
TIENE FRUTO DE BENDICIÓN — ENPIEZA A ANDAR EL NIÑO /  
ES EL CONSUELO DE SUPA.<sup>RE</sup> — ES EL APOYO DE SU VIEJEZ  
— LE ASISTE EN SU ENFERMED<sup>AD</sup> — LLORA SU MUERTE —  
ASISTE A SU ENTIERRO — RUEGA A DIOS POR SU ALMA*

Pliego de 24 aleluyas

IN 2367

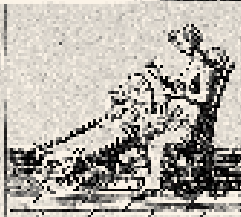
■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 746; Madrid, 1963, n.º 44;  
Madrid, 1979, n.º 1.494



MONTE DE MONTREAL



LE HOTEL



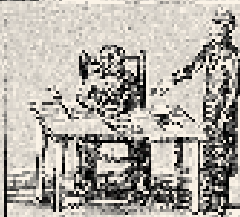
LE CANAL



LA PLACE D'ARMES



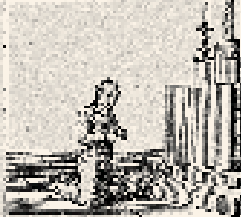
LE PONT DE LA REINE



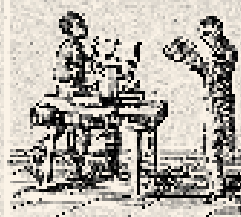
LA FAMILLE LA FORTUNE



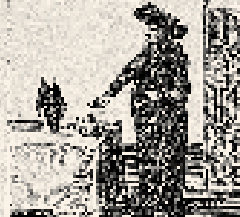
LE PALAIS NATIONAL



LE MONUMENT DE LA LIBERTE



LE MONUMENT DE LA PAIX



LE MONUMENT DE LA VICTOIRE



LE MONUMENT DE LA JUSTICE



LE MONUMENT DE LA LIBERTE



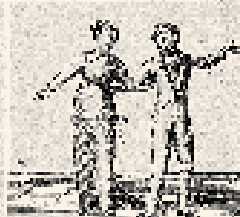
LE MONUMENT DE LA JUSTICE



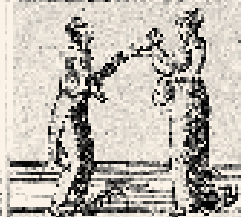
LE MONUMENT DE LA LIBERTE



LE MONUMENT DE LA PAIX



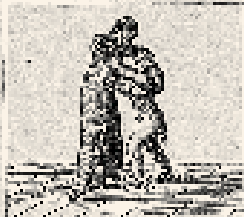
LE MONUMENT DE LA VICTOIRE



LE MONUMENT DE LA JUSTICE



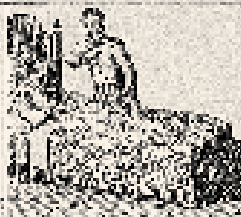
LE MONUMENT DE LA LIBERTE



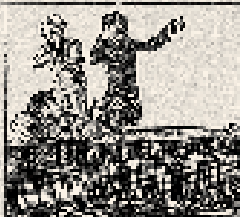
LE MONUMENT DE LA JUSTICE



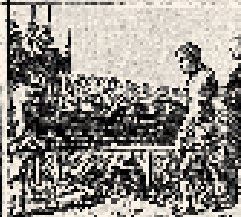
LE MONUMENT DE LA LIBERTE



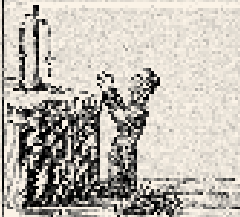
LE MONUMENT DE LA PAIX



LE MONUMENT DE LA VICTOIRE



LE MONUMENT DE LA JUSTICE



LE MONUMENT DE LA LIBERTE



### 23. Anónimo

*Vida del hombre malo*

19,1 x 27,9 cm. Madera, tinta  
21,2 x 30,5 cm. Papel blanco

Inscripción: *VIDA / Del hombre / MALO // RIÑE CON TODOS A  
PUÑO — PEDRADAS SON SU JUEGO — LE AN ROTO LA  
CABEZA — NO OBEDECE A SU PADRE Y HUYE — JUEGA A LOS  
NAIPES / ROBA PAÑUELOS — SE DESAFIA CON NABAJAS —  
HIERE A UNO Y HUYE — SE ACOMPAÑA CON LADROS —  
DUERME EN DESPOBLADO — ROBA A LOS CAMINANTES. /  
GASTA EN COMIDAS. — BAILA EL BOLERO. — VA CON  
MUGERES MALAS. — PAGO DE MALAS PINDONGAS. — BA  
PRESO POR BAGO. — ENCARCELADO. / A PRESIDIO. — POCO  
PAN Y MUCHO PALO. — HUYE DE PRESIDIO. — ROBA Y MATA  
A UNO. — LO PRENDEN SEGUNDA BEZ. — FIN DEL HOMBRE  
MALO.*

Pliego de 24 aleluyas

IN 2368

■ Bibliografía: *Aleluyas...*, 1994

■ Exposiciones: Madrid, 1926, Madrid, 1963, n.º 45



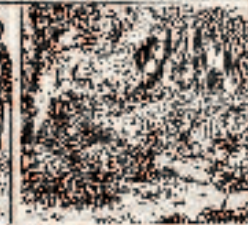
EL PUNTO DE LA VILLA

PROFANAS VIDA ANTIGUA

EL ALIÑO O LA PUNTA

VO REPTO LA CANTONAL

URBIA A LOS ALFES



LA VILLA PASADOS

EL LEVANTADO A NEGRO

EL REY Y EL REY

LA COMPANIA DE LOS REYES

EL REY EN EL REY

EL REY A LOS REYES



EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY



EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

EL REY EN EL REY

**24. Anónimo**

*Madrileña*

19,5 x 11,5 cm. Piedra, lápiz, tinta negra, iluminada  
27,6 x 18,5 cm. Papel blanco

