Dibujos de

Jenaro Pérez Villaamil

EL CUADERNO DE MADRID

ESTA EXPOSICIÓN HA SIDO REALIZADA CON LA COLABORACIÓN DE

Jenaro Pérez Villaamil

Dibujos de

Jenaro Pérez Villaamil

EL CUADERNO DE MADRID

DICIEMBRE 1998 - FEBRERO 1999

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil. *El cuaderno de Madrid*

Comisaria
CARMEN PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO

Coordinación General
ISABEL TUDA RODRÍGUEZ

Coordinación y documentación
EVA CORRALES GÓMEZ

Diseño y dirección de montaje
ANTONIO SERRANO

Diseño y dirección de edición
RAFAEL CANSINOS

División de colecciones
EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ, ANA DE CASTRO PUENTE,
PURIFICACIÓN NÚIERA COLINO, SALVADOR QUERO CASTRO

División de información y coordinación de actividades
EDUARDO SALAS VÁZQUEZ

Gestión económica y administrativa
ANGEL LUIS PÉREZ BLANCO, ARACELI HERNÁNDEZ, PAULA CASAOS

Administración
JUANA SANZ SANZ, ESTHER BACHILLER LÓPEZ,
ANA VÁZQUEZ GONZÁLEZ, MANUELA RODRÍGUEZ CASTAÑO

Asistencia interna
CÉSAR DÍAZ-AGUADO, EDUARDO SANZ, CARMELO ALONSO,
FRUCTUOSO FERNÁNDEZ, PILAR FRANCO
y todo el personal del Museo Municipal

Coordinación de prensa
LUZ PALOMO

Montaje
EXMOARTE

Seguros
NORDSTERN, SEGUROS DE ARTE

Fotografías
PABLO LINÉS

Fotocomposición
ILUSTRACIÓN 10: FLOR GALLEGO, EVA MOLERO, RAQUEL MUÑOZ

Fotomecánica
LUCAM

Impresión
IMPRESOS Y REVISTAS, S. A.

I.S.B.N.: 84-7812-461-6
D.L.: M-45.521-1998

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro
Alcalde de Madrid

Juan Antonio Gómez-Angulo Rodríguez
Cuarto Teniente de Alcalde y Concejal de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid

Carlos Blanco Bravo
Director de los Servicios de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

Carmen Herrero Valverde
Jefe del Departamento de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico

Álvaro Martínez-Novillo González
Consejero Técnico de Artes Plásticas de la Concejalía de Cultura y Director del Centro Cultural del Conde Duque

Agradecimientos

El Museo Municipal quiere agradecer a las siguientes personas e instituciones el apoyo prestado para la realización de esta exposición:

Asunción Aguerri
Antonio Bonet Correa
José Bonifacio Bermejo
Marina Cano
Purificación Castro
Rosalía Domínguez
Carlos Dorado
Adela Espinós
María Isabel Fernández Malaval
Mercedes González de Amezúa
Carmen Lafuente
Matilde López Adán
Loreto Mampaso
Alvaro Martínez Novillo
Pilar Mena
Alfonso Mora
Carmen del Moral
Angel Paladini
Araceli Pereda
Elena Santiago
Begoña Torres

Instituciones:

Biblioteca Histórica Municipal
Biblioteca Nacional
Fundación Lázaro Galdiano
Hemeroteca Municipal
Imprenta Artesanal Municipal
Museo Romántico
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Servicio Geográfico del Ejército

Hace tan solo un año inaugurábamos en nuestro Museo Municipal una exposición que mostraba una selección de la importante donación de obra gráfica efectuada por un conocido grabador contemporáneo. En la presentación del catálogo expresaba mi deseo de que esta desinteresada aportación a las colecciones públicas constituyera un ejemplo a seguir por nuestra sociedad.

Pues bien, hoy presentamos otra extraordinaria donación, esta vez de una importante colección de dibujos originales de Jenaro Pérez Villaamil denominada "Cuaderno de Madrid", legada en 1996 por doña Isabel Fernández Malaval, viuda de uno de los biznietos del artista, que constituye una verdadera primicia y contribuye además a un mejor conocimiento de la actividad de este pintor en su faceta de dibujante.

Se ha optado por exhibir los dibujos como si se tratara de una serie de recorridos o paseos por Madrid, situándolos en un plano de la misma época, habiéndose elegido para ello el "Plano de Madrid" de Francisco Coello, de 1849. El catálogo se ha estructurado en dos partes, y en él se publican una serie de estudios parciales que pretenden dar a conocer, desde diferentes puntos de vista, los dibujos objeto de esta muestra, entre los que quiero destacar los realizados por la Directora del Museo y Comisaria de la Exposición, doña Carmen Priego, y por el investigador don Enrique Arias Anglés, destacado especialista en la pintura del siglo XIX, que ha publicado varias monografías sobre el pintor, y que como su biógrafo y mejor conocedor, ha aceptado colaborar en esta Exposición con un interesante ensayo sobre el artista y el paisajismo romántico español. Mi felicitación a ambos por su excelente trabajo, así como a doña María Josefa Pastor, que no sólo ha elaborado un estudio sobre la vida cotidiana madrileña en estos dibujos, sino que ha participado activamente en la catalogación de los mismos, y al resto del equipo del Museo Municipal, que además de atender su cotidiana labor han realizado diversos estudios.

A todos ellos, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al Museo Romántico, a nuestra Biblioteca Histórica, y, en especial, a doña Isabel Fernández Malaval mi sincero agradecimiento.

José M.ª Alvárez del Manzano y López del Hierro

Alcalde de Madrid

De todos es conocido que JENARO PÉREZ VILLAAMIL es uno de los introductores del paisaje romántico en España, siendo el primer profesor de esta disciplina en la Academia, donde hasta entonces había sido considerada como género menor frente a la pintura de historia. Su amistad con el pintor escocés David Roberts, al que conoció en 1833, tuvo una importancia decisiva en su formación, y le llevó a decidirse, de un modo definitivo, por el paisaje efectista de interiores de catedrales, ruinas, torres, castillos, etc., en obras inspiradas del natural, en las que las figuras, esbozadas en breves trazos, carecen de importancia y sólo sirven para dar una nota humana a sus composiciones. Su producción fue inmensa y abarcó todos los géneros: historia, paisaje, naturaleza muerta y, sobre todo, vistas de monumentos.

La muestra organizada por el Museo Municipal, que hoy presentamos, tiene como objetivo la publicación y presentación de los 73 dibujos, hasta ahora inéditos, que se han denominado *El Cuaderno de Madrid* por la anotación que figura al dorso de uno de ellos.

El *Cuaderno de Madrid* cubre con intervalos los años 1835 a 1853, correspondiendo, pues, a la etapa plenamente romántica del pintor, que se extiende desde 1833 hasta su muerte en 1854, y que nos es perfectamente conocida por la abundancia de su producción pictórica.

Estos dibujos formarían parte, sin duda, de cuadernos de trabajo que le servirían como base para el desarrollo de óleos y grabados, pues el contacto con el natural lo efectuaba a través de apuntes tomados al lápiz o a la acuarela, como correspondía a un artista romántico como él, para el que no tenía sentido pintar al óleo directamente del natural, como se haría más tarde.

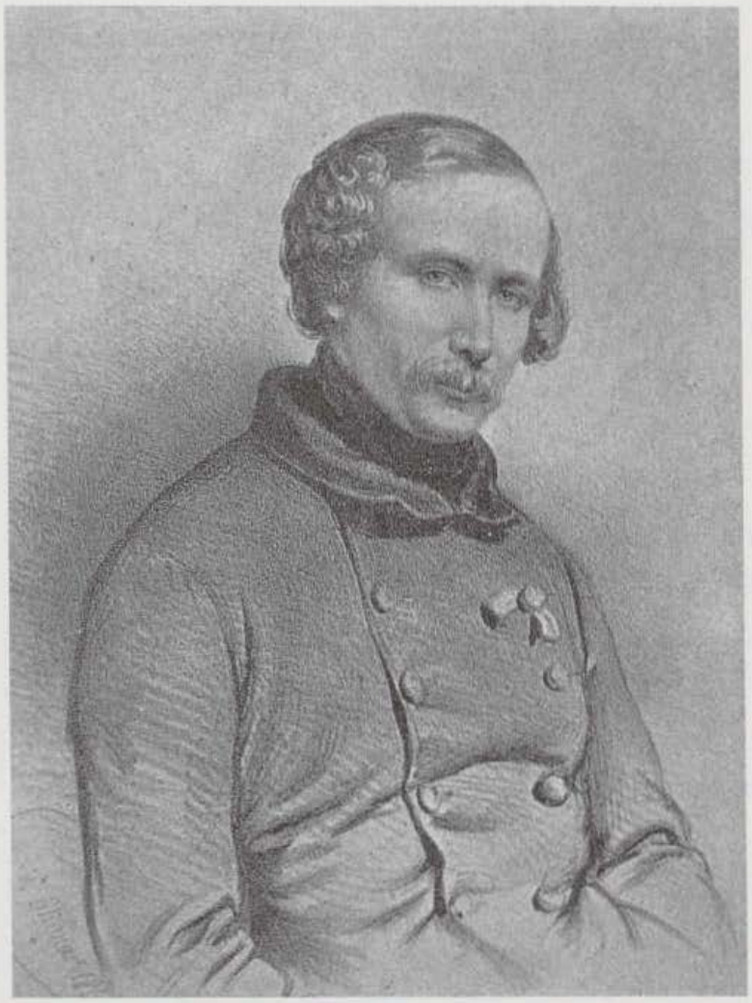
Además de su gran valor artístico, de la calidad y maestría con que están ejecutados, los dibujos son documentos inigualables para el conocimiento de nuestra ciudad en el período del final de la Regencia de María Cristina y comienzo del reinado de Isabel II; por ello, han sido estudiados además en su contexto histórico y urbanístico.

Mi agradecimiento a doña Isabel Fernández Malaval y mi felicitación a todo el equipo del Museo Municipal, que una vez más ha llevado a cabo una excelente labor.

JUAN ANTONIO GÓMEZ ANGULO

Cuarto Teniente de Alcalde y
Concejal de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

Índice



Jenaro Pérez Villaamil.
Litografía de L. Chemar. 1843.

EL CUADERNO DE MADRID DE JENARO PÉREZ VILLAAMIL

Carmen Priego Fernández del Campo

CON ESTA EXPOSICIÓN, el Museo Municipal continúa su objetivo de publicación sistemática de sus colecciones, dando a conocer una de las más importantes donaciones efectuadas en los últimos años: los 73 dibujos originales inéditos sobre Madrid de uno de los mejores pintores románticos españoles, Jenaro Pérez Villaamil y Duguet (1807-1854), donación hecha por Doña Isabel Fernández Malaval, viuda de uno de los biznietos del artista, Don José María Pérez Villaamil y Batista y que nunca antes habían sido publicados ni estudiados. La donación de estos dibujos fue realizada en 1996 y, después de una cuidada restauración a cargo de Teresa Fernández Bobadilla, hoy pueden ser mostrados al público[1]. La serie, denominada *Cuaderno de Madrid* por la anotación de ese tenor que figura al dorso de uno de ellos, tiene la peculiaridad de mostrar diferentes escenarios de la ciudad en un original repertorio sin parangón con otros dibujos contemporáneos. Constituye un espléndido catálogo de Madrid en el momento de la eclosión romántica, representado entre los años 1834 y 1853, pleno de exquisita sensibilidad y calidad artística, en el que su autor, el mejor paisajista de su tiempo, nos permite captar todo un mundo "pintoresco" lleno de vida y expresividad, a través de los pequeños personajes que en estos dibujos aparecen.

Especialmente fecundo en su producción[2], Villaamil tiene repartida su obra en museos y colecciones como el Museo del Prado, Patrimonio Nacional, el Museo Romántico, el Museo de Pontevedra, el Museo de La Coruña, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, la Fundación Santamarca, etc. Parte de su obra, sin embargo, se ha conservado entre sus herederos, como es el caso de la serie donada, procedente de la que fuera su casa familiar. Los dibujos de Madrid formaban parte, sin duda, de cuadernos de trabajo de su estudio que le servirían como proyectos de óleos o grabados[3]. Estos dibujos no eran conocidos por los estudiosos de Villaamil y nunca habían sido reproducidos anteriormente. Constituyen por tanto obras inéditas de gran valor artístico, pero también documentos inigualables para estudiar cómo era la ciudad de Madrid en el primer tercio del siglo XIX. En su inmensa mayoría son dibujos a lápiz, rápidos, nerviosos, trazados sin indecisiones, de una gran claridad compositiva y pureza de líneas, a manera de apuntes, bocetos o estudios preparatorios. En ellos están representados iglesias, paseos, calles, mercados, interiores, animados siempre por la figura humana y

[1] Reiteramos nuestro profundo agradecimiento a Doña Isabel Fernández Malaval por su generosa donación y por la ayuda prestada para la exposición de este valioso legado.

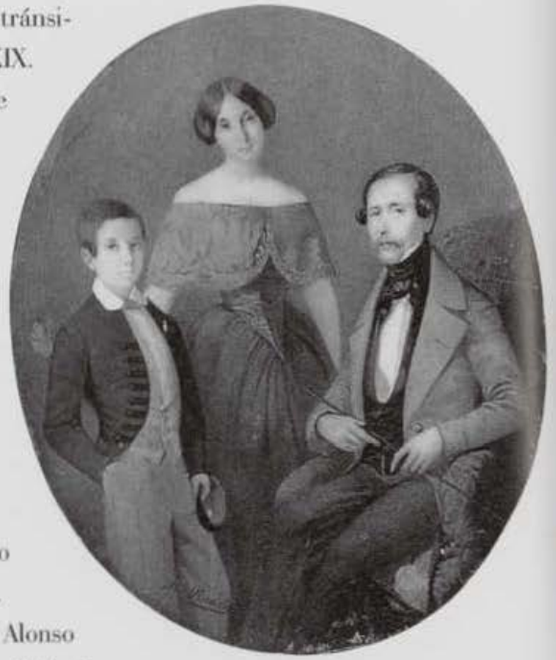
[2] A su muerte, se menciona en su necrológica una obra de más de 8.000 óleos y 18.000 dibujos. Nota cronológica en: *La Ilustración. Periódico universal*. Lunes 12 de junio de 1854. La obra de Jenaro Pérez Villaamil ha sido estudiada con atención, desde que a principios de este siglo se abrió el interés de la historiografía artística hacia el movimiento romántico y entre ellos, hacia este artista sobresaliente, de la mano de A. Méndez Casal (MÉNDEZ CASAL, A., *Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid (s.a.: 1921)), pero es a partir de la última década cuando se ha conocido la totalidad de su obra, gracias al esfuerzo investigador de Enrique Arias Anglés (ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. C.S.I.C., Madrid, 1986).

[3] Otra colección de dibujos del artista de gran interés está integrada por los correspondientes a su viaje a Galicia el año 1849, pertenecientes respectivamente al Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de la Coruña y Museo de Pontevedra. *Jenaro Pérez Villaamil dibujante. El viaje a Galicia de 1849*. Museo de Bellas Artes, La Coruña, 1988.

concebidos con un aire pintoresco de tono amable, alejado por igual de la caricatura y de la crítica social. Constituyen por ello un conjunto valiosísimo para nuestro Museo Municipal tanto por su valor de testimonio histórico como por su interés intrínseco de obra de arte.

En el contexto de la importante colección de dibujos del Museo Municipal, compuesta por obras de escuela italiana y española, de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, esta serie de Jenaro Pérez Villaamil supone una aportación muy sensible, pues, además de su alto interés artístico, permite reconstruir una imagen histórica de Madrid y de sus habitantes, la del periodo de la Regencia de María Cristina y parte del reinado de Isabel II (1835-1853) en un momento en que la ciudad empieza a sufrir grandes transformaciones en su tránsito de ciudad cortesana del antiguo régimen a la ciudad burguesa propia del siglo XIX.

La Sección de Dibujos del Museo Municipal –no tan numerosa como la de Estampas, pero igualmente interesante– se remonta a la formación del mismo en 1929; muchos de ellos, como este conjunto de Pérez Villaamil, proceden de donaciones. Cabe mencionar, entre los conjuntos más interesantes de la colección del Museo, el importante núcleo de objetos donado por Félix Boix, entre los que figura precisamente un dibujo de Jenaro Pérez Villaamil, *Las Vistillas de San Francisco y la Cuesta de los Ciegos* (IN 2.001), que se ha considerado también en este catálogo con el núm. 66[4], así como los dibujos de arquitectura procedentes del Archivo de Villa, que corresponden a proyectos de obras en su mayor parte. En estos dibujos se observa una nutrida representación de vistas, paisajes, escenas callejeras con alto valor documental y topográfico, tipos populares, arquitecturas, caricaturas, figurines y escenografías y cuyo valor es ante todo el de la información que proporcionan, de gran interés documental e iconográfico.