Inscripción: *SPAIN.—5 // E // NEW CASTILLE. Madrid //*  
*London: Printed & Published by Engelmann, Graf, Coindet &*  
*C. 14. Newmann St. Aug. 1830.*

D.: S. L. Eschusier

Imp. y Ed.: Engelmann, Graf Coindet & C., Londres

IN 2003/17/528



NO. 1



M. W. CASTLE. *London*

*Printed and Published by M. W. Castle, No. 1, Pall Mall East, London.*

72

2001.0150 17



**25. Anónimo**

*Peinetones en casa*

20,2 x 24,4 cm

Piedra, lápiz, tinta negra sobre papel blanco avitelado

Inscripción: 153 // *Lit de C. H. Bacle . // Peinetones en casa. / ?  
Todavía mas, Señora ; No : basta : ahora del otro lado*

■ Exposiciones: Madrid 1979, n.º 1.490

E. L.: C. H. Bacle

Ejemplar recortado

IN 2310



Reconstrucción en corso.

1. Antigua casa, destruyda. 2. Nueva hasta ahora del otro lado.

## 26. Abanico

*La fiesta del homenaje*, h. 1830

País de papel (anverso) y vitela (reverso) pintados y dorados. Varillaje y padrones de bronce tallado y troquelado. Clavillo reforzado con virola metálica.

AT: 21,7 cm

AP: 18,3 cm

TV: 16+2

V: 175°





**27. Anónimo**

*El Corpus Christi en 1833*

35,8 x 24,7 cm

Madera, tinta negra sobre papel

Inscripción: *ESCENAS MATRITENSES DE ANTAÑO. // LA BANDA DE TAMBORES. —EL BALCON DE S. E. // 1833 // LECHUGUINAS Y PETIMETRES // EN LA CALLE DE CARRETAS. // LA PROCESIÓN SE ACERCA. // J Comba — EL "CORPUS CHRISTI" EN 1833. / (Composicion y dibujo de Comba)*

D.: Juan Comba

En *La Ilustración Española y Americana*

IN 2003/17/348

LES FÊTES MAJESTUEUSES D'ASTARC.



LES FÊTES MAJESTUEUSES D'ASTARC.  
(Vendredi, 12 Mars 1871.)

2003/12/048

**28. Federico de Madrazo y Kuntz (1815-94)**

*Un romántico*

19,6 x 14,6 cm. Piedra, lápiz, rascador y tinta negra  
30 x 21,2 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *El Artista. // CRONI [...] — BIBLIA / ZURITA [...] // Fº Mº // R.º Litog.ª de Madrid // UN ROMANTICO.*

■ Exposiciones: Madrid, 1990, n.º 602

E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

Ilustración de *El Artista*, Madrid, 1835-1836

IN 14623



*Ed. de la...*



*Ed. de la...*  
UN ROMANCIER.



**29. José Gutiérrez de la Vega (1791-1865)**

*Retrato de Mariano José de Larra*

27,3 x 22 cm. Piedra, lápiz y tinta negra  
36,3 x 27,9 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *J. Gutierrez lo pintó y litog° // Figaro / Macías / No  
mas Mostrador / LARRA // M. Js de Larra*

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 514; Madrid, 1961, n.º 549

P.: José Gutiérrez de la Vega

IN 2206



**30. Vicente Camarón (1803-1864)**

*Retrato de Antera Baus, 1829*

20,5 x 13,5 cm. Piedra, lápiz, rascador y tinta negra  
21,9 x 14,7 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *V. Camarón F.º 1829. // Antera Baus / Primera  
Actriz de los Teatros de Madrid, / Al merito y la gracia dedican  
sus apasionados*

E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

IN: 2499 y 14045

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 1.320; Madrid, 1990, n.º 839



3



*Antera Pons*

*Primera Actriz de los Teatros de Madrid.*

*Al merito y la gracia dedican sus pensamientos.*



**31. José de la Revilla (1800-1859)**

*Retrato de Ramón de Mesonero Romanos*

60 x 46 cm

Óleo sobre lienzo

IN 1993/13/1

■ Bibliografía: *Mesonero*, 1982

■ Exposiciones: Madrid, 1992, III, n.º 100



**32. Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)**

*Retrato de Ángel de Saavedra, Duque de Rivas*

23,3 x 17 cm. Piedra, lápiz, rascador, pincel y tinta negra

25 x 17,9 cm. Papel china

43,1 x 32,2 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *EL ARTISTA. // F. Mº // R<sup>l</sup> Litogr<sup>a</sup> de Madrid. // D.  
ANGEL DE SAAVEDRA / Duque de Rivas*

■ Exposiciones: Madrid, 1990, n.º 620

E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

Ilustración de *El Artista*, Madrid, 1835-1836

IN 2207

77. Edwardes.



TO HIS EXCELLENCY THE GOVERNOR GENERAL

OF BENGAL





**33.**

Medalla conmemorativa de la Cuádruple Alianza, 1823

40 mm. de módulo

Bronce dorado

Ceca: Segovia

■ Exposiciones: Barcelona, 1958

Anverso: Busto de Fernando VII con casaca, banda y toisón mirando a la derecha y con la leyenda: *FERDIN . 7º SEDITIOSIS . — . ITERUM . PROFLIGATIS // MONET SEGOVIENSIS*. En el corte del brazo tiene la marca: *BMF*

Reverso: Representación de las cuatro coronas de los países de la Santa Alianza y el águila bicéfala coronada, distribuidos formando una cruz rodeada de ramas de vid y olivo: Leyenda: *SANTA . FOEDERIS . UNITAS . IMPIE . FOEDERATOS . DISSIPAT // 1823*.

IN 7250



### 34. Anónimo

*El liberador de España*

23 x 26 cm. Piedra, lápiz, toques de rascador, tinta negra  
25 x 32,3 cm. Papel blanco

Inscripción: *Lith. de Langlumé. // S. A. R. Monseigneur le Duc d'Angoulême, secondé par la Force et la Valeur, / rendent la couronne à Ferdinand VII.*

Sello y nota manuscrita en 1923 en parte inferior derecha

E. L.: Langlumé, París

IN 4737

■ Exposiciones: El Puerto de Santa María [Cádiz], 1998

*La Liberté de l'Espagne*



*Le Peuple d'Espagne se libère de la tyrannie de Philippe V. le 1. Mars 1714.*

*Par le Peuple d'Espagne  
Le Peuple d'Espagne  
Le Peuple d'Espagne  
1714 (Bordeaux, France)*



**35. Ángel Saavedra y Ramírez de Baquedano, Duque de Rivas (1793-1865)**

*El general Torrijos*

61 x 50,5 cm

Óleo sobre lienzo

Firmado a la derecha: *Angel* (en árabe)

IN 3976

■ Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ, 1990, PÁG. 222; *Guía*, 1995, pág. 81; REPARAZ, 2000, pag. 93

■ Exposiciones: Madrid, 1961, n.º 931; Madrid 1981, IV, págs. 138-139; Madrid, 2000, pág. 196



### 36. Francisco de la Torre

*Ornato de la fuente de la Puerta del Sol levantado para la entrada de María Cristina de Borbón*

29 x 44 cm. Piedra, lápiz, pluma y rascador  
25,3 x 24,7 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: n.º 3º. B. // *Custodio Teodoro Moreno lo invento.*  
— *Torre / R.ª Litogª de Madrid // [...] pies castellanos. // Ornato*  
*de la fuente de la Puerta del Sol de Madrid, visto por uno de los*  
*costados.*

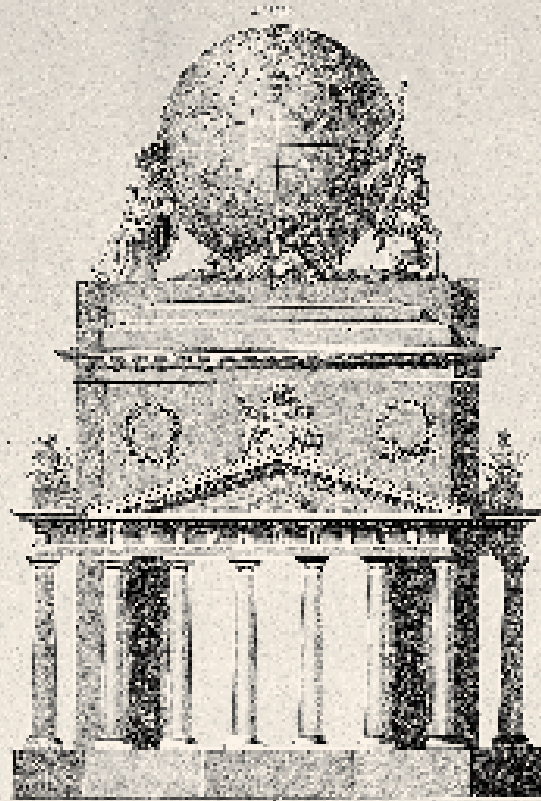
■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 411, 3. b); Madrid 1979, n.º  
1.420; Madrid, 1990, n.º 475

INV.: Custodio Teodoro Moreno

E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

*Colección de estampas litográficas que representan los*  
*monumentos erigidos de orden del Excelentísimo*  
*Ayuntamiento de la muy heroica Villa de Madrid en el año de*  
*1829, con motivo del feliz enlace de nuestro Augusto soberano*  
*el señor D. Fernando VII con la Serma. Señora Princesa de las*  
*Dos Sicilias Doña María Cristina de Borbón, Madrid, 1829,*  
*estampa 4*

IN 2141; 15501, 15503



Monumento a la memoria del Sr. D. Juan de los Rios, en la Plaza de San Juan de los Rios.



**37. Anónimo**

*Retrato de María Cristina de Borbón, reina regente de España*

40,6 x 28,30 cm. Piedra, lápiz, rascador, tinta negra  
40,6 x 32,8 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción : *Lith. de Chenu & C<sup>ie</sup> — N. Des [...] del.<sup>t</sup> // MARIE  
CHRISTINE, / REGÉNTÉ D'ESPAGNE. / Veuve de Ferdinand VII.  
Née le 27 avril 1806.*

E. L.: Chenu & Cie

IN 4195



MARIE DE BOURBON,  
REGENTE D'ESPAGNE.

MARIE DE BOURBON, REGENTE D'ESPAGNE.