M. Pineda. *Jenaro Pérez Villaamil y su familia*. H. 1853. Col. particular.

Del siglo XVII cabe citar los dibujos de Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Alonso Cano, Sebastián Herrera Barnuevo, Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, José Ximénez Donoso o Antonio Palomino, relativos a proyectos para capillas o decoraciones de interiores de palacios o iglesias. Una de las muestras más notables de esta época son los dibujos de arquitectura, tanto por su número como por su interés artístico. Así, los dibujos de Juan Gómez de Mora correspondientes a la primera mitad de siglo XVII, muestran la renovación de la casa privada de Madrid dentro de los esquemas clasicistas imperantes. Los arquitectos José de Villarreal, José del Olmo, Teodoro Ardemans, por su parte, continúan a lo largo del siglo proyectos de arquitectura civil y religiosa en las que conviven los aires barrocos de diferentes corrientes estilísticas.

Muchas estampas de devoción, decoraciones teatrales o vistas urbanas corresponden al siglo XVIII. El cambio experimentado por la ciudad, en el reinado de Carlos III, se aprecia en la multitud de dibujos y proyectos para edificios y monumentos. Los dibujos

[4] *El Antiguo Madrid*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte., 1926.

acuarelados de Manuel de la Cruz de tipos madrileños, preparatorios para grabados, representan uno de los testimonios más frescos del Madrid de 1770-80, lo mismo que el dibujo de Luis Paret de un figurín de teatro. Próximos al cambio de siglo son los dibujos de carácter topográfico de Domingo de Aguirre o de José Gómez Navia y de Isidro González Velázquez. De carácter arquitectónico son los dibujos de Pedro de Ribera y José de Churriguera. Destacan el dibujo de *La proclamación de Felipe V*, de Filippo Pallota, los planos proyectados por F. Juvara para el Palacio Real de Madrid, realizados por José Pérez, los proyectos de Ventura Rodríguez, de Juan de Villanueva, de J. B. Sachetti y F. Sabatini, que dan idea de la rica diversidad de estilos arquitectónicos y de la evolución en las ideas estéticas y urbanísticas producidas a lo largo del siglo XVIII en Madrid.

Contemporáneos y un poco posteriores a los de Villaamil, los dibujos de Eugenio Lucas, Leonardo Alenza, Francisco Lameyer son ejemplo del gusto por lo popular de "veta brava", propio del ímpetu romántico. Completan este panorama, dibujos de arquitectos que, como Silvestre Pérez o Antonio López Aguado, contribuyeron decisivamente a las transformaciones urbanas de la primera mitad de siglo. Destacan también los figurines de Federico de Madrazo y Manuel Castellano y las caricaturas de Manuel Tovar, éstas últimas de principios del siglo XX.[5]

Este catálogo se estructura en dos partes. En la primera de ellas se han planteado una serie de estudios parciales con la intención de dar a conocer desde varios puntos de vista –cronológico, técnico, temático, artístico, topográfico...– los dibujos objeto del este trabajo, pero también aspectos relevantes del contexto histórico y cultural en que se inscribe el pintor Jenaro Pérez Villaamil, su biografía artística, su actividad creadora, sus contactos con la litografía y la ilustración, el círculo artístico de su época, sus amigos y el ambiente literario y cultural que le rodeó.

El estudio artístico y analítico de la serie de dibujos *Cuaderno de Madrid*, junto con la reflexión que proporciona su visión de la ciudad, ha sido realizado por Carmen Priego Fernández del Campo, comisaria de esta exposición. El investigador y biógrafo del artista, Enrique Arias Anglés, nos ofrece, en su estudio, una completa visión de su biografía artística y de la pintura de paisaje de su tiempo. Salvador Quero y Ana Castro interpretan el panorama artístico y cultural madrileño en el que el artista se desenvolvió. Purificación Nájera aborda las experiencias litográficas de Pérez Villaamil y de sus contemporáneos, y María Josefa Pastor analiza la visión pintoresca de la vida callejera de la época romántica. Se completa esta primera parte con el informe de la intervención de restauración de los dibujos, a cargo de Teresa Fernández Bobadilla. La segunda parte la forma el catálogo analítico y razonado de los 74 dibujos de Madrid de Jenaro Pérez Villaamil, elaborado por Carmen Priego y María Josefa Pastor.

[5] TOVAR MARTÍN, V., "Dibujos de arquitectura del siglo XVII"; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Pintura y dibujo de los siglos XVI y XVII"; IDEM, "Pintura y dibujo del siglo XVIII" ; IDEM, "Pintura y dibujo del s. XIX". En: *Madrid hasta 1875, testimonios de su historia*. Madrid, Museo Municipal, 1979.

La Guerra de la Independencia deja una huella indeleble en muchos de los combatientes franceses e ingleses que lucharon en la Península a favor o en contra de Napoleón. La visión romántica de España surge a raíz de este doloroso acontecimiento, dando a conocer a Europa un país lleno de exotismo y de leyendas, de enorme atractivo para la sensibilidad de la época. Aquellos que regresaron de esta peripecia bélica, reflejaron en crónicas y memorias su opinión apasionada del país visitado, como William Bradford (*Sketches of the country, Character and Costume of Spain*, 1809) o Alexandre de Laborde (*Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1806-20). Otros dibujantes, como Bacler D'Albe primero o David Roberts después –éste último, amigo personal de Villaamil y que transmitió a éste la sensibilidad británica-romántica hacia el paisaje– aportaron una interpretación del paisaje español y de los españoles. Ese interés por lo español se vio acrecentado por hechos históricos posteriores, como el pronunciamiento del liberal Riego que propició el periodo constitucional de 1820-1823, la reaccionaria expedición de los Cien Mil Hijos de San Luis que dio fin a este periodo y las consiguientes oleadas de exiliados españoles de ideología liberal que hubieron de refugiarse en Francia, Inglaterra e Italia.

La moda "española" del Romanticismo no es ajena tampoco a la salida masiva de obras de arte desde España a Francia o Inglaterra, practicada a raiz de la Guerra peninsular por Soult, Murat, Sebastiani, Dupont o Wellington[6]. Ya en los años 30 del siglo, y dentro de la general corriente de hispanofilia, el Barón Isidore Taylor realizó un viaje a España, considerado "expedición de salvamento", comisionado por el rey francés Luis Felipe para adquirir la colección que serviría para abrir el *Museo Español*, inaugurado en París el 7 de enero de 1838, y que constituyó una de las mejores colecciones de arte español en el extranjero. El barón iría acompañado de los pintores Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard, siendo ayudado en su búsqueda por españoles. Grandes obras teatrales, como el *Hernani* de Victor Hugo, pero también el teatro menor parisino de bulevar, dispararon en Francia el interés por lo español.

De 1830 a 1850 nos visitan los más célebres escritores de Francia: Chateaubriand, Mérimée, Gautier, George Sand, Victor Hugo, Alexandre Dumas[7]... También es notable la representación de viajeros ingleses que, como George Borrow (hacia 1836) y Richard Ford (hacia 1845), dejan un valioso testimonio de sus viajes[8]. Entre los artistas británicos destacan el acuarelista J. F. Lewis (1805-1876), que estuvo en España entre 1832 y 1834; J. Philip (1817-1867), pintor de escenas costumbristas que viajó varias veces a nuestro país; D. Wilkie (1785-1841), que se relacionó con Madrazo, Vicente López y Alenza durante su viaje a España en 1827-28, y, D. Roberts (1796-1864), que tuvo una influencia decisiva en la pintura de paisaje. Los intelectuales alemanes de la ciudad de Weimar habían redescubierto, desde finales del siglo XVIII, la historia y la literatura españolas, poniendo de

[6] La presencia de artistas al servicio de los ejércitos franceses tanto durante las guerras napoleónicas como durante la expedición de los "Cien mil hijos de San Luis", el auge de los viajes pintorescos y el desarrollo de la litografía son causas del interés que se despierta en el primer cuarto del siglo XIX por España (TRENC BALLESTER, E., "L'Espagne das la peinture française au XIX e siècle". En: *Les Peintres français et l'Espagne. De Delacroix à Manet*. Castres Musée Goya, 1997, pp. 13-36)

[7] *IMAGEN ROMÁNTICA DE ESPAÑA*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1981. Madrid, 1981.

[8] FORD, R., *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*. Parte II: Castilla la Vieja [1845]. Trad. de Jesús Pardo. Madrid, Turner 1981, BORROW, G., *La Biblia en España, o viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península*. Madrid, Alianza, 1970

moda su Edad Media y sus romances y a escritores como Calderón, Cervantes o Lope. El efecto mimético que sobre los propios españoles produjeron estas corrientes fue contradictorio. Actitud crítica, pero también asimilación de unos tópicos que configuraron una manera de percibir "lo español" por los españoles que aún permanece vigente en nuestros días. El tipismo, los estereotipos, la exacerbación de lo propio y autóctono tienen entonces su arranque decisivo. En ese momento, algunos españoles contemporáneos critican las imágenes tópicas que de España se van publicando, pero otros las asumen y las hacen propias. El mismo Mariano José de Larra, clarividente crítico de la sociedad española de su tiempo, colabora de buen grado con el barón Taylor *en su libro Voyage pittoresque en Espagne et Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tetouan*. Por parte de los artistas españoles no hubo empeño alguno en contraponer la moda española por el Siglo de Oro y por Goya. Al contrario, la totalidad de los pintores dedicados al género del paisaje o al de las costumbres, manifestaron de forma ecléctica las universales emociones, como se hacía en Europa, interesándose por cuanto había sido tocado por el mito de España[9].

La época de especial convulsión política y social en la que vivió Jenaro Pérez Villaamil, tras la guerra contra los franceses en su primera infancia, vio el reinado de Fernando VII como rey absoluto, el trienio liberal de 1820 a 1823 en el que se recuperó la Constitución decretada en Cádiz en 1812, la pérdida de las colonias americanas, la eliminación de las aduanas interiores, la reforma de la enseñanza, el inicio de la división administrativa del país... La participación popular se hallaba suplantada por las sociedades secretas patrióticas; la terrible reacción absolutista de la "década ominosa" de 1823 a 1833, tras la vuelta al absolutismo como consecuencia de la reposición en el trono del rey por el triunfo de la invasión francesa de los Cien mil Hijos de San Luis al mando del Duque de Angulema, protagonizó una etapa especialmente sórdida en la que se produjo el exilio de muchos de los hombres más capaces del momento; el gobierno liberal de la reina María Cristina, viuda de Fernando VII, vino a paliar esa dañina experiencia. Pero la inestabilidad amenazaba todavía, produciéndose el comienzo de las guerras carlistas contra la pequeña heredera Isabel. La regencia de Espartero desplazaría a Cristina y a sus partidarios, provocando una nueva salida del país de la que participó nuestro pintor.

Económicamente, lo más sobresaliente del decenio es el desarrollo de la industria textil catalana, la mecanización y extensión de la industrialización. Todos estos acontecimientos se enmarcan, a su vez en un periodo de grandes transformaciones sociales. La desamortización de bienes eclesiásticos (1836) hace brotar grandes fortunas; las ciudades cambian profundamente, iniciando ensanches y remodelaciones de su casco antiguo; el transporte, el comercio, la industria experimentan un desarrollo nunca visto[10]. En este marco cambiante, el arte también se ve convulsionado. La pintura romántica va de la

[9] REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid, Ed. Cátedra,1995, pp. 116 y 127.

[10] TUÑÓN DE LARA, M., *La España del siglo XIX.I.(De las Cortes de Cádiz a la Primera República)*. Barcelona, Editorial Laia, 1978

Puerta del Sol con la iglesia del Buen Suceso. 1853. (Cat. núm. 63)

mano de la literatura, que le proporciona temáticas pero también una nueva sensibilidad. Madrid va a capitanear el movimiento romántico a partir de 1830. Jenaro Pérez Villaamil se siente testigo de su tiempo y hace acta de lo que ve, sin afán caricaturizador, ni exaltador de ideas, pero comprensivo y sensible con lo que observa, ya sean seres vivos o inanimados. En esta especial sensibilidad no sería ajena su amistad con el gran escritor de Madrid y cronista de su época, Ramón de Mesonero Romanos, contertulio con él de *El Parnasillo*, el antiguo café del Príncipe, donde se reunía desde 1831 la plana mayor del Romanticismo literario y artístico (escritores, como Espronceda, Vega, Escosura, Ochoa, Larra, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Campoamor, Pedro de Madrazo; artistas, Madrazo, Ribera, Tejeo, Carderera, Camarón, Villaamil, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Castelló, Ortega... y algunos políticos, como Olózaga, González Bravo o Bravo Murillo). Allí el artista compartiría puntos de vista estéticos con los escritores que tomaban parte en ella (Villaamil llegó a ilustrar la primera edición de las poesías de su amigo José Zorrilla).

Este sería el crisol del renacimiento artístico y cultural experimentado en estos años, dando lugar a instituciones como el Liceo (1837), el Ateneo (1835) y otros. Todos ellos estaban imbuidos de las nuevas corrientes románticas canalizadas por las revistas ilustradas y por la peregrinación artística a España de numerosos artistas y literatos extranjeros:

David Roberts, Adriano Dauzats, Pharamond Blanchard., Gautier, Mérimée, etc. Es este clima de efervescencia el que Villaamil frecuenta, impregnándose del espíritu romántico. Allí también encontrará los amigos en los que se apoyará para darse a conocer (González Bravo), con los que colaborará en proyectos literarios, periodísticos y editoriales (Zorrilla, Mesonero Romanos, Escosura) y establecerá con sus amigos, entre ellos los "andaluces" (Gutiérrez de la Vega, Esquivel), una pseudo-cofraternidad para dar a conocer su obra en exposiciones y revistas ilustradas.

El gusto por lo popular, por lo genuino, es un legado de la época precedente. Recordemos que, desde bien avanzado el siglo XVIII, empieza a tener un protagonismo constante en la pintura y la ilustración, en los tapices y artes decorativas en general, el tema de género, que tiene sus raíces en épocas más remotas. Por tanto, los artistas del primer tercio del siglo XIX encuentran un terreno abonado en que inspirarse, tan expresivo y poderoso como pueden ser los grabados de Goya. La pintura de Miguel Angel Houasse, primero, y la evolución de los cartones para tapiz, después, muestran claramente esta trayectoria hacia el costumbrismo. En los cartones encargados para el príncipe de Asturias en El Escorial, Antonio del Castillo se desvía de la imagen tradicional a lo Wouwermans y Teniers e introduce figuras y escenas de ámbito español y del espacio cotidiano. A finales del siglo XVIII, el grabado español, con sus colecciones de trajes y de grupos, de bailes, escenas de juegos y acontecimientos cotidianos difunden este tipo de imágenes. Está de moda el majismo, mezcla de agresividad e insolencia de las capas inferiores de la sociedad, que es copiado por un sector de la clase alta[11] como exaltación de lo autóctono, por contraposición a las influencias venidas de fuera. Pintores como J. Camarón o L. Paret perfilan en sus cuadros de estilo rococó estas tendencias costumbristas.

Los precedentes franceses e italianos de los siglos XVII-XVIII (G.M. Mitelli, Picart, Callot o Ch. F. de la Traverse), dan la pauta a artistas como Juan de la Cruz, autor de la serie de los grabados, *Colección de Trajes de España* (1777) con sus tipos de vendedores. Antonio Rodríguez y José Ribelles y Helip realizan otra serie del mismo tenor *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España* (1801) captando la cotidianidad y abriendo camino al gusto romántico por lo pintoresco. Otros grabados que influirán en el costumbrismo romántico son *Los gritos o pregones de Madrid* (1793) de Miguel Gamborino. El costumbrismo presenta una España tradicional apegada al pasado, brillante y pintoresca, como reacción a las modas venidas de fuera, y su expresión artística no puede separarse de la ilustración gráfica por las referencias iconográficas y culturales que proporciona.[12]

La pintura de paisaje alcanzó en España su más alta consideración como género independiente con la difusión de las ideas románticas. Fue Jenaro Pérez Villaamil precisa-

[11] MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid, Siglo XXI de España, editores, 1972.