**38. Augusto Guglielmi**

*Retrato de Isabel II, 1836*

33,7 x 18,5 cm. Piedra, lápiz, toques de rascador, tinta negra  
37,3 x 27,5 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *CONSTITUCIÓN / de la / Monarquía Española / de  
1812, / Promulgada de nuevo, / el 13 de Agosto de 1836. // Aug  
Guglielmi — Litog.<sup>a</sup> de Costa y de Lanzaco, / calle de  
Barrionuevo, nº 5. — A. H. de Arenas lo est.<sup>o</sup> // YSABEL II.  
REYNA CONSTITUCIONAL DE ESPAÑA. // Reyna inocente el  
código sagrado / Que ya la España proclamó en tu gloria, / Te  
guarde días de feliz reinado / Que en letras de oro encubrirá la  
historia. / El pueblo que te aclama alborozado / Te dará del  
tirano la victoria: / No temas, no, su furibundo encono. / Tuyo  
será de San Fernando el trono.*

E.: A. H. de Arenas

E. L.: Costa y Lanzaco, Madrid

IN 4789





Paris chez la Citoyenne Lesclapart le 1789

TABLE DES MATIÈRES

Les deux premiers chapitres  
 contiennent l'histoire de la vie  
 de l'auteur, et de son séjour  
 à la Cour de France, et de son  
 voyage en Italie, et de son  
 séjour à Rome, et de son  
 voyage en Sicile, et de son  
 séjour à Messine, et de son  
 voyage en Espagne, et de son  
 séjour à Madrid, et de son  
 voyage en Portugal, et de son  
 séjour à Lisbonne, et de son  
 voyage en France, et de son  
 séjour à Paris.



**39. Anónimo**

*Retrato de Francisco Martínez de la Rosa*

18,5 x 15 cm. Piedra, lápiz, pluma, rascador, tinta negra  
28,5 cm. x 20 cm. Papel blanco

Inscripción: *MARTINEZ DE LA ROSA // Litografía de Faure.*

E. L.: Faure, París

IN 10463



MARTIN DE LA PERRÉ

*Le portrait de l'artiste*

#### 40. Abanico

*Vistas de Madrid con retratos reales*, 1835

País de vitela (anverso) y papel (reverso) pintados y dorados.

Varillaje y padrones de marfil calado, pintado y dorado.

Clavillo rematado por piedras blancas.

AT: 23,0

AP: 11,5

V: 180°

IN 2115

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 346; Madrid, 1963, pág. 88, n.º 60; Madrid 1979, n.º 1.526; Madrid, 1995, n.º 77





#### 41. Pharamond Blanchard (1805-1873)

*Jura de Isabel II como heredera del Reino*

54 x 33 cm. Piedra, lápiz, tinta negra  
59,8 x 40,2 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *VISTA DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DEL R.<sup>L</sup> MONASTERIO DE S. GERONIMO DE ESTA CORTE, / durante el acto de la Jura de S. A. R.<sup>L</sup> la Srma Señora Princesa D. MARIA YSABEL LUISA DE BORBON, / como heredera del Reyno; celebrado en 20 de Junio de 1833. // F. Blanchard lo dibujó y lo litó — José de Madrazo lo dirigió — R.<sup>L</sup> Litogr.<sup>a</sup> de Madrid*

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 419; Madrid, 1990, n.º 526

D.: Pharamond Blanchard  
Dir.: José de Madrazo  
E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

*Colección de cinco estampas que representan las principales funciones públicas celebrada en esta Corte en el mes de junio de 1833 con el fausto motivo de la Jura de la Reina Nuestra Señora Doña Isabel II como Princesa heredera, Litografiada de orden de su Augusto Padre el señor Rey D. Fernando VII (Q. E. E. G.) ... y dedicadas a S. M. Madre D<sup>a</sup> María Cristina de Borbón, Regenta y Gobernadora del reino, Madrid, 1834; n.º 1*

Sello en seco del Real Establecimiento en el ángulo inferior izquierdo

IN 2148



INTERIOR DELLA BASILICA DI SAN MARCO, VENEZIA, NEL TEMPO CHE SI FA  
L'ESPOSIZIONE DEL SANTISSIMO SACRAMENTO DEL SANTISSIMO SACRAMENTO  
NEL TEMPO DEL GIUBILEO DEL 1825.

#### 42. Cayetano Palmaroli (1801-1853)

*Ornato de la casa del señor Comisario General de la Cruzada con motivo de la Jura de Isabel II como heredera*

41,6 x 55,1 cm

Piedra, lápiz, rascador y tinta negra sobre papel blanco avitelado

Inscripción: *POST FATA RESURGO // PLUS — ULTRA // ESTABLECIERON QUE SI FIJO VARON HI NON OVIESE / LA FIJA MAYOR HEREDASE EL REGNO. / Ley 2ª [...] 15 part 2ª [...] // Abrial lo dib<sup>ó</sup>. — Cayetano Palmaroli lo litog<sup>ó</sup>. // Vista de la Casa del Excmo. Sor. Comisario General de la Cruzada decorada en las fiestas que celebros la M. H. Villa de Madrid con motivo / de haverse jurado heredera de la corona de las Españas LA SERENÍSIMA SEÑORA D<sup>a</sup>. MARIA ISABEL LUISA DE BORBÓN / hoy nuestra Feliz Augusta Soberana*

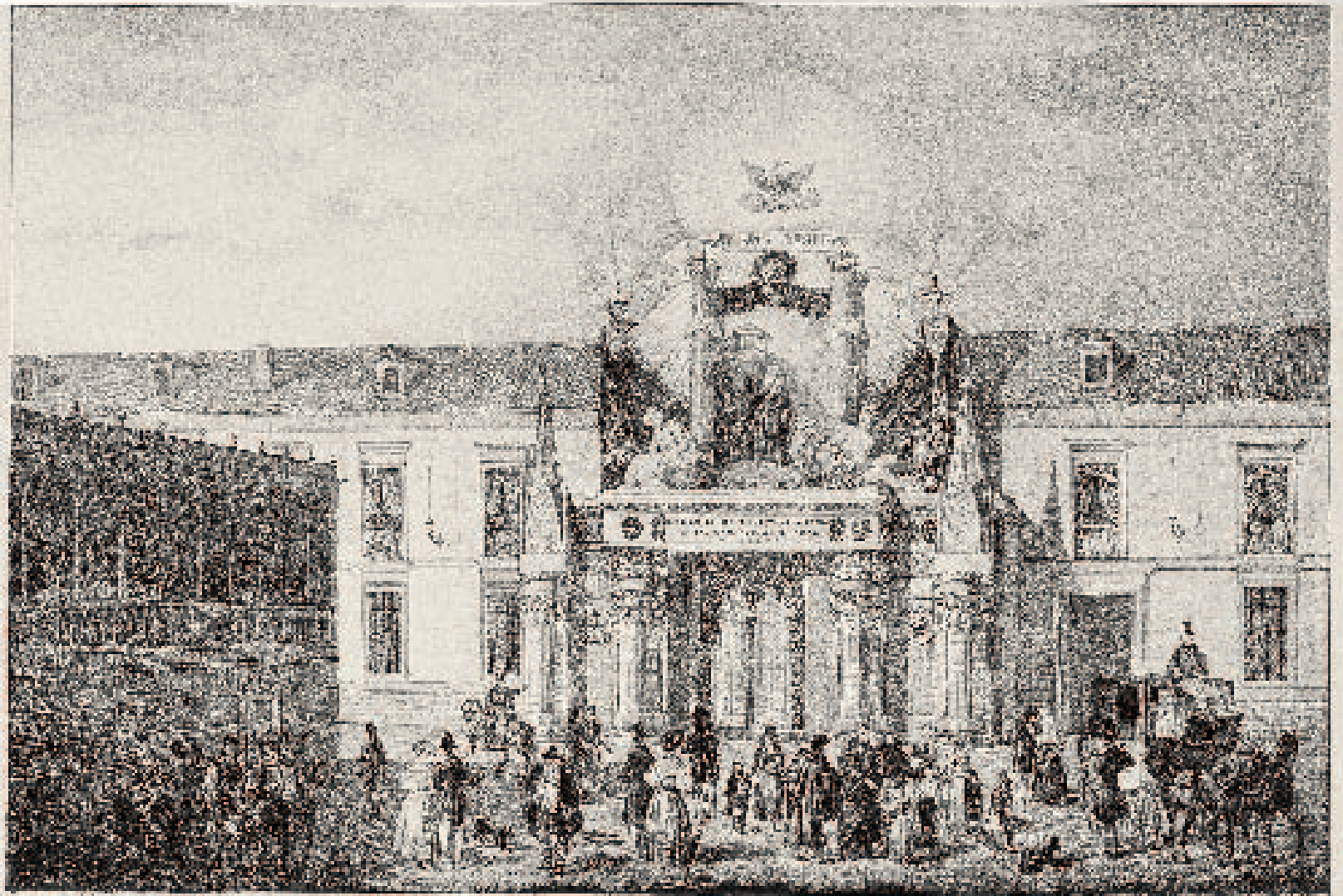
D.: José María Avrial y Flores

E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

Sello en seco del Real Establecimiento en el ángulo inferior izquierdo

IN 2151

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 423; Madrid, 1961, n.º 468; Madrid, 1979, n.º 1.426 Madrid, 1990, n.º 524; Madrid, 2004, I, n.º 14



Vista de la Casa del 20 de Mayo, Casa del Congreso Nacional, en la Plaza de Armas, que celebra el 20 de Mayo de 1825, aniversario de la independencia de la patria, en la ciudad de Lima, el 20 de Mayo de 1925. (Foto de la Exposición de 1925, Lima, Perú.)

Exposición de 1925, Lima, Perú.



### 43. Pharamond Blanchard (1805-1873)

*Corrida de toros en la Plaza Mayor con motivo de la jura de Isabel II como princesa heredera*

36,3 x 48 cm. Piedra, lápiz, toques de rascador, tinta negra  
43,7 x 61,1 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *ENTRADA DE LOS CABALLEROS EN PLAZA / En las funciones reales celebradas en la plaza mayor de Madrid el día 22 de junio de 1833. / con el fausto motivo de la jura de la Srma S.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> ISABEL como Princesa heredera de España é Indias. // F. Blanchard lo dibujó y litog.<sup>o</sup> — J. de Madrazo lo dirigió — R.<sup>l</sup> Litog<sup>a</sup> de Madrid*