[12] BOZAL, V., "La estampa popular en el siglo XVIII"; CARRETE, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V., *El Grabado en España(siglos XV al XVIII)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

mente el primer profesor de esta disciplina en la Academia, donde hasta entonces no había sido considerada más que como género menor frente a la pintura de historia[13]. Contagiado por el aprecio con que el género contaba en Inglaterra, Alemania o Francia, el paisaje en España pasa de género menor y poco cultivado a afianzarse como elemento a tener en cuenta en la actividad artística. Las cátedras de paisaje empiezan a impartir "pintura de país" o de vistas. De la cátedra "Adorno y Perspectiva" de Fernando Brambilla (1763-1834) derivará la "clase de país" que desde 1845 impartirá Jenaro Pérez Villaamil. En el primer tercio del siglo habían primado las vistas prospectísticas de espacios selectos, en la tradición de las *vedutte* venecianas, practicadas por Brambilla. A Fernando Brambilla, pintor de origen italiano, cumple el papel de ser el iniciador, dentro del siglo, del repertorio paisajístico, con sus bellas perspectivas de Madrid y los sitios reales encargadas por Fernando VII. Temas y técnicas entre ambos pintores son diferentes. Los temas de Villaamil no son los lugares áulicos de Brambilla, sino los rincones pintorescos y los restos arquitectónicos del pasado.

Lo romántico y lo pintoresco se unieron en España en la pintura de paisaje[14]. Escritores como Victor Hugo o Chateaubriand, en Francia, y Walter Scott, en Inglaterra, habían popularizado la Edad Media en la literatura, impregnando de estas imágenes a las restantes artes. La nostalgia por el pasado, el misterio evocador de la grandiosidad de la naturaleza y sus fenómenos, son igualmente motivo de inspiración pictórica para los artistas del norte y centro de Europa, como el alemán Gaspar David Friedrich, cuyo espíritu religioso incorpora una peculiar reflexión en su evocación de lo sagrado a través de la contemplación de la naturaleza. En este tipo de evocaciones, Villaamil y el resto de paisajistas españoles románticos optan más por lo pintoresco, lo fantástico y anecdótico, que por un planteamiento más intelectual y trascendente.

Es a partir de 1835, aproximadamente, cuando se llevan a cabo las más significativas creaciones plásticas del Romanticismo español. Algunos de los artistas más genuinamente románticos mueren en torno a 1850 (Alenza, en 1846; Villaamil, en 1854; Esquivel, en 1857). El rumbo estético empieza a cambiar en torno a esa fecha. En este sentido, la pintura de paisaje no logra imponerse hasta los años 50 en que la crítica discute en su favor[15] y es aceptada unánimemente. La pintura paisajista fue realizada por un conjunto de individualidades sin vínculo común. Sociológicamente, responde a una demanda. El coleccionismo de la pintura de paisaje va asociado a las aspiraciones estéticas de un nuevo tipo humano, liberal y burgués, curioso por las costumbres, la naturaleza y la historia del país en el que vive. La propia corona, imbuida de esa mentalidad burguesa, comenzará a interesarse por este tipo de pintura, impulsándolo con encargos y honores a sus artistas[16].

El eclecticismo es el rasgo más importante del Romanticismo español, tanto por la exaltación de lo subjetivo y particular como sobre todo por el fuerte componente moderado que siempre conlleva[17]. El paisaje romántico español, falto de una tradición propia, hunde

[13] ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil. Op. cit.*

[14] ARNALDO, J., "El desarrollo del paisaje romántico en España". *Los paisajes del Prado*. Madrid, Museo del Prado, 1993. pp. 303-327.

[15] El artista Nicolás Cato de Lema, en su discurso de entrada a la Academia, pone de manifiesto la nueva sensibilidad hacia este tipo de pintura: "Reservado estaba a la edad moderna dar una nueva vida al paisaje, revistiéndole de los encantos que hoy admiramos en él y elevándole a un grado de perfección tal, como no lo había conocido en tiempos anteriores". Citado por CALVO SERRALLER, F., "La teoría del paisaje en la pintura española del siglo XIX: de Villaamil a Beruete". En: *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español. Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1990. p. 56.

[16] El propio artista Jenaro Pérez Villaamil fue sujeto de estas distinciones con el nombramiento como pintor de cámara, académico de San Fernando, catedrático de paisaje en la Academia y recibiendo medallas y encargos continuados por parte de los reyes de España, Francia, Bélgica y Grecia. MENDEZ CASAL, A., *op.cit.*

[17] REYERO, C. Y FREIXA, M., *Op. cit.* p. 68.

sus raíces en el paisaje costumbrista y de vistas de lugares del siglo XVIII europeo. En este paisaje romántico, rara vez la naturaleza deja de estar apoyada por monumentos y pequeños personajes que acentúan su carácter pintoresco. La naturaleza y las costumbres se hallan estrechamente vinculadas. La ausencia de una tradición autóctona de pintura paisajista hace que la concepción formal y la selección temática se hayan conformado a través de influencias extranjeras, sobre todo británicas. La producción litográfica de David Roberts y J. F. Lewis era bien conocida en España y pronto fue imitada por nuestros artistas. El paisaje clásico francés de los siglos XVII y XVIII, y la pintura de género flamenca y holandesa completan estas influencias.

Jenaro Pérez Villaamil, seducido e imbuido por todas esas corrientes, crea su peculiar estilo paisajístico, que, en su conjunto, es uno de los más interesantes y influyentes del ambiente artístico español del siglo XIX. Villaamil, une los avances de los efectos de luz de la litografía, el romanticismo arqueológico, ciertos toques costumbristas, y la tradición escenográfica y documental basada en la cámara lúcida[18]. Otros paisajistas compiten con Villaamil: su amigo Eugenio Lucas y discípulos suyos como Antonio Brugada, Vicente Camarón y Fernando Ferrant o Francisco de Paula Van Halen. Otros paisajistas del momento –como Cecilio Pizarro, Nicolás Gato de Lema, Pablo Gonzalvo y Ramón Romea– completan el panorama. En íntima relación con la popularización de esta pintura de paisaje están las ilustraciones de los libros dedicados a evocar el pasado monumental de España: por ejemplo, los *Recuerdos y bellezas de España* de Parcerisa, realizado entre 1839 y 1865; la *España Artística y Monumental* de Villaamil, de 1842-1850, o *La España Pintoresca y Artística* con litografías de Francisco de Paula Van Halen, realizado entre 1844 y 1847.

Dentro de la pintura de paisaje del momento son distinguibles diferentes corrientes. La tendencia pictórica que magnifica la naturaleza hasta lo grandioso, con arquitecturas que a través del deterioro causado por el tiempo subrayan la caducidad y fragilidad humanas, tiene en Pérez Villaamil, Lucas Velázquez, Fernando Ferrant, Francisco de Paula Van Halen o Rigalt, ejemplos muy destacados. La orientación al costumbrismo de vertiente nacionalista folklorista y entrañada en lo inmediato y local con un gran sentimiento hacia lo propio en trance de transformación y pérdida, la representan José Elbo, Joaquín Domínguez Bécquer o Joaquín de Cabanyes, aunque también Pérez Villaamil tiene que ver con esta tendencia[19]. La pintura costumbrista de significación castiza cobra en España enorme importancia como género pictórico, extendiéndose, más allá del Romanticismo, a movimientos pictóricos posteriores que con peor o mejor fortuna, ensalzan las inquietudes nacionalistas emergentes de los diferentes pueblos de la Península. El costumbrismo romántico como lección moral, además de como pasatiempo y cuadro histórico del progreso social del país que se describe, crítica festiva y no

[18] CARO BAROJA, J., "Sobre el paisaje romántico español"; en: *Pinturas de paisaje del Romanticismo español*. Madrid, Banco Exterior de España, 1985, pp. 12-15

[19] PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura de Paisaje del Romanticismo Español*, pp. 8 y 9.

sátira mordaz y despiadada, es practicado por escritores como Mesonero Romanos y así lo entiende también Villaamil, que llegará a colaborar con el primero en varios proyectos de ilustración.[20]

El concepto romántico de lo pintoresco está presente, pues, en el paisaje español, tomando como ingredientes fundamentales las arquitecturas, generalmente medievales, y la figura humana, con un concepto fuertemente escenográfico. No en vano muchos artistas, como Villaamil o Avrial, realizaron decoraciones de teatro. Es el "paisaje histórico" en el que la figura humana, de pequeño tamaño, dota de sabor anecdótico al paisaje representado. Unidos a este repertorio, los interiores formaban un género denominado de "la perspectiva y del paisaje"[21]

El Romanticismo español fue muy pobre en formulaciones teóricas. Entre las escasas publicaciones que divulgaron esta corriente de pensamiento, destaca *El Artista* (Madrid 1835-1836), conjugando las novedades francesas con la valoración de la escuela española del siglo de Oro. Valentín Carderera, pintor y erudito escribió en esta revista una biografía de Goya, que sería el primer acercamiento y valoración de la crítica artística española del siglo XIX hacia el gran maestro aragonés, que había sido torpemente ignorado durante el reinado de Fernando VII[22]. Tomó *El Artista*, con éste y otros muchos trabajos, un importante papel en la difusión de imágenes y argumentos típicamente románticos. Un puesto especial merece el *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1836-57), dirigido por Mesonero Romanos hasta 1842. Esta revista ilustrada, más popular que la anterior, difundió multitud de noticias artísticas, especialmente madrileñas, conformando un estado de opinión, fundamental para la extensión del ideario romántico.

Algunos cafés madrileños (Lorencini, San Sebastián, La Fontana de Oro), en donde se reunían las sociedades patrióticas, e instituciones como el Ateneo de Madrid, creado en 1835, centro activo de discusión e irradiación cultural, promovieron un clima más propicio a la aparición de actitudes estéticas disidentes y a la crítica de las posiciones más inmovilistas. Los liceos fueron las instituciones que mejor encarnaron el espíritu romántico. El Liceo Artístico y Literario de Madrid fue fundado por José Fernández de la Vega en 1837 para conferenciar sobre materias artísticas. Su verdadera importancia la alcanzó en 1839 cuando se instaló en el Palacio de Villahermosa. De ideología liberal en materia artística, se traducía en un eclecticismo ingenuo que trataba de aunar diferentes corrientes de opinión. Entre otros muchos artistas, Pérez Villaamil impartió enseñanzas como profesor de arquitectura antigua de esta institución. El Liceo promovió la reflexión teórica acerca de la creación como confluencia de experiencias sensibles múltiples, plásticas, literarias y musicales, y alentó la conciencia del artista como elegido que comparte fraternalmente sus

[20] MESONERO ROMANOS, R. de, *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante*, 3 vols., Madrid,1835-38.

[21] ARIAS ANGLÉS, E. "Pintura romántica de paisaje en España". En: *Pintura de paisaje...*, p.32.

[22] De nuevo un francés, Laurent Matheron, será el promotor del aprecio hacia nuestro genial artista con la primera monografía sobre Goya, publicada por primera vez en 1858. MATHERON, L., *Goya*. Ayuntamiento de Madrid, 1996.

Jenaro Pérez Villaamil.
Las lavanderas del Manzanares. **1835.**
Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

inquietudes con sus colegas. Sirvió como receptor de exposiciones colectivas, perdiendo progresivamente su auge primero. El Liceo desapareció en 1851. Desde luego, este conjunto de dibujos de tema madrileño pertenece a una etapa especialmente fecunda del artista con su estilo plenamente formado, coincidente con la etapa de máxima actividad del Liceo Artístico y Literario que él contribuyó a formar y en el que tantos estímulos artísticos y sociales hallaría.

Esta "España artística del día", este "círculo nuevo", esta "escuela flamante, idólatra de las almenas, puentes levadizos; de las aceradas cotas y del blanquísimo cendal" es el

entorno inmediato a Pérez Villaamil[23]. Entre 1835 y 1837, el pintor pasó en Madrid largas temporadas y preparó una carpeta de apuntes de la ciudad de Madrid, que le iba a servir para el ambicioso proyecto *La España Artística y Monumental, vistas y descripción de los sitios y monumentos mas notables de España*, colección litográfica que realizó en colaboración con Patricio de la Escosura y que patrocinó el Marqués de Remisa. La obra consta de tres volúmenes y fue publicada en París a partir de 1842. Villaamil firma esta serie en el borde inferior de la izquierda: *G. P. de Villaamil dibujó*. A la derecha va el nombre del litógrafo, *Jules Arrout lith.*, nacido en 1814 y también pintor de vistas y paisajes. La imprenta es *Lemercier Bernard et Cie*, y el editor, A. Hauser, con establecimiento en el Boulevard des Italiens 11.

Durante estos primeros años madrileños, Villaamil, cuya pintura ya había evolucionado hacia el romanticismo, intentó conseguir fama y prestigio por todos los medios: trabajo sin tasa, presencia en las exposiciones de la Academia y el Liceo, comentarios en la prensa, obtención de menciones y otros honores[24]. Sin embargo, no todos los juicios le fueron favorables, a pesar de sus esfuerzos. En efecto, el grupo formado por "los andaluces" (Esquivel, Gutiérrez de la Vega) y Villaamil, despierta fuertes desconfianzas entre los artis-

Jenaro Pérez Villaamil.
Un mercado en España. **Litografía de la *España Artística y Monumental*.**

[23] MESONERO ROMANO, R. de, *Panorama matritense*.

[24] Que su fama era ya grande lo demuestra el hecho de que en 1837 el Baron Taylor comprara a Villaamil al menos cinco paisajes que decoraron los palacios reales franceses de Saint Cloud, Tuilleries y Neuilly bajo el reinado de Luis Felipe (1838 a 1848) (ARIAS ANGLÉS, E., *Op. cit.* 1986, p. 64).

tas de corte neoclásico, como José de Madrazo, que considera a éstos, "zafios imitadores de Murillo", en el caso de Gutiérrez de la Vega, o, en el caso de Villaamil, "presuntuoso y amanerado, excesivamente rápido en sus realizaciones hasta el punto de llamarle "Luca fa presto" (el apodo con el que se conocía, por su rapidez de factura, al gran pintor napolitano Lucas Jordán, 1634-1705), reprochándole igualmente no haber estudiado la naturaleza[25]. En realidad, era el choque de dos mentalidades y maneras de entender la pintura, la todavía aferrada a la tradición académica, representada por Madrazo, y la innovadora, llena de provocaciones e indecisión de los recién estrenados artistas románticos, entre los que se contaba Villaamil.

Los 73 dibujos de esta donación cubren, con intervalos, los años 1835 a 1853, años en los que el artista reside intermitentemente en Madrid, con el largo paréntesis entre1840 y 1844 de su estancia en Bélgica y Francia. Están todos realizados con lápiz negro, subrayando algunos detalles para dar mayor impresión de profundidad, salvo uno a tinta, el núm. 65. Son dibujos, en su mayoría, de formato horizontal, en tamaños aproximados al medio pliego o menores, realizados muchos de ellos sobre papel avitelado (29 ejemplares) y verjurado (23 ejemplares), en color blanco ahuesado o crema. Muy pocos se han realizado sobre papeles tostados semigruesos. Las fibras utilizadas en los papeles son el lino, el algodón y el esparto. Una parte de la serie lleva filigranas de fabricación española: *Miquel Elias y Viuda de Manuel Serra*. Dentro del conjunto hay algunos papeles importados: tres de ellos son ingleses (dos, de la acreditada marca *J. Wahtman Turquey Mill 1835*, en papel avitelado crema, y uno, con sello en seco *C. Wise A. St. Omer*, en papel tostado semigrueso); uno es francés: *Grimand*, en papel avitelado ahuesado[26].

La técnica utilizada en la mayoría de los dibujos es el boceto rápido tomado del natural, realizado con lápiz negro, a mano alzada, muy raramente usando de la regla. Una proporción corta de ellos podría ser considerada estudio previo para obra más definitiva, óleo o litografía. Existen dos buenos ejemplos de estudios, los núms. 7 y 12, que representan aspectos parciales de interiores del Hospital de la Latina preparatorios de litografías de las que no conocemos si llegaron a realizarse. También son relativamente frecuentes los apuntes rápidos aprovechando el dorso o los espacios libres de los papeles dibujados.

La conservación es, en general, buena, presentando manchas de acuarela, óleo y orgánicas, con dobleces, pliegues, algunas rasgaduras, pérdidas y huellas de adhesivos. Algún dibujo ha sido suplementado por el artista, mediante el pegado de papel adicional (el remate de la torre de la iglesia del Salvador, núm. 50 del catálogo p.e.), por salirse un detalle del dibujo del tamaño del papel inicial. Muchos de los papeles presentan ondulaciones y huellas de engrudo en la parte superior, de una escartivana (tira de papel o tela que se pone en las hojas sueltas para que se puedan encuadernar de modo conveniente) indicando que

[25] MADRAZO, J., *Epistolario*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 151, 250 y 269.

[26] Véase "Informe de restauración", en esta misma obra.

en algún momento estuvieron unidos formando cuadernillos en un álbum que posteriormente fue desencuadernado. Una parte de los papeles se hallan dibujados también en su reverso.

La cronología de estos dibujos parece iniciarse a la llegada de Villaamil a Madrid en 1834, fecha probable del dibujo núm. 53, *Lavanderas del Manzanares*, significativo esbozo preparatorio para el cuadro del mismo título que presentó para su ingreso en la Academia de San Fernando, hecho que aconteció en 1835. De este mismo año, 1834, puede ser también el núm. 16, *Lavanderas del Manzanares y puente de madera sobre el río*. Sin embargo, las primeras fechas que aparecen reseñadas por el propio artista en los dibujos son de 1835, del 25 de marzo. Esta fecha figura en el dibujo núm. 24, *Cuesta de los Caños Viejos. Subida a las Vistillas*. El 26 de marzo de ese mismo año está dibujando el núm. 14, *Plazuela de la Paja*. El día 28 del mismo mes realiza los núms. 26, 32 y 42, es decir, *Fuente de Neptuno, Entrada del Botánico y El Paseo del Prado desde el Museo*. El 29 de marzo el artista dibuja el núm. 27, *Salón del Prado*. Presumiblemente otros dibujos del Prado fueron realizados en días próximos a los citados: son los núms. 18, 19, 22, 40 y 43, *Fuente de la Alcachofa, Observatorio Astronómico, La Fuente de Cibeles, Museo del Prado. Puerta Sur y La Puerta y Calle de Atocha*. 1835 es un año de gran dedicación del pintor a la ciudad. En ese momento se hallaba Villaamil trabajando en una serie de óleos sobre calles de Madrid, de similar tamaño y temática: *Interior del Patio y Tahona de la Soledad, Calle de San Pedro, Calle del Estudio, Fuente de Cabestreros, Puerta de Atocha y Lavanderas del Manzanares* (éste último le sirvió para su definitiva admisión en la Academia) [27]. Algunos de ellos los presenta a la exposición anual de la Academia como es el caso de *La Tahona de la Soledad*.

En 1836 tenemos reseñada sólo una fecha, el 1 de agosto, día en que dibuja *Demolición del convento de la Soledad* (núm.31). El 9 de febrero de 1837 dibuja el artista intensivamente en el Hospital de la Latina, los núms. 7 y11-2, dos estudios preparatorios de la escalera del citado Hospital. También de ese año son el núm. 9, *Madrid desde la Virgen del Puerto*, el núm. 45, *San Isidro*, y, probablemente, los núms. 44-1 y 44, de esta misma temática. De 1838 son el núm. 13 y el núm. 56, *Madrid desde la Puerta de Segovia y Santo Tomás*, fechados ambos por el artista el 27 de junio, y los núms. 11-1-2, *El Rastro y Ribera del Manzanares*, del día 27 de octubre, la misma fecha del dibujo del artista de la colección Simon Ciancas, *Ejecución del facineroso Labrado*. En este inhabitual dibujo, el artista anotó la hora: las 12 y 2 de la mañana[28].

El 27 de febrero de 1839 dibuja Pérez Villaamil los núm. 47 y 48 que son *San Bernardino* y *Camino de la Moncloa*. El 18 de marzo le tenemos dibujando el núm. 50 y probablemente el núm. 46 (en función de su cercanía), son *El Salvador en la Villa antes de derruirlo* y la *Torre donde estuvo prisionero Francisco I*. El 15 de mayo de ese mismo año,

[27] ARIAS ANGLÉS, E., *Op. cit.*, 1986, pp. 57 y 209.

[28] ARIAS ANGLÉS, E., *Op. cit.*, 1986, p. 343, fig.174.

hace *La Feria de San Isidro* (núm. 59) y probablemente, los núms. 54-1 y 2, titulados *Pradera de San Isidro* y *Ermita de San Isidro*.

A partir de estas últimas fechas, los dibujos carecen de fecha, habiéndose datado, cuando ha sido posible, en relación con su restante obra artística, su biografía o de acuerdo con las transformaciones experimentadas por la ciudad, prolongándose, de acuerdo con dichos datos, a 1840 los dibujos núms. 2 y 3, dedicados ambos al *Obelisco del Dos de Mayo*. A partir de este año, no volvemos a tener fecha precisa hasta 1853, en que sabemos por su obra pictórica que realizó *La puerta del Sol con la Iglesia del Buen Suceso*, pintura basada en el dibujo de este mismo título, el núm. 63[29]. Los dibujos que no tienen numeración, de tema madrileño, parecen corresponder a etapas más tardías. Probablemente el artista compatibilizó estos apuntes con sus múltiples viajes a otros lugares de España para preparar repertorio iconográfico para sus pinturas y sus proyectos litográficos. Estos dibujos más tardíos no muestran diferencia notable en cuanto a estilo o técnica, a excepción de una inflexión en la composición hacia perspectivas más amplias con gran despliegue escenográfico.

De acuerdo con estos datos, vemos que el artista se preocupó de dibujar Madrid de forma intermitente pero constante entre 1834 y 1840, continuando este trabajo de forma más ocasional a partir de su vuelta de Bélgica y Francia en 1844 hata 1853. Estos trabajos fueron utilizados por él para cuadros y grabados, algunos de ellos, los mejores de su producción como el famoso óleo del *Interior de la capilla de San Isidro*, del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires[30].

La mayoría de los dibujos de esta serie presentan un número manuscrito y rubricado a lápiz en el margen superior izquierdo del papel. Este número se inicia con el *187* y termina en el *276*, con lagunas entre ellos. La razón de esta numeración la hemos encontrado al dorso del dibujo *Alameda de Osuna* (núm. 57 de catálogo), donde figura una anotación manuscrita que dice: *Cuaderno núm. 26. Madrid desde 181 al 276. 94 –dibujos.* Aunque ciertamente los dibujos en cuestión son menores en cantidad que los enumerados en el título mencionado, lo cierto es que sí se incluyen en la citada enumeración gran parte de ellos, siendo el último número el *276*, del dibujo *Alameda de Osuna*, donde figura al dorso la anotación *Cuaderno núm. 26*, como si hubiera servido como carpeta de los demás. A este conjunto de dibujos se lo ha denominado *Cuaderno de Madrid* en función de esta anotación manuscrita que parece agruparlos.

Otros dibujos del artista, fuera de este conjunto, llevan números del mismo carácter. Por ejemplo, el apunte de la *Feria de San Isidro (Madrid)*, perteneciente al Museo de Pontevedra, que está fechado en 15 de mayo de 1839, lleva el número *317*, muy en consonancia con el titulado *La Feria de San Isidro* de nuestra serie, que tiene la misma fecha y lleva el

[29] Arias Anglés, E., *Op. cit.*, 1986, pp. 260-261, fig.67 y 68.

[30] Pérez Sánchez, A.E., *Madrid pintado*, p.178.

[31] Arias Anglés, E., *Op. cit.*, 1986, p. 243

número *312*[31]. Existen en esta serie algunos dibujos con numeración discontinua, los *295 312, 413, 426, 502*. Son los correspondientes a los dibujos *Mercado de la Cebada, Feria de San Isidro, Convento de Agustinos, Puerta de Alcalá y corrales de la Plaza de Toros con los toriles, Puerta del Sol con la iglesia del Buen Suceso, Palacio Real y plaza de Oriente* (números 58 a 64 del catálogo). Muy pocos carecen de numeración: son los núms. 63, 64 y 65, que corresponden a *Puerta del Sol con la Iglesia del Buen Suceso, Palacio Real y Plaza de Oriente y Escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo*. Parecen corresponder a fechas tardías.

La temática es, como hemos visto, mayoritariamente madrileña, desplegando con gran rigor topográfico y arquitectónico, como en un espectacular friso, el Madrid de los años treinta y cuarenta del siglo XIX: iglesias, edificios civiles, fuentes, mercados, paseos, puentes, monumentos e interiores, tratados con gran perfección y grado de acabado, o, por el contrario, con apuntes rápidos de edificios o paisajes en los que el artista ha aprovechado una esquina del papel, de forma improvisada. A través de estos dibujos percibimos un Madrid destartalado, en transformación, con fuertes contrastes pero también pleno de vida

Jenaro Pérez Villaamil.
Escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo. **Litografía de la *España Artística y Monumental*.**

y de intenso carácter popular. Al contrario que en su obra pictórica, Villaamil adopta en sus dibujos un enfoque absolutamente realista, sin concesiones a la imaginación. En ellos se percibe la formación primera del artista como topógrafo del ejército, por lo riguroso de su trazado y proporciones.

En ocasiones, el artista nos hace testigos de los cambios en la fisonomía urbana, fruto de la política desamortizadora, al reproducir edificios en trance de demolición como el Convento de la Soledad, o la iglesia del Salvador en la Plaza de la Villa. En todos estos dibujos suele estar presente la figura, que proporciona la escala humana a la escena; unas veces, en actitud perezosa o expectante, mientras que, en otras, estas figuras se afanan en idas y venidas en su trabajo diario. La figura humana está tratada de forma genérica, sin personalizar, tipificando oficios, procedencias o actitudes. Al dibujante le interesan las actitudes, los movimientos, los atuendos, más que el individuo en sí. La inmensa mayoría son gente de la calle, trabajadores, campesinos que vienen a vender sus productos a la capital, aguadores, carreteros, trajinantes... que definen el bullir diario, el "sabor local" de la ciudad. No se percibe interés alguno por individualizar o retratar a un personaje singular. El artista siente especial predilección por mostrar la pintoresca vida cotidiana de las fiestas y romerías y de los mercados, con escenas abigarradas y pulular de gentes con atuendos pueblerinos, en el más puro estilo del costumbrismo al uso; pintoresco, sí, pero sin la visión amarga de otros pintores contemporáneos, como su amigo Eugenio Lucas.

En otros dibujos, Villaamil nos da noticia de los nuevos monumentos o de los nuevos espacios urbanos, como en el *Obelisco del Dos de mayo* (núms. 2 y 3) o en el *Palacio Real con la Plaza de Oriente* (núm. 64).Quizás sea en los dibujos de edificios y monumentos antiguos –el Hospital de la Latina, las iglesias, las puertas, el caserío humilde...– donde el artista pone un mayor énfasis. Es la visión histórica-arqueológica a que acostumbró a sus contemporáneos. En algunos de estos dibujos existen anotaciones que ponen de relieve su preocupación por documentar históricamente el edificio que representa. Es el caso del Hospital de la Latina (núms. 7 y 12)[32]. En la tradición de las *vedutte*, y en consonancia con el gusto romántico-burgués de las vistas panorámicas, ofrece Villaamil amplias perspectivas desde la fachada occidental de Madrid, como *Madrid desde la Virgen del Puerto* (núm. 9) o *La Iglesia y convento de San Francisco desde el puente de Segovia* (núm. 37); otras son de ámbitos de la ciudad, como la *Calle de Alcalá* (núm. 6-2), *la Iglesia de San Francisco y el Palacio de Osuna desde la calle Segovia* (núm. 25), y los referidos a la Puerta del Sol y al Palacio Real (núms. 63 y 64)[33].

Las únicas excepciones de temática no madrileña son los dibujos titulados *Procesión* (núm. 62 de catálogo) que podría corresponder a su estancia en Bélgica, y *Escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo* (núm. 65 de catálogo), que le sirvió como preparación

[32] Jenaro Pérez Villaamil poseía un ejemplar de los *Picturesque Sketches in Spain, taken during the years 1832 and 1833* de Roberts. También poseía la colección de vistas de G. Vivian, *Scenery of Portugal and Spain* (1839), y la de Samuel Prout, *Sketches in France, Switherland and Italy*, más otros que indican gran curiosidad por la arquitectura medieval. MÉNDEZ CASAL, A., *Op. cit.*

[33] Las arquitecturas y vistas de viaje ganaban espectacularidad mediante dioramas, cosmoramas y panoramas. Estas tardaron en imponerse en España hasta bien mediado el siglo. Comparables son las vistas de ciudades a vista de pájaro publicadas por Alfred Guesdon en 1855 en Francia. Para Villaamil, el placer visual en el paisaje era un viaje de la imaginación y la ilusión. ARNALDO, J., *Op. cit.* pp. 303-327.

Jenaro Pérez Villaamil.
Romería de San Isidro del Campo en Madrid. **Litografía de la *España Artística y Monumental*.**

de litografía para la *España Artística y Monumental* (1842-1850), que preparaba en colaboración con Patricio de la Escosura y patrocinio del Marqués de Remisa. El dibujo *Escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo* se corresponde con la estampa III, cuaderno 8.º del tomo I de la obra citada, en la que se incorporan más personajes. La citada serie litográfica estaba ya siendo iniciada desde 1837 por el artista quien ya elaboró dibujos para esta serie, como el del Palacio del Infantado en Guadalajara. Otros dibujos de esta serie de tema madrileño sirvieron también como trabajo preparatorio de grabados litográficos para ese proyecto de *La España Artística*: el núm. 4, *Fuente de la Fama en Antón Martín* (que

sirvió para la lámina titulada, *Un mercado en España*, estampa IV, cuaderno 1.º del primer tomo); el núm. 5, *Parroquia de San Andrés* (para la lámina *Capilla y sepulcro de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid*, estampa III, cuaderno 3.º del primer tomo) y el núm. 6-1, *Pradera de San Isidro* (para la lámina *Romería de San Isidro del Campo en Madrid*, estampa IV, cuaderno 3.º del primer tomo).

Alguno de estos modelos fue profusamente transformado al pasar a litografía como es el caso de la *Fuente de la Fama* cuyo fondo de edificios fue sustituido por un repertorio de arquitecturas fantásticas de estilos árabe, gótico, renacimiento y barroco, que pretendían ser un catálogo de arquitectura histórica española, donde, como justificaba Patricio de la Escosura, autor del texto de la obra citada[34], "ha preferido el artista... presentar reunidos... todos los géneros de arquitectura conocidos en la Península." Este tema también lo reproduciría el artista en pintura[35]. En el caso del dibujo *Parroquia de San Andrés*, la litografía respeta el ángulo del dibujo, aunque aquélla presenta más campo y se anima con más personajes, asemejándose más al óleo de la misma temática perteneciente al Museo de Buenos Aires, por lo que es posible que el dibujo fuera un primer tanteo, que reelaboró posteriormente. La litografía *La Romería de San Isidro* parece basada en varios de los dibujos de esta serie, los núms. 6-1, 11-2, el 55, y el 60. En la litografía, de más amplio horizonte, se ve el Puente de Toledo y la Montaña del Príncipe Pío que domina la pradera donde está la ermita. Falta en el conjunto de dibujos, el correspondiente a la Capilla del Obispo, que sí figura entre las litografías de *La España Artística* (estampa III, cuaderno 11 del tomo I). Algunos de estos dibujos, como la *Capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés*, *La Romería de San Isidro*, *la Puerta del Sol con la Iglesia del Buen Suceso*, *La Puerta de Atocha* y *Las lavanderas del Manzanares*, fueron también motivo de pinturas.

La selección realizada por el artista, a pesar de las lagunas existentes, nos marca un hilo conductor de sus intenciones. En primer lugar, Pérez Villaamil se interesa por el patrimonio arquitectónico de la ciudad, esencialmente por sus iglesias, monumentos y fuentes. Otro punto de interés está expresado en la vida de los mercados, en aquel momento todavía instalados al aire libre mediante "cajones" que eran alquilados al Ayuntamiento. También se preocupa por las diferentes perspectivas que la ciudad proporciona desde fuera de su núcleo –desde el río Manzanares, principalmente–, en la tradición de las *vedutte*. Otorga un gran protagonismo al Salón del Prado, cuyo Museo había sido convertido en Museo de pinturas hacía poco. Otros pintores de su época representaban también este paseo emblemático, por ejemplo, Fernando Brambilla, reconocido iniciador del paisajismo, o José María Avrial[36].

La intencionalidad de estos dibujos parece haber sido la de preparación para trabajos más ambiciosos, probablemente bocetos para grabados de ilustración de un libro de via-

[34] PÉREZ VILLAAMIL, J., *La España Artística y Monumental. Vistas y Descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Perez de Villa-amil,... Texto redactado por Don Patricio de la Escosura... litografiada por los principales litógrafos de París, obra en varios tomos. Barcelona, Lib. de J. Ribet/ Madrid, Lib. de E. Font, 1865. (París, 1842-1844; 2 vols.).

[35] *Un mercado en España*, del Museo Nacional de Buenos Aires. ARIAS ANGLÉS, E., *Op. cit.* 1986, fig. 43.