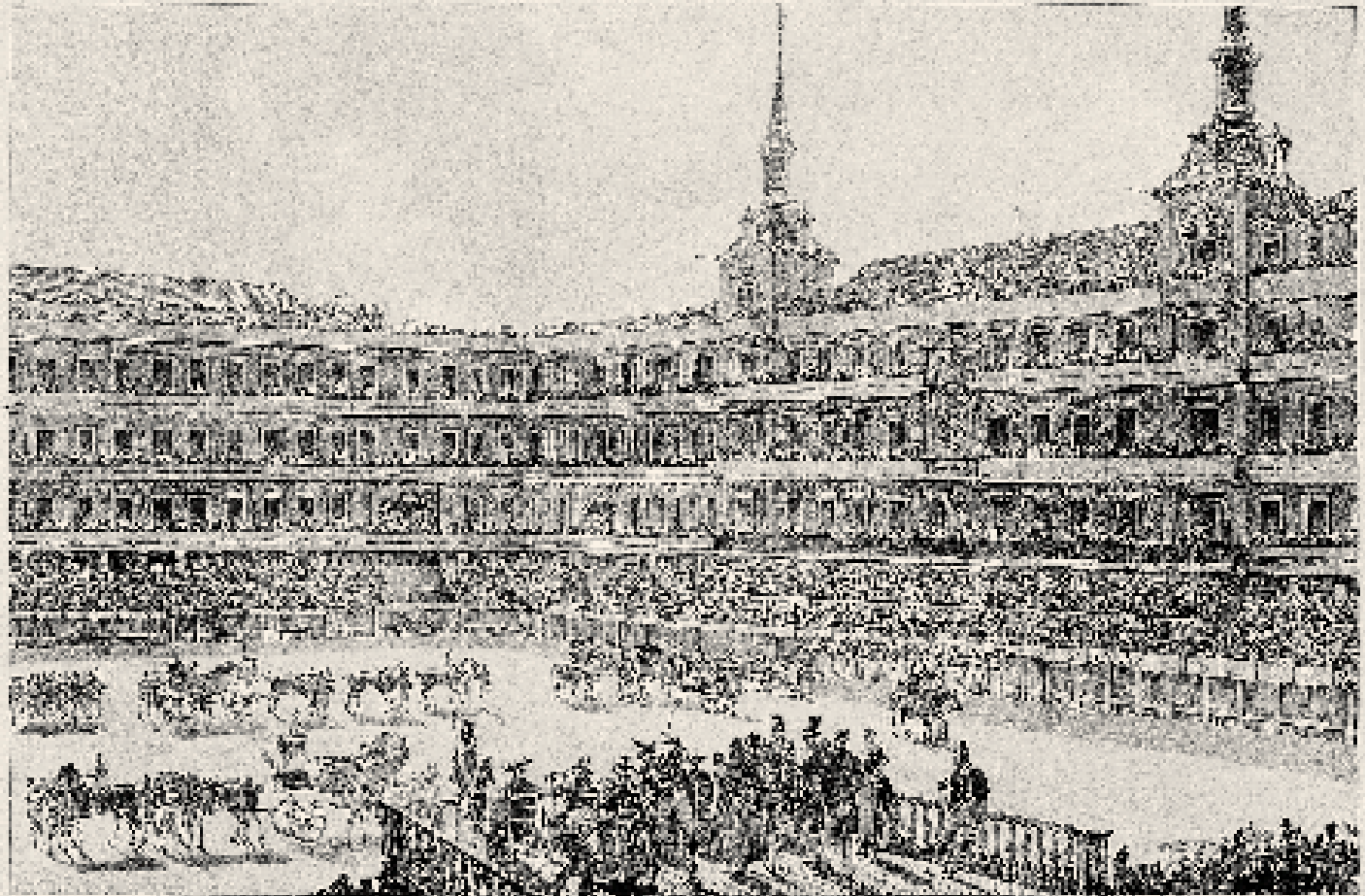
■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 1.278; Madrid, 1990, n.º 527

D.: Pharamond Blanchard  
Dir.: José de Madrazo  
E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

*Colección de cinco estampas que representan las principales funciones públicas celebrada en esta Corte en el mes de junio de 1833 con el fausto motivo de la Jura de la Reina Nuestra Señora Doña Isabel II como Princesa heredera, Litografiada de orden de su Augusto Padre el señor Rey D. Fernando VII (Q. E. E. G.) ... y dedicadas a S. M. Madre D<sup>a</sup> María Cristina de Borbón, Regenta y Gobernadora del reino, Madrid, 1834; n.º 2*

Sello en seco del Real Establecimiento en la parte inferior, a la izquierda

IN 7429, 2003/1/71



THE GREAT HALL OF THE UNIVERSITY OF OXFORD  
AS APPEARING FROM THE WESTERN GATE OF THE CITY  
IN THE YEAR 1675. THE SPIRE OF ST. MARTIN'S CHURCH  
IS VISIBLE IN THE DISTANCE.

#### 44. Léon-Auguste Asselineau (1808-1889)

*Solemne apertura de Cortes por la Reina María Cristina*

36 x 45,7 cm. Piedra, lápiz, toques de rascador, tinta negra  
37,7 x 48,5 cm. Papel blanco avitelado

Inscripción: *Asselineau lo dibujó y litog<sup>o</sup> — Estampada en el R.<sup>l</sup> Est.<sup>o</sup> Litog.<sup>o</sup> de Madrid // SOLEMNE APERTURA DE LAS CORTES, / HECHA POR S. M. LA REYNA GOBERNADORA EN EL ESTAMENTO DE PROCERES, / en el acto de juramento prestado por estos y los Procuradores del Reyno el dia 24 de Julio de 1834.*

D.: Léon-Auguste Asselineau  
E. L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid

Sello en seco del Real Establecimiento en el ángulo inferior izquierdo

IN 2150

■ Exposiciones: Madrid, 1926, n.º 422; Madrid, 1961, n.º 500, Madrid, 1990, n.º 546



ACCIDENTE A LA ABERTURA DE LAS PUERTAS.

REPRESENTACION DE LA ABERTURA DE LAS PUERTAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.  
EN LA CATEDRAL DE SEVILLA, EN EL DIA DE LA ABERTURA DE LAS PUERTAS, EN EL AÑO DE 1847.



**45. Jesús Evaristo Casariego**

*Las primeras cortes en la iglesia del Espíritu Santo*

48,6 x 58,8 cm

Fotografía de un grabado iluminada a la cera

Inscripción: *Madrid. Las primeras Cortes en la Iglesia del Espíritu Santo. 1834.*

IN 18631



#### 46. Anónimo

##### *Caricatura de Mendizábal*

29,2 x 22 cm. Piedra, lápiz, rascador, tinta negra  
37,3 x 28 cm. Papel blanco

Inscripción: *Mercader de / Generos Estrangeros // EMPR // QUINTA / ES / NARIA // Un par vale p.<sup>r</sup> / 12. de los Españoles. // ALOCUCIÓN / A / LA NACIÓN // PROCLAMA / A / LA NACIÓN // MEDIDAS EXTRAORDINARIAS / ART. 1º / ART. 2º / ART. 3º / GACETA // GACETA // VENTA DE / BIENES NA[...] // GACETA // ML Y C.º /37 // MEBAZINDAL [...] / LONDON. // 400 // M. L. / Y CAP // 37 // Desinteresadamente por mi patria*

■ Exposiciones: Madrid, 1961, n.º 611

IN 4790



*Account recitamment per mi Patria*



**47. Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882)**

*Manual de Madrid: descripción de la Corte y de la Villa...*

16 x 10,5 cm.