[36] PÉREZ SANCHEZ, A.E., *Madrid pintado*.

jes, tan en boga en su época: recordemos *Le voyage pittoresque et artistique de l'Éspagne* de Alexandre Laborde (1806-1808), el *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier (1843), *Impressions de voyage de París a Cadix* de Alexandre Dumas padre (1847-48) o los ingleses Edward Hawke Locker, *Views in Spain* publicado en 1824 o Thomas Roscoe *Jenning's Landscape Annual or the Tourist in Spain* publicado entre 1835 y 1838. Algunos de los temas tratados por Villaamil –*La calle de Toledo, El asilo de San Bernardino, La romería de San Isidro, El Prado*– coinciden con algunos de los artículos del *Panorama Matritense*. Para el *Panorama Matritense* de Mesonero Romanos, publicado en tres volúmenes entre 1835 y 1838, Pérez Villaamil preparó seis láminas, dos para cada tomo. En el primero figura la *calle de Toledo*, tema que se repite varias veces en el *Cuaderno*[37] junto a otras escenas madrileñas (*El amante corto de vista, El baile del candil, La procesión del Corpus, Madrid a la luna y Escenas de buhardilla*)[38]. Son cuadros de costumbres, en donde el pintor colaboró con dibujos pasados a grabado por Palmaroli. Estos grabados aparecen firmados con *Villa-amil inv.º* Son ilustraciones de aire costumbrista y de tono galante de gran belleza, con escenarios urbanos reconocibles que prefiguran su obra posterior, *La España Artística*. Es oportuno aventurar que bien pudo el artista haber preparado más repertorio de imágenes con idea de que sirvieran de ilustraciones a la obra de este escritor, sin que este trabajo se viera finalmente utilizado para dicho fin.

Evidentemente, no se trata de un catálogo exhaustivo de la ciudad, pues existen en este conjunto muchas ausencias inexplicables, que no sabemos si obedecen a la falta de una selección sistemática o a que los dibujos existieran y posteriormente se hayan perdido. Si establecemos un paralelo con otra de sus obras, *La España Artística y Monumental*, también observaremos en ella una falta de sistemática en la selección de lo representado. Los libros de viajes sobre Madrid contemporáneos utilizan como temas recurrentes la visión general sobre la ciudad: la Puerta del Sol, la calle y la Puerta de Alcalá, el paseo y el Museo del Prado, el Buen Retiro, el Palacio Real, el Manzanares, las iglesias y conventos, las procesiones y romerías, las costumbres de los madrileños..., repertorio que utilizará también Villaamil en su selección de escenarios[39].

En estos dibujos aparecen con frecuencia anotaciones personales del artista acerca del espacio representado, las condiciones atmosféricas o de luz, de acuerdo con la hora del día, así como observaciones técnicas sobre los edificios (materiales o tonalidades de las construcciones, etc.). Son notables, en algunas de estas anotaciones, el tono de lirismo y la emoción que el artista nos transmite en palabras y que se corresponden paralelamente a lo representado por él, fiel reflejo de su sensibilidad romántica y de su acercamiento a lo literario. La rapidez de ejecución que se aprecia en el conjunto, cualidad muy sobresaliente en el artista, no está reñida con la minuciosidad con que se demora Villaamil en los detalles

[37] MESONERO ROMANOS, R. Panorama matritense.

[38] ARIAS ANGLÉS, E. *Op. cit.* 1986, p. 57.

[39] *Madrid en la prosa de viaje, III*. Estudio y selección de Juan Antonio Santos. En *Madrid en la literatura*. Madrid, Comunidad, 1994.

[40] Como Corot, su contemporáneo (1796-1875), Villaamil sabe que el color no existe por sí mismo, que el paisaje se colorea, se compone y se recoge o se extiende según la luz que recibe y la calidad del aire que lo envuelve; también como él, sus estudios en directo eran tan sólo una preparación con miras a la ejecución de un lienzo de taller. FRANCASTEL, P., *Historia de la pintura francesa (Desde la Edad Media hasta Picasso)*. Madrid, Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo, 1970, p. 270.

arquitectónicos o escultóricos, en los que llega a ser un virtuosista en los efectos de luz y de relieve[40]. En algunos de los dibujos de edificios, recurre a regla y cartabón, reflejando con precisión de arquitecto el detalle que le interesa. Es un observador cuidadoso de la realidad que le rodea, y reproduce el instante con un detalle casi fotográfico.

Jenaro Pérez Villaamil. *Puerta y Calle de Atocha.* Dibujo a lápiz. Museo Municipal de Madrid.

Los bocetos del natural no tenían por supuesto una finalidad de obra acabada, sino que le servían como *memorándum* para el trabajo en el estudio, sobre cuadros que representaban la naturaleza. Los paisajistas románticos siguieron esta práctica utilizando por regla general sus bocetos del natural para zonas de cuadros terminados[41].

Los dibujos que realizó Villaamil a lo largo de su vida artística son muy numerosos. La Ilustración, en su nota necrológica[42], citaba 18.000 apuntes y bocetos "dejados en sus carteras... de gran mérito e interés... acompañados casi todos de apuntes y notas curiosísimas". Desgraciadamente no se han podido documentar con precisión, pues, además de los que se hayan destruido por los avatares del tiempo, el conjunto que conservaba el pintor a su muerte fue dividido entre sus herederos. Una gran proporción de ellos se encuentran todavía inéditos, a pesar del muy valioso esfuerzo de recopilación y estudio realizado por E. Arias Anglés. Se trata de dibujos a lápiz negro, clarión, tinta china, aguadas y acuarela, que

[41] HONOUR, H., *El Romanticismo*. Madrid, Alianza, 1981, p. 66.
[42] *La Ilustración*, p. 231.

León Gil del Palacio. *Modelo de Madrid. 1830.* Museo Municipal de Madrid. (Detalle con la iglesia de Santa Cruz y la calle de Atocha).

recogen de forma muy ilustrativa, en un amplio repertorio, los recorridos de este artista viajero.

La característica más evidente en estos bocetos es el realismo. Villaamil no inventa, sino que reproduce lo que ve, deslumbrándonos con unas instantáneas que recuerdan, por su verismo, y por su captación del momento, a la fotografía, transmitiéndonos la impresión de luz de un día primaveral o el caminar cansino de unos aguadores, o la conversación amena de un corrillo en medio de una plaza. En este sentido, va más allá del espíritu romántico, desarrollando en alguna medida, tendencias hacia el realismo y el impresionismo. Cuando representa una arquitectura, despieza exhaustivamente sus partes integrantes, con atención pormenorizada, haciéndonos conscientes de su primitiva formación militar en dibujo topográfico. Aunque es notable su preferencia por los edificios de época gótica, como es el caso del Hospital de la Latina o de la Casa de los Lujanes, representa con igual rigor la arquitectura barroca de la capilla de San Isidro o la neoclásica de la Puerta del Alcalá. Las arquitecturas históricas son para el artista objetos de estudio, de conservación, de herencia a documentar como parte integrante de nuestro pasado, con un sentido arqueológico[43].

[43] Desde finales del siglo XVIII, se va formando en España una especial receptividad hacia lo antiguo. Así, Isidoro Bosarte, secretario de la Academia desde 1792, fomenta la valoración de las catedrales góticas en su *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las tres nobles Artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos* (1804); Eugenio Llaguno alaba el periodo gótico en su *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (1829). Juan Agustín Cean Bermúdez resalta una de las preocupaciones de la Ilustración, la importancia de la arqueología como método científico y el valor de modelo del mundo clásico en su *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes* (1832). *Ilustración y Romanticismo*, Ed., a cargo de Francisco Calvo Serraller y otros. Barcelona, 1982.

Parece necesario valorar aún más la faceta de Villaamil como dibujante excepcional, que es para algunos investigadores su mejor manera artística, en la que no cabe el artificio de la elaboración posterior en el taller de algunos de sus óleos, en los que se percibe la fatiga de los trabajos de encargo, más recargados y menos sinceros que realizaba para mantener su economía. Sus acuarelas, aguadas y dibujos a lápiz contienen una frescura de inspiración y una libertad que nos proporcionan claves fundamentales para saber cuáles eran las principales inquietudes estéticas de Villaamil, artista identificado con las corrientes del paisajismo británico[44]. Los dibujos son también una guía fiel del proceso creativo y proporcionan muchas claves para su interpretación. Un crítico de nuestra época, J. A. Gaya Nuño, ha sabido valorar los "valentísimos bocetos" de Villaamil, "manchados con una seguridad y brío de color que suspenden y enamoran". Y añade: "En esa etapa de impresionismo no razonado, sino intuitivo, imperfecto y embrionario, que es el bocetismo romántico, las manchas más audaces y sabias son siempre las de J.P.V. Un lápiz extremadamente sensible y delicado, un lápiz amoroso. Un lápiz tan fiel como arbitrario, captando los exactos perfiles de un edificio con precisión que maravilla, pero insertando accesorios pintorescos aquí y allá, según demandaba el tiempo..."[45].

El Madrid dibujado por Villaamil se corresponde, casi literalmente, con el *Modelo* a escala 1:864 de Madrid, realizado por el ingeniero militar León Gil de Palacio entre 1828 y 1830 por encargo de Fernando VII, y que se conserva en el Museo Municipal de Madrid. En este excepcional modelo se ve todavía en su planta, la personalidad de la ciudad medieval que fue, y, en su perfil, la ciudad conventual conformada en el siglo XVII. Madrid se ve encerrada todavía por una cerca fiscal, la del rey Felipe IV, que se abre a través de una serie de puertas y portillos más o menos monumentales. Se aprecian los grandes espacios dejados por las demoliciones de algunos de sus numerosos conventos, demoliciones iniciadas con las reformas urbanísticas del rey José Bonaparte, como, en su caso más visible, lo que más tarde sería la plaza de Oriente. Un Madrid apretado de calles en encrucijada, un Madrid terroso y apelmazado de casas de teja rojiza en donde es rara la vegetación, casi siempre consistente en huertas urbanas rodeadas de tapial. Dos grandes vías atraviesan la ciudad: la calle Mayor-Alcalá y la calle Atocha, prolongándose hacia los principales caminos extramuros[46]. Son escasos los edificios monumentales, y generalmente están ahogados entre callejuelas, sin posibilidad de singularizarse por medio de alguna plaza de su entorno. Sólo el Buen Retiro y el Prado aparecen como espacios amplios, en donde se intuye el rumor del agua y la frescura de los paseos sombreados. Esta visión se vería muy pronto transformada por los efectos derivados de la desamortización eclesiástica (1835-1836) con la demolición de conventos y la apertura sistemática de solares en su emplazamiento[47].

[44] HONOUR, H., *Op. cit.*

[45] GAYA NUÑO, J.A., "Actualidad y centenario de Villaamil"; en: *Insula*, núm. 104, 1954, p. 8.

[46] Madrid se extendió por sendas y caminos, orientándose principalmente al N y al E. Sus líneas matrices fueron los caminos radiales que acudían a las antiguas puertas. Así surgieron las calle de San Bernardo, Hortaleza y Fuencarral, Alcalá, Carrera de San Jerónimo, Atocha y Toledo. Su toponimia se forma con el nombre del lugar a donde conducía el antiguo camino. CHUECA GOITIA, F., *Madrid, ciudad con vocación de capital*. Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1974.

[47] RUIZ PALOMEQUE, E., *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976.

La política del reinado de Carlos III (1759-1788), había consistido en mejorar los accesos a la ciudad con paseos arbolados y puertas monumentales, creando al mismo tiempo edificios oficiales e instituciones científicas que dotaran a Madrid de la monumentalidad y el prestigio de otras capitales europeas y fueran símbolo de la monarquía y del poder ilustrado de acuerdo con los postulados del Antiguo Régimen. También se preocupó de la salubridad y de la industria, dictando normas de saneamiento, instalando el alumbrado, mejorando el sistema de abastecimiento y abriendo fábricas dedicadas a la fabricación de objetos suntuarios, como la Fábrica de Porcelana instalada en el Buen Retiro o la de Tapices. La intervención más ambiciosa fue la del Salón del Prado, debido a la iniciativa del Conde de Aranda, con sus dos vías arboladas y con todo un programa alegórico compuesto de fuentes, edificios y esculturas monumentales, obra de los arquitectos José de Hermosilla, Villanueva y Ventura Rodríguez.

Los proyectos de Carlos III para mejorar Madrid desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico continuaron, en menor medida, bajo el reinado de su hijo Carlos IV, pero fueron interrumpidos con la invasión francesa de 1808. El reinado de José Bonaparte (1808-1813), durante el período de la guerra contra Napoleón, aun correspondiendo a una época de profunda crisis en todos los órdenes, tuvo, sin embargo, consecuencias positivas para la ciudad. Fue el momento de construcción de los primeros cementerios, y las nuevas medidas desamortizadoras permitieron a Madrid una importante reforma, materializada en la apertura de nuevas plazas. Los derribos más importantes fueron los que dieron origen a la Plaza de Oriente, la futura Plaza de Isabel II y calles contiguas: las de Carlos III, Felipe V, Arrieta, San Quintín, Pavía, Vergara, Lepanto, Requena, Noblejas, Amnistía, Independencia y Unión. El arquitecto Juan de Villanueva fue el encargado de abordar en su inicio la remodelación del entorno del Palacio Real para la plaza proyectada a oriente del Palacio y cuyo diseño sería encargado a Silvestre Pérez[48], el arquitecto que trató de materializar los sueños urbanísticos del rey intruso, José I. Por desgracia, la ciudad sufrió también la destrucción de edificios tan valiosos como la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, que había sido convertida en fortificación, y el Observatorio Astronómico. Importantes daños sufrieron también el Museo del Prado y el Jardín Botánico.

Dentro de la política de apartar los cementerios de las poblaciones se planea el Cementerio General del Norte primer cementerio monumental, situado más arriba de la Puerta de San Bernardo, que acabará Juan de Villanueva en 1809 y servirá de modelo a los cementerios fernandinos. Su terminación coincidirá con el *Real Decreto sobre construcción de cementerios fuera de la ciudad*. En 1811 se construye otro cementerio más modesto, el de San Pedro y San Andrés, detrás de la ermita de San Isidro. En la salida por el sur, más allá del puente de Toledo, se construye otro. José I se granjeó el apodo de "rey plazuelas"

[48] SAMBRICIO, C., *Silvestre Pérez, Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, 1975.

por el énfasis que dio a estas iniciativas, abriendo espacios en el centro de la ciudad. Este rey inició en 1812 las medidas desamortizadoras con la demolición del convento de Santa Ana. Con estas medidas se abrieron muchas plazas sin conexión entre ellas, pero que proporcionaron alivio a la circulación viaria, como las de San Miguel, los Mostenses, San Ildefonso o San Martín. Dentro de esta política urbanística, José I intentó dotar a la ciudad de plazas monumentales vinculadas entre sí dentro del espíritu monumental que su hermano Napoleón había ideado para París. Dentro de este ideario, Silvestre Pérez proyectó, sin llegar a poder realizarla, la unión por medio de un viaducto entre el Palacio Real y la Iglesia de San Francisco que iba a ser utilizada como edificio civil como sede de las Cortes[49]. Las reformas emprendidas no tuvieron continuación por las circunstancias políticas aplazándose largamente su terminación hasta bien cumplida la mitad del siglo.

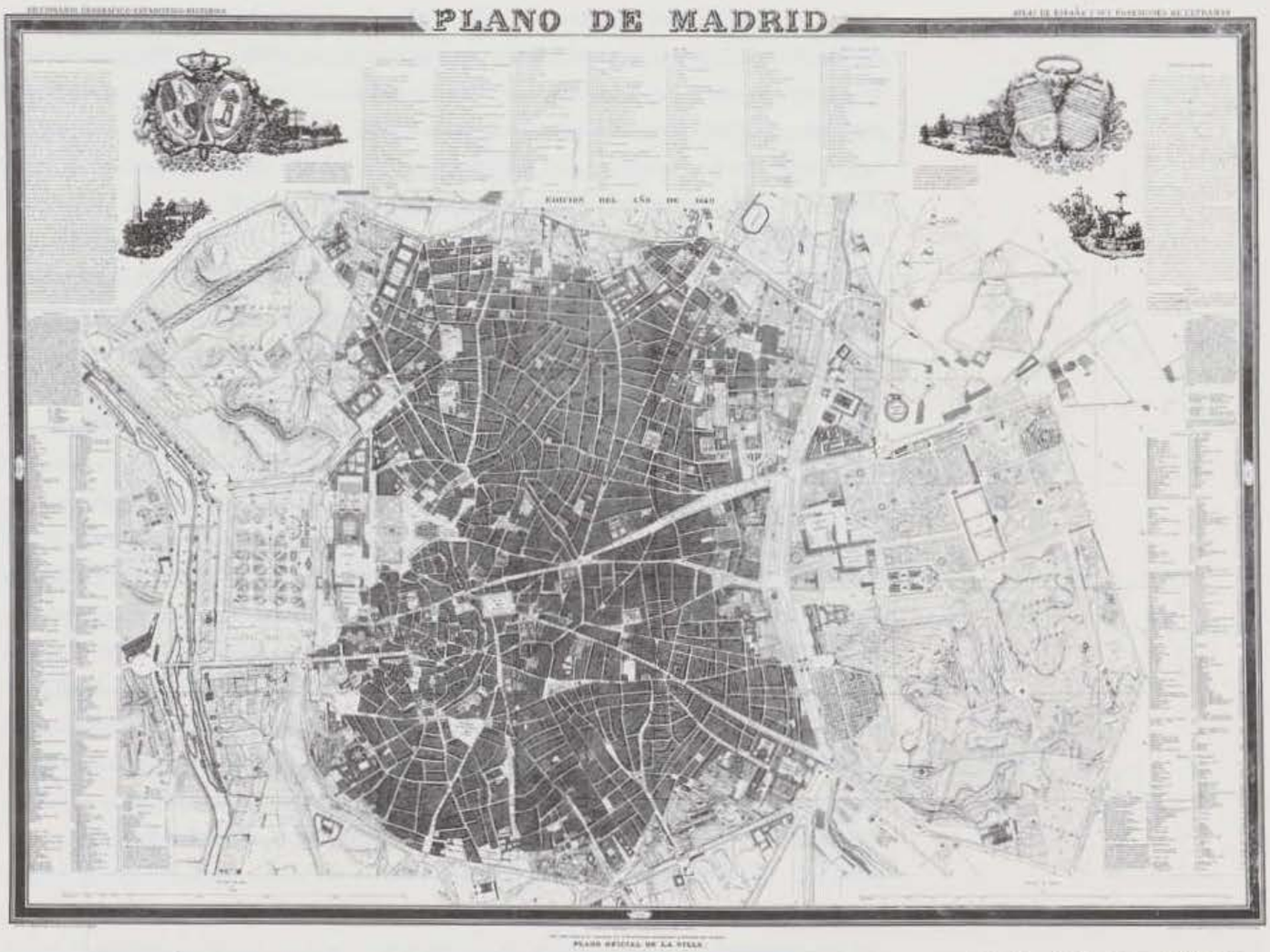
En las primeras décadas del siglo XIX, la capital del Reino trataba de disimular su aspecto desmañado con los ocasionales ornatos de una arquitectura efímera, dispuesta ocasionalmente para recibir a sus reyes. Los proyectos realizados en esa época fueron escasos. Uno de ellos fue la Puerta de Toledo, de Antonio López Aguado; otro, el monumento al Dos de mayo de Isidro Velázquez, que salió a concurso en 1822 y tardó 18 años en concluirse; los dibujos núms. 2 y 3 representan este monumento singular con motivo de su inauguración en 1840. Es esta ciudad descuidada y sin terminar la que Villaamil refleja en sus apuntes; una ciudad que Mesonero describe en su *Manual de Madrid* y que León Gil de Palacio reproduce fielmente en su extraordinario *Modelo* de Madrid de 1830. Así la vio el autor de *La Biblia en España* (1846), George Borrow en 1836: "Cercados por un muro de tierra que apenas mide legua y media a la redonda se agolpan doscientos mil seres humanos, que forman, con toda seguridad, la masa viviente más extraordinaria del mundo entero"[50].

El Madrid fernandino (1814-1833) que conoció Villaamil, era "un pueblo feísimo con pocos monumentos de arquitectura con horrible caserío"[51]. En los dibujos del artista, como por ejemplo, los núms. 11-1, 24, 29, y 55 (*El Rastro, la Cuesta de los Caños Viejos-Subida a las Vistillas, Demolición del Convento de la Soledad, o la Plazuela de Lavapiés*) es muy visible el deterioro de muchos edificios de viviendas en los barrios más populares, en donde la pobreza de materiales y la anarquía en la disposición de los muros y en la alineación de las casas hace patente la ausencia de una policía urbana y la pobreza generalizada de sus habitantes. El período fernandino estuvo caracterizado, por los desastres de la guerra, la quiebra financiera de la monarquía y, en suma, por la penuria económica y, más globalmente, por veinte años de despotismo que Valera definió como "periodo horrible de nuestra historia". En 1812, la hambruna se había abatido sobre una ciudad que acababa de sufrir los efectos físicos y morales de la guerra de la Independencia: 30.000 adultos

[49] *Las Propuestas para un Madrid soñado: De Teixeira a Castro*. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 270-271.

[50] BORROW, G., *Op. cit.*

[51] ALCALÁ GALIANO, A. *Recuerdos de un anciano*. Madrid, 1878. En el Plano Topográfico... de Juan López, de 1835, se aprecia la división en cinco Comisarías o Cuarteles con sus barrios correspondientes ordenada por el difunto Fernando VII: 1. La Plaza, 2. Afligidos, 3. San Jerónimo, 4. San Isidro, 5. Palacio.



Francisco Coello. ***Plano de Madrid.*** **1849.**

(cerca del 20 por ciento de la población de más de siete años) perecieron a causa del hambre. Sin embargo, continuaron los pertinaces flujos migratorios hacia Madrid, que, en 1825 superó por primera vez los 200.000 habitantes, cifra que apenas se movería hasta mediados de siglo. La tónica seguía siendo la de la pobreza generalizada. La quiebra del Estado absoluto provocó el declive de la nobleza que, al igual que el Estado, gastaba más de lo que ingresaba. Ninguna revolución social lograría liquidar a la clase dominante del Antiguo Régimen para repartir sus propiedades. La aristocracia titulada afrontaba como podía su inevitable decadencia, sin renunciar a sus privilegios y a la vida de "la corte más alegre y

divertida del mundo", sin ninguna capacidad para dinamizar una ciudad que, como observaba Larra, carecía de una clase media segura y activa. En contraste con esa atonía generalizada, se produjo, en los años 30, otra revolución, más que literaria, cultural –el romanticismo– gracias al retorno a la capital de los exiliados, integrada, entre otros, por Canga Argüelles, Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, Istúriz y Toreno.

El palacio nobiliario y el convento religioso configuran, en gran parte, la morfología de la ciudad que permanece anclada en su personalidad de corte del antiguo régimen. Con raras excepciones –como el impulso de Carlos III, el conato de José Bonaparte y las iniciativas de Isabel II–, ni los Austrias ni los Borbones lograron dar a la capital del Reino el empaque monumental y urbanístico que parecía demandar su rango, desplazando su interés hacia otros espacios periféricos, como El Escorial, La Granja o Aranjuez. Eso explica el crecimiento desordenado y descoyuntado de la ciudad, dominada por la nobleza y por el clero y carente de los más elementales servicios de policía urbana. En 1831, Madrid contaba con 8.000 casas distribuidas en 540 manzanas. Según datos recogidos por Mesonero Romanos, la población sumaba entonces 211.127 habitantes. Seguía vigente la división administrativa en diez cuarteles establecidos en 1802, con un total de 64 barrios[52]. Había 492 calles, 4 plazas y 79 plazuelas. Se contabilizaban 17 parroquias, 38 conventos de religiosos y 32 de religiosas, 18 hospitales, 3 hospicios, una casa de niños expósitos, 4 cárceles, presidio y galera, 3 casas de reclusión para mujeres, 16 colegios, 2 seminarios, Estudios Generales de San Isidro, 9 academias, 4 bibliotecas públicas, 2 museos de pinturas, uno de Ciencias Naturales, otro Militar, 1 plaza de toros, 2 teatros, 5 puertas reales, 12 portillos, 33 fuentes públicas y cerca de 700 particulares[53]. Los primeros planos de siglo XIX muestran casi la misma superficie que figuraba en los planos del siglo XVII.[54]

La Desamortización fue un hecho de gran trascendencia en todo el país y afectó muy especialmente a Madrid, una ciudad plagada de conventos. El Decreto de 11 de octubre de 1835 suprimió las órdenes religiosas. El 19 de febrero de 1836 se dispuso la enajenación de todos los bienes que hubieran pertenecido a las corporaciones religiosas extinguidas. Una Real Orden de 26 de enero de 1836 proponía los diversos usos que habría que dar a los ex-conventos (reforma, demolición, construcción, etc.) al tiempo que creaba una Junta facultada para subastar, vender o adecuar los distintos espacios. El objetivo era habilitar "cuarteles cómodos y ventilados", hospitales y cárceles, nuevas calles y ensanches de las ya existentes y construcción de plazas y mercados de nueva planta. En febrero de ese mismo año, el Gobierno ordenó demoler, para hacer plazas y calles, los conventos de la Merced, San Basilio, Capuchinos de la Paciencia, San Felipe el Real, de Jesús y Capuchinos del Prado[55]. En septiembre de 1838 se habían derribado ocho conventos; estos derribos posibilitaron posteriormente nuevas configuraciones en el tejido urbano. Jenaro Pérez Villa-

[52] MARTÍNEZ DE LA TORRE, F., *Plano geométrico de Madrid demostrado con los 64 barrios en está dividido*. Madrid, 1800.

[53] MESONERO ROMANOS, R., Manual *de Madrid*, Madrid,1831; NAVASCUÉS PALACIO, P., "Introducción al desarrollo urbano de Madrid hacia 1830"; en: *Madrid, hasta 1875. Testimonios de su Historia*, pp. 15-26.

[54] RUIZ PALOMEQUE, E., *Op. cit.*; MOLINA CAMPUZANO, M., *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Seminario de Urbanismo de Administración Local, 1960.

[55] RUIZ PALOMEQUE, E., *Op. cit.*, p.105.

amil se hace testigo de estos hechos que marcarían un hito en la evolución de la ciudad. Son los dibujos núm. 29, *Demolición del convento de la Soledad*, realizado el 1.º de agosto de 1836, y el núm. 50, *El Salvador en la Villa antes de destruirlo*, de 18 de marzo de 1839, aunque ésta última iglesia fue demolida unos años más tarde, en 1842.

Aunque la desamortización eclesiástica puso a disposición de la ciudad una gran masa de suelo urbano, habría que esperar dos o tres décadas para que pudieran acometerse algunos planes de remodelación o de ensanche. Los nuevos propietarios se convirtieron en avispados rentistas, limitándose a "remodelar" tímidamente el centro, según sus propios intereses. "Y así Madrid, tal como ya lo percibía Larra y confirmaría Madoz, no aprovechó la desamortización para crecer a lo ancho sino a lo alto: las casas a la malicia, ideadas para evitar la regalía de aposento, los palacios de dos plantas y los conventos de una, que imponían límites de altura al caserío colindante para no estorbar con curiosa mirada la recoleta paz de frailes y monjas, eran sustituidos por casas de cuatro y cinco alturas sin que el perímetro de la ciudad se ensanchase..."[36].

Por esas fechas, surgen llamadas de atención sobre este estado de cosas, como la del propio Mesonero en su "Ojeada rápida sobre el estado de la capital y los medios de mejorarla" de 1835, donde aconseja formar plazas regulares y diestramente repartidas por toda la capital. Se derriba la cerca, prosiguen las desamortizaciones y con éstos, desaparecen otros signos del Antiguo Régimen. Sin embargo, la aristocracia financiera reforzó el corazón de la ciudad, edificando o restaurando sus palacios en los mismos solares ocupados por la antigua nobleza, pero sin atreverse a proyectar una nueva ciudad en la vieja y, sobre todo, sin diseñar una expansión hacia las afueras, aunque Richard Ford valora, tras la muerte de Fernando VII, una sustancial mejoría en la ciudad, debida al Marqués de Pontejos, corregidor de la villa, siguiendo algunas de las propuestas de Mesonero[37].

En los años 40, con el comienzo de la época isabelina, se aborda, por fin, una idea de Madrid como digna capital de la monarquía, dejando atrás su vieja condición de Corte clerical y nobiliaria. Madrid reforma su casco antiguo y crea su primer ensanche. La reforma de la Puerta del Sol, la traída de aguas del Canal que proporciona el agua tan necesaria a la población, la iluminación por gas (1841), reformas, alineaciones, plazas, fuentes, paseos, jardines, edificio públicos, estaciones de ferrocarril, mercados cubiertos y ensanches dieron un nuevo aspecto a la ciudad. La ciudad vio cómo se ampliaba la Puerta del Sol su centro neurálgico y se abordaba el cierre de la Plaza de Oriente. Las obras del Teatro Real, que parecían no acabar nunca, concluyeron por fin en 1850. Por esas mismas fechas se acometía la construcción del nuevo Congreso, en el solar del antiguo convento del Espíritu Santo, y en 1866 comenzaban las obras de la Biblioteca y Museos Nacionales, en terrenos del ensanche ocupados anteriormente por la Escuela de Veterinaria.

[36] JULIÁ, S., RINGROSE, D., y SEGURA, C., *Madrid, Historia de una capital*. Madrid, Alianza Editorial, Fundación Caja Madrid, 1994, p. 286.

[37] FORD, R., *Op. cit.*

Madrid, mal comunicada y sin grandes recursos energéticos, tampoco pudo ser la capital industrial que correspondía a su condición de capital del país. Escaseaban las grandes fábricas –salvo las llamadas "reales", dedicadas a la producción de artículos de lujo– y abundaban los pequeños talleres. El comercio, algo más activo, mantenía una estructura más bien callejera, de portal o de pequeña tienda. En la relación de Madoz (1848)[58] se citan, por ejemplo, 610 tabernas y 552 tiendas de vinos generosos y, en cuanto a los oficios, 281 chamarileros, 246 carboneros, 165 mercaderes de telas o tejidos al pormenor, 140 carniceros y 132 buhoneros, sin olvidar los 449 propietarios de posadas secretas o casas de pupilo. En resumen, "Madrid podía ser juzgado como centro de tráfico y comercio pero no había dentro de sus cercas una clase social con suficientes recursos como para mantener una gran bazar, como no la había tampoco para emprender grandes reformas urbanísticas. Madrid era una ciudad pobre. Pobre en el sentido más literal del término, con abundancia de pobres... con una estructura de clases caracterizada durante toda la mitad del siglo por el predominio de una élite de propietarios rentistas, una clase media que percibe rentas de sus posesiones inmobiliarias, un artesanado que tiene lo justo para ir tirando, un número de jornaleros que no supera en mucho al de artesanos y una abigarrada masa de esos aguadores de Asturias, caleseros de Valencia, toreros de Andalucía, mayordomos y secretarios de Vizcaya y Guipúzcoa, reposteros de Galicia, criados montañeses y mendigos de la Mancha a los que Borrow, ansioso como todos los viajeros extranjeros de españolismo recio, saludaba exaltado creyendo ver en ellos al pueblo auténtico, depositarios de los más acendrados valores de la raza..."[59].

Esta sociedad fuertemente estamentalizada que mercadea al por menor, y que practica una economía de supervivencia, "lo comido por lo servido", es la que se ve transitar por la calle Toledo a los arrieros en sus acémilas (núm. 30); a los aguadores que cargan sus barriles en la Fuente de la Fama o en la de la Villa (núm. 4 y núm. 50) o a los que ofrecen su mercancía en la Plazuela de la Cebada, el Rastro o la Plaza de Lavapiés (núms. 10, 11-1 y 55).

Los sucesos revolucionarios de 1848, 1854 o 1868 contribuyen a cambiar mentalidades. En 1849 se habían realizado ya las siguientes obras de mejora propuestas por Mesonero: regularización de la plaza Mayor; plantación de los árboles de la calle de Atocha, bajada de Santo Domingo...; construcción de los solares de los Ángeles y de la plaza de Oriente; rompimiento de las calles de Válgame Dios (hoy Gravina) y de Arco de Santa María (hoy de Augusto Figueroa); regularización de la plaza de Bilbao, y, finalmente, la obras de la cuesta de la Vega, prácticamente concluidas[60]. Como contrapunto a las edificaciones oficiales y a las casas de la burguesía, determinadas por la ordenanza, de fachadas de tres hiladas de sillería como base, una fachada de ladrillo con huecos simétricos, alero de

[58] MADOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa.* Madrid, 1848.

[59] JULIÁ, S., *Op. cit.*, p. 276.

[60] RUIZ PALOMEQUE, E., *Op. cit.* p. 141.

[61] CABELLO Y LAPIEDRA, "Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX". *Resúmen de arquitectura*, 1901, núm. 3, p. 35.

canecillos de madera y revoco a la cal imitando piedra o ladrillo[61], existían las casas de corredor o de "Tócame Roque" viviendas modestas que ya existían en el siglo XVIII y que fueron mencionadas abundantemente por escritores como Ramón de la Cruz o Benito Pérez Galdós. Estas casas estaban situadas al sur de Madrid, en las inmediaciones de la calle y Puerta de Toledo, en la calle del Aguila y en la Ribera de Curtidores. Su estructura sencilla de ladrillo y madera tiene como característica el corredor largo abierto sobre un patio al que asoman las puertas de las viviendas. Este esquema se repetirá sin cambios hasta finales de siglo[62].

Jenaro Pérez Villaamil ha dejado testimonio lúcido en este "Cuaderno de Madrid" de una ciudad que, entre 1834 y 1853, pugnaba por cambiar su aspecto desaliñado y pobre de crecimiento descoyuntado. Madrid cifraba sus esperanzas reformadoras en los derribos de la Desamortización, en la traída de aguas del Canal, en la iluminación y limpieza de las calles, pero también comenzaba a ser consciente del enorme valor sentimental de los monumentos y modos de vida en trance de desaparición que formaban parte de su memoria histórica y que, en parte, iban a ser sacrificador por esas reformas. Sobreponiéndose a este valor testimonial, sentimos también en estos dibujos de Villaamil la sensibilidad de un artista que supo plasmar, de manera tan inspirada como precisa, el instante de una ciudad en transformación.