Madrid [s.n.], 1831 (Imp. de D.M. de Burgos), VIII, 368 p., [4] h. de lám., [2] h. de plan. pleg.



**48.**

*Calendario manual y guía de forasteros en Madrid para el año 1830*

11,6 x 7,8 cm

Madrid [s.n.], 1830 (Imp. Real), 192 p.: il + 1 h. de map. pleg.







# Bibliografía y exposiciones



## Bibliografía

- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, *Actas del Patronato del Museo Municipal*, Madrid: Museo Municipal, 1997
- Aleluyas matritenses: sesenta pliegos de aleluyas en la colección de estampas del Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento, 1994
- Alenza: Dibujos y estampas en el Museo Municipal de Madrid: colección de diez dibujos y dieciocho grabados*. Madrid: Ayuntamiento, 1993
- ÁLVAREZ JUNCO, José, «La nacionalización del paisaje urbano madrileño», en *Madrid. Tres siglos de una capital, 1702-2002*: [exposición]. Madrid, 2002
- AMADOR DE LOS RÍOS, José y RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, *Historia de la Villa y corte de Madrid*. Madrid: 1860-1864
- Amor y muerte en el Romanticismo: fondos del Museo Romántico*: [exposición] Barcelona: Ambit, 2001
- ARIAS ANGLÉS, Enrique, *Pinturas de paisaje del Romanticismo español*: [exposición]. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1985
- ARIAS ANGLÉS, Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1986
- BOIX, Félix, «La litografía y sus orígenes en España», en *Arte Español*, 8, 1925
- BONET CORREA, Antonio, «El urbanismo madrileño durante el siglo XIX», en *Madrid. Tres siglos de una capital, 1702-2002*: [exposición]. Madrid, 2002
- CABALLERO, Fermín, *Noticias topográfico-estadísticas sobre la Administración de Madrid...* Madrid, 1840
- CABRA LOREDO, María Dolores, *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*: [exposición]. Madrid: Compañía Literaria, 1994.
- CARRASCO Y SAYZ, A., *Don León Gil del Palacio*, Madrid, 1892
- Cartografía básica de la ciudad de Madrid. Planos históricos, topográficos y parcelarios de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX*. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, 1979.
- Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.
- CORRAL, José del, *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XIX*, Madrid: La Librería, 2001
- DESCOLA, Jean, *La España romántica, 1833-1868*. Barcelona: Argos Vergara, 1984
- GARCÍA MERCADAL, José, *Historia del Romanticismo en España*. Barcelona: Labor, 1943.
- GIMÉNEZ CRUZ, Antonio, *La España pintoresca de David Roberts: El viaje y los grabados del pintor, 1832-33*. [Málaga]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004.
- GÓMEZ MORENO, M. E., *Leonardo Alenza (58 dibujos del Museo Romántico)*. Madrid, 1978
- Guía del Museo Municipal de Madrid. La historia de Madrid en sus Colecciones*. Madrid, 1995.
- GUITERMAN, Helen y LLEVELLYN, Briony, *David Roberts*: [exposición celebrada en Londres]. Oxford: Phaidon Press, Londres: Barbican Art Gallery, 1986.
- LAFUENTE NIÑO, M.<sup>a</sup> Carmen, «La colección de guías de forasteros en Madrid en la Biblioteca Histórica Municipal», en *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)*: [exposición]. Madrid: Ayuntamiento, 1992
- LEWIS, John Frederick, *Sketches of Spain and Spanish Character: Made during his Tour in that Country in the Years 1833-1834*. Londres, 1836
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1829.
- LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de, «Don José María Avrial y Flores», en *Estudios Segovianos*, 1953
- Madrid hasta 1875: testimonios de su historia*: [exposición]. Madrid: Ayuntamiento, 1979
- MERIMÉE, Prosper, *Lettres d'Espagne (1830-1833)*. París, 1827
- Mesonero Romanos (1803-1882)*: [exposición]. Madrid: Ayuntamiento, 1982



- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid: paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid, 1861
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual de Madrid: Descripción de la Corte y Villa...* Madrid, 1831
- MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1960.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1830»; en: *Madrid hasta 1875. Testimonios de su Historia*.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84
- PASTOR MATEOS, Enrique, *Planos de Madrid (1635-1835); Modelo de Madrid, 1830*. Madrid, Museo Municipal, 1977
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y DÍEZ GARCÍA, José Luis, *Museo Municipal: Catálogo de las pinturas*. Madrid: Museo Municipal, 1990
- POMPEY, Francisco, *Leonardo Alenza*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1956.
- PRADOS DE LA PLAZA, Luis, *Madrid de Mesonero Romanos: 1803-1882: Crónica política, social, romántica y costumbrista*. Madrid: La Librería, 2003
- QUIRÓS LINARES, Francisco, *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX: vistas de ciudades españolas de Alfred Guesdon, planos de Francisco Coello*. Valladolid: Ámbito, 1991
- QUIRÓS LINARES, Francisco, «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII: Una aproximación», en *Eria Revista de Geografía*, 35, 1994
- REPARAZ, Carmen de, *Tauromaquia romántica: viajeros por España: Merimée, Ford, Gautier, Dumas, 1830-1864*. Barcelona, Ediciones del Serbal, [Madrid]: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2000
- ROBERTS, David, *Sketches in Spain, Taken during the Years 1832-33*. Londres: Hodson and Graves, 1837
- ROBERTS, David, *Landscape Annuals*. Londres, 1838
- ROSCOE, Thomas, *The Tourist in Spain: Illustrated from Drawings by David Roberts*. Londres: Robert Jennings and Co., 1835-38
- Sagasta y el liberalismo español*: [exposición]. [Madrid]: Fundación Argentaria, [2000]
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña, *Leonardo Alenza (1807-1845), dibujos y estampas*: [exposición]. Madrid, 1997
- VEGA, Jesusa, *Origen de la litografía en España: El Real Establecimiento Litográfico*: [exposición]. Madrid: Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, 1990