[62] NAVASCUÉS PALACIO, P., "Madrid, ciudad y arquitectura (1808-1898)", *Historia de Madrid*. Antonio Fernández García, Dir. Madrid, Ed. Complutense, 1993, p.408.

PÉREZ VILLAAMIL Y EL PAISAJISMO ROMÁNTICO ESPAÑOL

Enrique Arias Anglés

A PESAR DE HABER TENIDO sus precedentes en los siglos XVII y XVIII y de haber sido tratado como fondo de los cuadros de composición incluso anteriormente, el paisaje, como tal género pictórico, comienza a ser cultivado en España, con la llegada del romanticismo.

Las nuevas concepciones filosóficas sobre la naturaleza que cristalizaron en el último tercio del siglo XVIII y que tuvieron paradigmática plasmación en el llamado "jardín paisajista" o "jardín inglés", jugaron papel fundamental en el desarrollo y cultivo de la nueva pintura de paisaje que surge en Europa al amparo de las ideas románticas. Esta nueva relación hombre-naturaleza establecida por el romanticismo va a ser causa del gran interés despertado entonces por la pintura de paisaje.

J. Pérez Villaamil.
Castillo de Gaucín. Museo del Prado, Madrid.

En España, la censura impuesta por miedo a las doctrinas de la revolución francesa en tiempos de Carlos IV, el posterior trauma y paréntesis de la guerra de Independencia y el poco propicio clima político "fernandino" al desarrollo del nueva ideario romántico, tan ligado en nuestro caso a las concepciones liberales, generaron, entre otras razones más, un desfase histórico que no permitió la eclosión romántica hasta la muerte de Fernando VII y consiguiente apertura política e ideológica.

Sólo entonces, en torno a 1833, podemos hablar de una clara corriente romántica en nuestro país, plasmada también en la pintura y muy significativamente en el cultivo y desarrollo de la de paisaje que, al no tener una tradición en la que basarse, imbricó sus incipientes raíces en diferentes corrientes paisajísticas extranjeras, especialmente la británica de esta especialidad. A ello habría que unir, en la configuración del paisajismo romántico español, que el desfase histórico aludido, perfiló un historicismo nacional de carácter conservador, carácter arqueológico, adecuando el historicismo europeo a la tradición, lo que proporciona una imagen nacional de carácter pintoresco, y en la que jugará, por tanto, importante papel el costumbrismo. Así, el paisaje español del romanticismo irá unido a ese concepto también tan romántico de lo "pintoresco", por lo que será ingrediente fundamental del mismo la presencia arquitectónica y la humana de índole costumbrista, reforzando el aspecto romántico del cuadro mediante esta afirmación de la personalidad local.

De todas formas, los pintores españoles que cultivaron el paisaje romántico, aunque participaron (consciente o inconscientemente) de esas características y de otras más o menos comunes, la realidad es que no configuraron una escuela paisajística romántica española en el estricto sentido del término, sino que conformaron nuestra pintura paisajística romántica mediante la adición de un conjunto de individualidades, unidas por el común denominador de la práctica de este tipo de pintura y dentro de unas características sin grandes diferencias sustanciales.

Ayudó, sin duda, al avance y desarrollo de la pintura paisajística en nuestro romanticismo, el triunfo del liberalismo tras la muerte de Fernando VII, lo que motivó la ascensión a las esferas del poder político y económico de una burguesía liberal que propició la creación de un mercado de arte, el cual vino a sustituir a los tradicionales mecenazgos de siglos anteriores, potenciando la adquisición burguesa de obras que se adecuasen a sus gustos y a las proporciones requeridas por sus viviendas, lo que favoreció el desarrollo de la pintura de paisaje y de costumbres, géneros adecuados al gusto burgués romántico, como antes dijimos, ya que la burguesía fue, sustancialmente, la sustentadora del nuevo ideario romántico.

* * *

El más importante pintor paisajista de nuestro romanticismo fue Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), que no sólo constituye el paradigma de lo arriba expuesto, sino que fue, además, el iniciador del cultivo sistemático de la pintura de paisaje entre nosotros y el gran reivindicador de un género considerado menor hasta entonces en las esferas académicas.

Natural de El Ferrol, realizó sus primeros estudios en el Colegio Militar de Santiago, institución de carácter ilustrado en donde su padre era profesor de dibujo. Posteriormente, se traslada siendo aún muy joven a Madrid, donde continúa sus estudios en San Isidro el Real. En 1823, a los dieciséis años de edad, lucha a favor del gobierno liberal, como Subteniente Ayudante de Órdenes del Estado Mayor del Tercer Ejército, contra la invasión proabsolutista francesa de los llamados "Cien Mil Hijos de San Luis". Herido y hecho prisionero en la campaña de Andalucía, es trasladado a Sevilla y, una vez curado, a Cádiz, como prisionero de guerra, ciudad en la que ya permaneció y en cuya Academia recibió su formación pictórica.

J. Pérez Villaamil.
Palacio Municipal de Bruselas.
Museo del Prado. Madrid.

Prontamente debió de hacerse un nombre como pintor, ya que, en 1830, la ciudad de San Juan de Puerto Rico lo eligió para realizar las decoraciones del teatro Tapia. Permanece allí hasta 1833, fecha en que regresa a España, conociendo en ese mismo año en Sevilla al pintor paisajista escocés David Roberts, encuentro trascendental que encaminó el rumbo de su pintura por los derroteros del paisajismo británico del romanticismo.

Establecido en Madrid en 1834, acrecienta su fama participando en la exposición de la Academia de ese año, siendo además presentado a la reina que se interesó por su obra. Inicia así una carrera llena de actividad y de éxitos.

En 1835 es nombrado académico de mérito de la de San Fernando, obtiene también elogios de la crítica en la exposición de la Academia, toma parte en la fundación del Ateneo de Madrid e ilustra el *Panorama matritense* de Mesonero Romanos, con quien mantuvo amistad.

En 1836 acude nuevamente a la exposición de la Academia, siendo destacado por la crítica como el pintor mas notable del certamen.

En 1837 toma parte activa en la fundación del Liceo Artístico y Literario Español, institución romántica por antonomasia a la que estuvo siempre muy ligado, llegando a ejercer destacados puestos docentes y directivos en la misma; en ese año el célebre barón Taylor le compró varios cuadros para el rey Luis-Felipe, obras que se colgaron en palacios reales franceses, adquiriendo así una dimensión internacional su arte; a la vez que obtiene gran éxito de crítica en la exposición de la Academia, que lo califica como el mejor paisajista del momento; siendo su fama cantada por su amigo el poeta Zorrilla en unos encendidos versos que a su arte dedicó, ilustrando, a su vez, Villaamil la portada de la primera edición de sus poesías.

J. Pérez Villaamil.
Procesión en Covadonga.
Palacio de la Moncloa (Patrimonio Nacional). Madrid.

En 1838 obtiene gran éxito tanto en la exposición de la Academia como en la exposición inaugural del Liceo, a la que asistió la Reina Gobernadora, siendo nombrado caballero de la Orden de Isabel la Católica y condecorado por su actuación en la campaña militar de 1823.

En 1839 concurre, una vez más, a la exposición de la Academia de ese año y toma parte activa en las iniciativas emprendidas por el Liceo Artístico y Literario para conseguir los medios económicos que permitiesen a su amigo el pintor Esquivel recuperar la vista,

perdida a causa de una enfermedad, siendo además citado como colaborador en materia de dibujo en el célebre *Semanario Pintoresco Español*.

El año de 1840 es una fecha clave en la vida del artista. Por un lado, obtiene de la reina el nombramiento de pintor honorario de Cámara y se le concede el grado de comendador de la Orden de Isabel la Católica, de la que, como sabemos, era ya caballero. Por el otro, se produce su salida de España que duraría hasta 1844. Período que, por coincidir con la regencia de Espartero y por determinadas frases vertidas en el *Diario* que el artista llevó durante su permanencia en Francia y Bélgica, hacen sospechar en una especie de autoexilio, no exento de tintes políticos, enmascarado por su marcha a París para encargarse de la publicación de su *España Artística y Monumental*, libro de viaje de carácter pintoresco de cuya publicación litográfica se encargaba la casa Hausser en dicha capital.

Por medio del citado *Diario* y por la correspondencia con Federico de Madrazo, con quien mantuvo cierta amistad, sabemos que el pintor se encontraba casado con Teresa Ruiz Perelló y que tenía un hijo nacido por esas fechas.

Durante su estancia en París visita a la reina María Cristina, allí exiliada, y se relaciona con importantes personalidades españolas del mundo de la cultura y de la política también emigradas a Francia, concurriendo al Salón parisino del año de 1842 con éxito de crítica y obteniendo una de las medallas.

A finales de ese año de 1842 marcha a Bélgica, donde permanece hasta mayo de 1843, sin que sepamos las razones de esta estancia, aunque en su *Diario* expresa alguna vez su deseo de establecerse en ese país, donde comienza prontamente a afianzarse y a alcanzar cierta fama, siendo recibido en los mejores círculos y entablando conocimiento y amistad con importantes políticos, diplomáticos, intelectuales, científicos y artistas. Es presentado al rey de Bélgica e invitado en dos ocasiones al baile de la corte. Pero, a pesar de todo ello, no se encuentra a gusto, y añora a su patria y a su familia, manifestando en más de una ocasión en su *Diario* cómo la tristeza invade su espíritu.

Al final de su estancia en Bélgica, en mayo de 1843, viaja a Holanda para concurrir a la exposición de La Haya, siendo adquirida la obra que exponía por el rey "viejo", Guillermo I, y presentado al rey Guillermo II, entablando también importantes conocimientos en el mundo de las artes, la política y la diplomacia.

En los últimos días de ese mes de mayo regresa a París, ocupándose en asuntos relacionados con su *España Artística y Monumental*, y manteniendo, con tal motivo, correspondencia con los reyes de Bélgica, Holanda y Grecia, siendo además presentado al rey Luis-Felipe de Francia en audiencia particular, quien admiró sus obras.

En febrero de 1844, tras la caída del general Espartero, regresa a Madrid, siendo de inmediato presentado a la joven reina Isabel II, recibe el nombramiento de caballero de la

J. Pérez Villaamil.
El paseo de María Cristina de Sevilla. Col. particular.

Orden de Carlos III, de la de Leopoldo de Bélgica y la Legión de Honor francesa. En este mismo año solicita una pensión para marchar nuevamente a Francia con el fin de continuar ocupándose en su *España Artística y Monumental*, permaneciendo allí de mayo a agosto de ese año, y regresando a España en una gira artística por el País Vasco, Navarra y Aragón, llegando a Madrid en octubre.

Ya en Madrid, solicita el nombramiento de teniente director de la Academia de San Fernando, con la que sostuvo una polémica por no querer reconocer dicha institución los ascensos de los académicos por el Paisaje, pretendiendo reservarlos sólo a los que no fuesen por la Historia, debido a trasnochados prejuicios académicos. Dicha polémica se zanjó a principios de 1845 mediante la intervención de la reina, quien lo nombra teniente director de la Academia, y catedrático de Paisaje en los estudios especiales de pintura de la misma, con lo que se convirtió en el primer catedrático de dicha especialidad en España.

En este año de 1845 marcha nuevamente a París para seguir ocupándose en asuntos derivados de su *España Artística y Monumental*, entablando a su vuelta a España amistad con el viajero ruso Vassili Botkine y su compatriota el célebre compositor Glinka, que entonces llevaba a cabo su viaje "democrático" por España, realizando además, un viaje artístico por Segovia.

En 1846 estuvo en Pamplona y en Barcelona, quizá de ida o regreso a Francia, conociendo en la capital catalana al célebre Fernando de Lesseps, a la sazón cónsul de

J. Pérez Villaamil.
La Albufera de Valencia.
Col. particular.

J. Pérez Villaamil.
Manada de toros junto con río y castillo al fondo. Museo del Prado. Madrid.

Francia en dicha ciudad; viaja también por Asturias, Valladolid y León, concurriendo además con éxito a la exposición del Liceo Artístico y Literario y al Salón de París de ese año, donde su obra obtuvo elogiosa crítica del célebre poeta Charles Baudelaire. Elogios que repetiría Pedro de Madrazo en la crítica que hizo de la exposición de la Academia del siguiente año de 1847, año en el que nuestro pintor estuvo en Sevilla acompañando a Glinka.

En enero de 1849 marcha a Galicia, volviendo a repetir el viaje en el verano, recorriendo especialmente las provincias de La Coruña y Pontevedra, partiendo en el otoño hacia Valencia haciendo alto en Cuenca.

En verano y otoño de 1850 realiza otro viaje artístico por Galicia, Asturias y León, concurre a la exposición de septiembre de la Academia y marcha a Andalucía en el invierno de 1850-1851, visitando Córdoba, Sevilla, Jaén y posiblemente Granada. Luego, entre el verano y el otoño de 1851 marcha nuevamente a Asturias y Galicia, viaje que repite en 1852.

En 1853, aparecen los primeros síntomas inquietantes de la grave dolencia que acabaría con su corta existencia, por lo que solicita de la reina el abono de los años de servicio que realizó como militar en su juventud y la concesión del fuero militar, con el objeto de dejar una pensión a su familia. Sólo se le concedió el abono de los años de servicio. Mejorando temporalmente, retoma su ritmo normal de vida, viajando incluso al País Vasco en ese año de 1853. Pero poco tiempo después el proceso de su mal se acelera, falleciendo en Madrid el 5 de junio de 1854, a los cuarentisiete años, a causa de una grave dolencia de hígado.

En su obra se aprecian claramente dos etapas. La primera, prerromántica, corresponde a la década que media entre 1823, fecha en que llega a Cádiz, y 1833, año en que conoce en Sevilla a David Roberts. A partir de aquí y hasta su muerte, se desarrolla su segunda etapa, la romántica, concibiendo su pintura dentro de las tendencias que caracterizan, en general, al paisajismo británico de raíz romántica.

De su etapa prerromántica, conocemos pocas obras, aunque de un tiempo a esta parte van sistemáticamente apareciendo, en colecciones privadas y en el comercio, algunas más, conformándose con todas ellas un pequeño corpus que nos permite hacernos una idea

del tipo de pintura practicado en esa su primera época por Villaamil.

Estas obras juveniles nos muestran, dentro de un eclecticismo comprensible en un artista incipiente, una constante paisajística que denota el gusto por las amplias perspectivas pobladas por innumerables figurillas populares, estando algunas de estas obras bajo el influjo de la pintura flamenca del siglo XVII y otras bajo el de la pintura de un Vernet o un Pillement.

Pero el estilo más característico de Villaamil es el que transcurre durante su etapa romántica, la que va desde 1833 hasta su temprana muerte en 1854. Es ésta una espléndida etapa de madurez pictórica, en la que los influjos más acusados de su pintura son debidos al estilo de David Roberts, pero en la que, además, son detectables otras influencias del mundo anglosajón, como serían las de F. J. Lewis, la posible de Turner y la más remota de John Martin, quizá esta última debida a una simple coincidencia de aspiraciones pictóricas comunes en algún momento de la producción pictórica de Villaamil. Aunque no hay que olvidar el posible influjo que las láminas grabadas pudieron tener sobre nuestro artista, ya

J. Pérez Villaamil.
Monasterio de las Huelgas (Burgos).
Fundación Lázaro Galdeano. Madrid.

J. Pérez Villaamil.
Castillo mudéjar. Col. particular.

Eugenio Lucas.
Paisaje con una venta. Col. particular.

Juan Pérez Villaamil.
Paisaje. Col. particular.

que sabemos que poseía gran número de ellas y que las utilizaba, lo que pudo haber sustituido, en cierta medida, el desconocimiento de los originales.

A estas influencias habría aún que añadir otras más, como la del también pintor británico de animales T. Sidney Cooper, posiblemente llegada a su arte a través de la pintura de su amigo el abogado y pintor belga Robbe que sabemos exponía en Londres, o las de las escuelas flamenca y veneciana, aducidas por el mismo pintor en el *Diario* que llevó durante su estancia en Francia y los Países Bajos.

A su pintura se la ha acusado de fantasiosa y excesivamente apartada de la realidad, como si su pincel fuese la varita mágica que transformara la realidad en ensueños. Algo de razón hay en ello, pero menos de lo que tradicionalmente se ha creído. Aunque no hay duda de que Villaamil es la sana apelación a la fantasía en nuestro bastante prosaico romanticismo; es uno de los artistas con que más nos acercamos a ese romanticismo europeo que igualmente supo representar su par en literatura el también fantástico Gustavo Adolfo Bécquer. En el romanticismo europeo, fundamentalmente el británico y alemán, la fantasía es uno de los componentes principales, uno de los motores. Y Villaamil fue fantástico, cultivó el ensueño, y a la manera europea. Por eso, en un país de prosaicos realismos este nexo de fantasía se destaca casi como un reproche, pero también da especial singularidad a quien acertadamente lo practica.