**Exposiciones:**

- 1926 *Exposición del antiguo Madrid*. Madrid
- 1958 *I Exposición Iberoamericana de Numismática y Medallística*. Barcelona
- 1959 *Fiesta de toros*. Madrid
- 1960 *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid
- 1961 *Libros y estampas del Madrid romántico*. Madrid
- 1963 *Exposición antológica de historia madrileña*, Madrid.
- 1967 *Exposición internacional de la construcción y obras públicas*. Madrid
- 1969 *Semana de Madrid en Nueva York*. Nueva York
- 1979 *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*. Madrid
- 1980 *Madrid. Testemunhos de su Historia. Hasta 1875*. Lisboa
- 1981, I *Madrid 1561-1875*. Moscú
- 1981, II *La imagen romántica de España*. Madrid
- 1981, III *Jardines clásicos madrileños*. Madrid
- 1981, IV *Madrid restaura*. Madrid
- 1982, I *Cartografía madrileña (1635-1982)*. Madrid
- 1982, II *Mesonero Romanos (1803-1882)*. Madrid
- 1985 *Pinturas de paisaje del romanticismo español*. Madrid
- 1986 *David Roberts*. Londres
- 1987 *Spanish Paintings of 18th and 19th Century. Goya and his Time*. Tokio
- 1990 *Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid
- 1992, I *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, Madrid
- 1992, II *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)*. Madrid
- 1992, III *Retratos de Madrid, Villa y Corte*, Madrid
- 1994 *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*. Madrid
- 1995 *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*. Madrid
- 1996 *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil. El cuaderno de Madrid*. Madrid
- 1997 *Leonardo Alenza (1807-1845), Dibujos y Estampas*. Madrid
- 1998 *Los Cien Mil Hijos de San Luis en El Puerto: 175 aniversario de la Invasión*. El Puerto de Santa María (Cádiz)
- 2000 *Sagasta y el liberalismo español*. Madrid
- 2001 *Madrid en sus planos (1622-2001)*. Madrid
- 2002 *Madrid, tres siglos de una capital, 1702-2002*. Madrid
- 2004, I *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Madrid
- 2004, II *Palabras pintadas: 70 miradas sobre Madrid*. Madrid



#### DIRECCIÓN

Carmen Priego Fernández del Campo

#### SECCIÓN DE COLECCIONES

Isabel Tuda Rodríguez  
Ana de Castro Puente  
Sonia Fernández Esteban  
María Ángeles Ibáñez Gómez  
Purificación Nájera Colino

#### SECCIÓN DE BELLAS ARTES

María José Rivas Capelo  
Mónica Moreno Carrasco

#### DIVISIÓN DE EXPOSICIONES, ACCIÓN CULTURAL Y DIFUSIÓN

Eva Corrales Gómez

#### BIBLIOTECA Y ARCHIVO

Ester Sanz Murillo

#### ADMINISTRACIÓN

María Ángeles Gómez Allas  
Juana Sanz Sanz  
Rafael Canet Font  
María Soledad Díaz Fernández  
José Miguel de la Nava Chacón

#### GESTIÓN ECONÓMICA Y ADMINISTRACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE MUSEOS Y COLECCIONES

Lucía Herrera Iglesias  
Amparo Alonso Benedicto  
Ana Lacasa Escusol  
Javier Sanz Molina

#### ASISTENCIA INTERNA

Eduardo Sanz de la Calle  
Carmelo Alonso Reyero  
Nicanor Gallego Pérez  
Consuelo Jimeno Díez  
Mercedes López González  
Encarnación Moreno Campos  
y todo el personal del Museo Municipal

#### PRENSA

Javier Monzón  
Isabel Cisneros

#### PUBLICIDAD

Roberto Leiceaga





## EDITA

Museo Municipal de Madrid

## EDICIÓN A CARGO DE

Carmen Priego

Con la colaboración de

Eva Corrales

Ester Sanz

## TEXTOS

Francisco J. Marín Perellón

Jesús A. Martínez Martín

Pedro Moleón Gavilanes

Javier Ortega Vidal

Carmen Priego Fernández del Campo

Eulalia Ruiz Palomeque

Begoña Torres González

## FOTOGRAFÍA

Juan J. y Jorge Blázquez

Pablo Linés

## COORDINACIÓN

Tf. Editores

## DISEÑO

Juan Antonio Moreno

## PREIMPRESIÓN

Cromotex

## IMPRESIÓN

Tf. Artes Gráficas

## ENCUADERNACIÓN

Ramos

ISBN: 84-7812-637-6

D. L.: M-37484-2006

© de la edición, Museo Municipal

© de los textos, sus autores

© de las reproducciones, las instituciones  
propietarias y/o autores

## CATÁLOGO Y EXPOSICIÓN

### COORDINACIÓN

Carmen Priego

Eva Corrales

Ester Sanz

Con la colaboración de

María Ángeles Gómez Allas

### RESTAURACIÓN

Esther Alegre

Eva Martínez

### MONTAJE

Tema

## AGRADECIMIENTOS

El Museo Municipal de Madrid agradece la colaboración de Alfonso Muñoz Cosme y Paloma Barreiro Pereira de la Fundación COAM y de Carmen Lafuente Niño, Purificación Castro y Manuela Lázaro de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.



Este libro se terminó de imprimir  
el 21 de septiembre de 2006  
en Madrid,  
en los talleres de Tf. Artes Gráficas.