El acercamiento de Villaamil a la realidad se produce fundamentalmente a través de sus apuntes al lápiz o a la acuarela, transformándose en ensueño o fantasía en su taller, donde realiza el cuadro, llegando incluso a concebir fantasías arquitectónicas o históricas compuestas a base de los mas diversos trozos de la realidad, lo que, todo ello mezclado, parece conducirnos al país de los sueños.

Villaamil fue un pintor desigual, adaptando su pintura a las necesidades del mercado con el que el liberalismo político y económico había suplido a los tradicionales mecenazgos de siglos anteriores. Pero, en general, la calidad media es alta, soliendo ser la

técnica de sus óleos muy empastada, nerviosa, de gran movimiento, con relieves a veces casi de encaje, pero cuidando siempre mucho el dibujo. La ejecución rápida, fácil, virtuosa. El colorido, de gran riqueza, es cálido, de tonos dorados, envolviendo a los objetos una atmósfera vaporosa y desleída, que se acusa en las lejanías de los fondos rosados y crepusculares, introduciéndose en un ambiente de ensoñación y misterio.

Vicente Camarón.
Paisaje. Fundación Santamarca.
Madrid.

Pero, si sus óleos llegan a alcanzar altas cotas de virtuosismo técnico y de poesía ambiental, sin embargo, lo que constituyen auténticas joyas de su producción son sus acuarelas, sus aguadas, surcadas, a menudo, por elegantes rasgos de fino dibujo, cuya frescura y encanto lo convierten en uno delos mejores acuarelistas del siglo XIX español, llegando a constituir, por si solas, auténticos cuadros.

Junto a ellas, sus dibujos, ejecutados con gran calidad y maestría, constituyen otra parte transcendental de su arte, realizados con asombrosa facilidad y poder de síntesis, en los que campea un trazo rápido, ágil, nervioso y elegante, pudiendo captar en un instante los afiligranados encajes de un monumento gótico o la concisa silueta de una escena callejera, de una figura o de un grupo de personajes. Suelen ser estudios de gran espontaneidad, hechos frente al natural y con un carácter de instantánea que le permite captar la esencia ambiental del entorno que nos representa, y que nos denotan el interés del autor por el mundo popular.

En relación con lo anterior se encuentra algo tan bello como su *España Artística y Monumental*, ejemplo de obras inspirada en los libros de viaje ilustrados puestos de moda por el romanticismo, teniendo a Patricio de la Escosura como colaborador literario y al marqués de Remisa como mecenas, cuyas litografías (sobre dibujos y acuarelas de Villaamil

la mayoría de ellas) fueron realizadas en París por los mejores litógrafos franceses del momento.

Así, este romántico y prolífico pintor gallego, muerto antes de llegar a cumplir el medio siglo, fue el máximo representante español de esa veta romántica de interés por nuestro pasado histórico, paradigma del arqueologicismo historicista y nacional, de esa adecuación del historicismo europeo al nacionalismo, a la tradición, que ensalzó nuestro pintoresquismo; al igual que fue también el primero en tratar los temas "orientalistas" en nuestra pintura. Todo ello lo convierte en el quizá más característico y típicamente romántico pintor español, como así pareció intuirlo su amigo, el también fantástico poeta Zorrilla, en los encendidos versos que le dedicara en 1837.

* * *

Francisco de Paula Van Halen.
Vista del Monasterio de El Escorial.
Patrimonio Nacional. Madrid.

La calidad y fuerte personalidad del arte de Villaamil, hacen que su influjo campee sobre gran parte del paisajismo romántico español. Comenzando por el círculo madrileño, citaremos en primer lugar a sus más directos discípulos, que son, sin embargo, los que menos trascendencia tuvieron, tanto por no haber alcanzado un talla parangonable con la de su maestro, como porque su juventud les proporcionó una inserción tardía en una panorama pictórico que había superado ya el romanticismo. Tales serían José Brugada, Antonio Rotondo, Francisco Maffei Rosal y Serralta, artistas todos hoy día prácticamente desconocidos, pero que por referencias literarias o por algunas obras identificadas, sabemos que siguieron, al menos en parte de su obra, el estilo de su maestro.

Cercano a Villaamil por amistad, aunque más joven que él, tenemos al célebre madrileño Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), quien también practicó la pintura de paisaje, sufriendo el influjo del paisajismo romántico de raíz británica practicado por el pintor gallego y que era el que estaba en boga entonces. Pero, la facilidad de Lucas para la asimilación de estilos ajenos hace que la captación del arte de Villaamil por su parte fuese tal que, a veces, es difícil saber si una obra es de uno u otro pintor. Son por tanto cuadros, al igual que los de Villaamil, que nos representan vistas de interiores de iglesias y paisajes de tipo fantástico con arquitecturas medievales y personajillos

de carácter popular, histórico u oriental que dan sabor a la composición. Su técnica es muy empastada y suelta, de carácter más desgarrado, en general, que la de Villaamil, con un colorido cálido y una atmósfera evanescente. Pero su versatilidad le llevó también a abordar otros estilos paisajísticos diferentes al británico que le trasmitió Villaamil, como el inspirado en la pintura del siglo XVII de los Países Bajos.

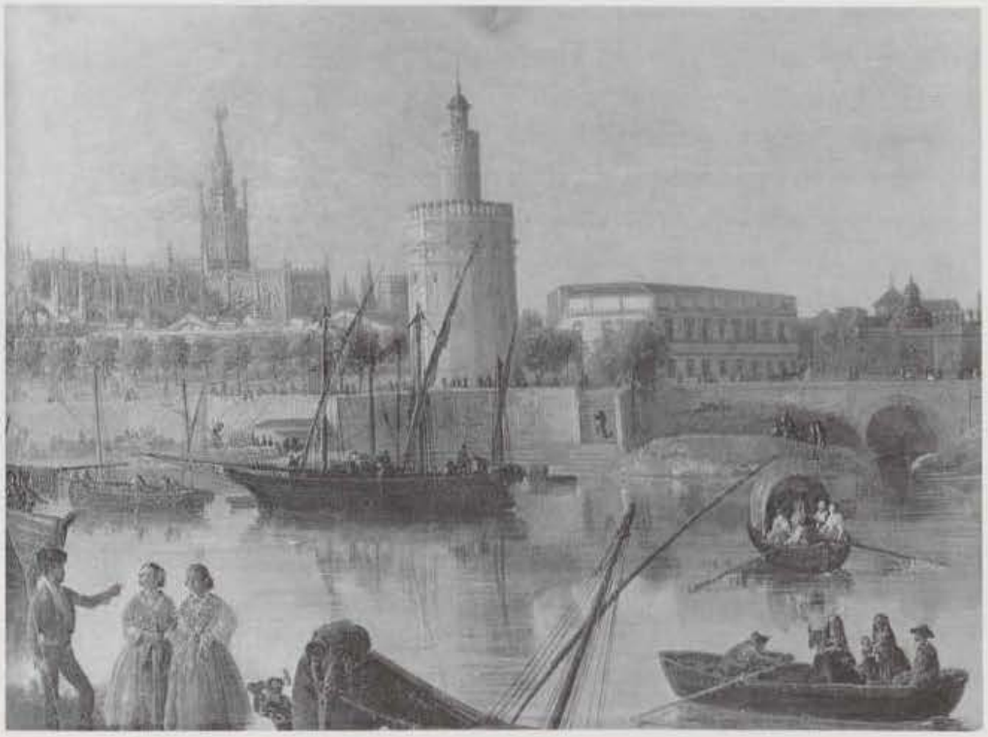
Antonio de Brugada.
Vista del Puerto de Barcelona.
Col. particular.

Esta ambivalencia entre el influjo británico y el de los Países Bajos está también presente en Juan Pérez Villaamil (?-1863), hermano de Jenaro, quien aunque, en líneas generales sigue la pauta estilística británica de su hermano, busca, a veces inspiración también en la pintura de los Países Bajos.

Igualmente oscila entre ambas influencias Francisco de Paula Van Halen (?-1887), natural de Vich, pero establecido en Madrid y formado en la Academia de San Fernando, siendo discípulo del neoclásico Aparicio, quien, en su vertiente paisajística, imita claramente el arte de Villaamil, quizá llevado por el éxito del paisajismo practicado por el gallego, siguiendo igualmente su pauta en la publicación litográfica *España Pintoresca y Artística*, colección de vistas de monumentos, paisajes y costumbres españolas que pretendía seguir la línea de la *España Artística y Monumental* de Villaamil, pero sin punto de comparación en cuanto a su calidad. Sin embargo, en otras de sus obras se nos muestra siguiendo una línea paisajística inspirada en la pintura holandesa de finales del siglo XVII.

Fernando Ferrant.
Paisaje con lago y ermita en ruinas.
Patrimonio Nacional. Madrid.

Más centrado en la influencia de los Países Bajos se encuentra el madrileño Vicente Camarón (1803-1864), hombre que gozó de fama en su tiempo, teniendo además el interés de ser uno de los iniciadores del cultivo de la pintura de paisaje y de marinas en el romanticismo español. El principal influjo que recibió su pintura fue el de los Países Bajos, tomando a Teniers por modelo en sus cuadros de costumbres, mientras que para sus cuadros de paisajes hay que citar la influencia de Juan Both y



Manuel Barrón.
Vista de la Torre del Oro y la Catedral desde los Remedios.
Col. particular.

de otros pintores flamencos del siglo XVII, como Adrian Frans Boudewyns, a quienes pudo contemplar en el Museo del Prado. Pero además del influjo flamenco, Camarón se dejó seducir por el paisajismo de estirpe británica practicado por Villaamil, a quien sin duda conocía de la Academia, abandonando en este caso los tonos ocres y parduzcos, que lo caracterizaban, en favor de una mayor brillantez y riqueza de colorido.

Cercano a la concepción artística de Villaamil, pero sin que podamos aseverar su influencia, se encuentra el paisajismo del polifacético madrileño José María Avrial y Flores (1807-1891), pintor decorador, escenógrafo, paisajista y de perspectivas arquitectónicas, además de erudito escritor sobre arte. Discípulo de José de Madrazo y de Fernando Brambilla, fue este último pintor quien determinó su vocación paisajística. Son numerosísimas las obras que sobre este género del paisaje y la perspectiva realizó en su vida, basculando entre un realismo detallista y de carácter arqueológico y una fantasía fecunda y de lo más romántica, pero siempre también de rasgos arqueológicos. Sin poseer la finura y fantástico encanto de David Roberts o Villaamil, alcanza también, a veces, una sublimación poética del monumento o asunto representado, pudiéndose, en cierto modo, insertar dentro de la corriente de tinte anglosajón en algún aspecto de su obra, sin que podamos afirmar que fuese directamente debida al influjo de Villaamil, pero que se le acerca.

Igualmente próximo a la concepción paisajística de Villaamil, pero sin haber recibido ningún influjo del romántico gallego, se encuentra el arte del también madrileño Antonio de Brugada (1804-1863). Discípulo primeramente de la Academia de San Fernando, recibió su auténtica formación en Francia con el célebre marinista Gudin, lo que le convierte en nuestro primer marinista contemporáneo, viniendo a ser el equivalente a Villaamil en los paisajes marítimos de la época romántica. En su pintura se acusan tanto el influjo británico como el de las pinturas flamenca y holandesa del siglo XVII, detectables también en el arte de su maestro Gudin, como fuentes obligadas en la práctica de la pintura de paisaje romántica europea. Cultivó la pintura de marinas y la de historia naval, siempre dentro de un contexto paisajístico, siendo obras generalmente dotadas de mucho movimiento, estudiada composición, buen dibujo, cálido colorido y esfumadas y poéticas lejanías, aportando el sabor local o histórico numerosas figurillas que pueblan la composición.

Andrés Cortés.
Paisaje fluvial. Fundación Santamarca. Madrid.

Más apartado ya del arte del romanticismo gallego se encuentra el mallorquín Fernando Ferrant (1810?-1856), afincado en Madrid y formado en la Academia de San Fernando. Es uno de los pocos paisajistas puros de este período, junto con Villaamil y Brugada. Perfeccionó sus estudios en Italia y llegó a ser el sucesor de Villaamil en la cátedra de Paisaje de la Academia. En su arte hallamos más naturaleza que en otros paisajistas del romanticismo, pero siempre dentro de una gran afectación romántica que auna recuerdos del paisajismo romántico alemán con el estilo clásico a la manera de Dughet y Claudio de Lorena. Pero, frente a la atrevida síntesis paisajística de Villaamil, el arte de Ferrant, en su pacienzudo análisis, resulta más analítico que sintético. Su sentido del paisaje evolucionó con el tiempo, abandonando la fantasía romántica y prestando más atención al natural, preludio quizá del incipiente realismo.

En el círculo sevillano, dedicado esencialmente al costumbrismo, entre los pocos pintores que cultivaron el paisaje también se dejó sentir el influjo del paisajismo de Villaamil, especialmente en Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884), natural de Sevilla y formado en su Escuela de Bellas Artes, siendo discípulo de Antonio Cabral Bejarano. Podemos decir que Barrón fue el creador del típico paisajismo romántico sevillano, adornando de pintoresquismo tanto al elemento campestre como al urbano. Su tipo de pintura, sin embargo, no difiere mucho, en líneas generales, del de Villaamil, teniendo su misma concepción paisajística y una similar iconografía, posiblemente debido al conocimiento de

Luis Rigalt.
Paisaje con ruinas. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

ambos en la propia Sevilla, ciudad a la que Villaamil estuvo bastante ligado. Pero, a partir de 1860, su obra varía hacia una concepción del paisaje más realista, sin duda bajo el influjo de las nuevas tendencias naturalistas.

De los otros dos pintores sevillanos del romanticismo que cultivaron esporádicamente el paisaje, Andrés Cortés (1810-1879) se caracterizó por un cierto eclecticismo que va desde el influjo británico al flamenco, pasando por la tradición barroca de resabios murillescos, mientras que Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) lo cultiva con amplias panorámicas adobadas de grupos de personajillos conformando anécdotas costumbristas, en una manera y tonos que no dejan de recordarnos el arte villaamilesco.

Igualmente, entre los pocos pintores paisajistas del círculo barcelonés, que estuvo volcado básicamente hacia el "nazarenismo", se proyecta también el estilo de paisaje practicado por Villaamil. Tal es el caso de Luis Rigalt (1814-1894), barcelonés y profesor de Perspectiva y Paisaje en la Escuela de Lonja que, pensionado en su juventud en Madrid, conoció a Villaamil en esta ciudad y se interesó por su tipo de paisaje , reproduciendo él, a su vez, buena cantidad de monumentos catalanes bajo el impulso de la exaltación fantástica del romanticismo gallego. Sin embargo, debido a su larga vida, se empezó también a interesar por el paisaje de pura naturaleza, echando las bases del posterior desarrollo del realismo en la pintura catalana. Pero este interés por el paisaje estrictamente naturalista es más patente en sus dibujos y acuarelas que en sus óleos, en los que parece que se mostró siempre más románticamente arbitrario.

Sin embargo, fue Francisco Javier Parcerisa (1803-1876) quien mejor encarnó en Cataluña la corriente romántica de vistas de monumentos de nuestro pasado, así como la figura del pintor romántico viajero a lo David Roberts o Villaamil. Fue importante litógrafo, realizando la monumental obra litográfica *Recuerdos y Bellezas de España*, de mayor amplitud y precisión arqueológica que la *España Artística y Monumental* de Villaamil, pero careciendo, en general, del encanto y delicadeza de la del pintor gallego. Estas representaciones litográficas van desde la objetividad que atestigua la utilización del "daguerrotipo", a la fantasía melancólica que les proporciona románticos tonos de ensueño, acercándose mucho en estos casos al estilo de David Roberts y Villaamil. Es obra bellísima y capital de

nuestro romanticismo, encargándose de la parte literaria Pablo Piferrer, José María Quadrado, Francisco Pí y Margall y Pedro de Madrazo. Además de esto, también practicó la pintura al óleo, si bien este aspecto de su obra es muy tardío, siendo, sin embargo, su temática idéntica a la de sus litografías, dándonos una magnífica galería de monumentos españoles, aunando en estos cuadros la calidad técnica con el rigor arqueológico, pero no logrando en ellos el punto de romántica poesía que consiguió en muchas de sus litografías, y, desde luego, sin la gracia y delicadeza que campean en las obras de esta índole de Villaamil, con quien comparte el punto de arranque de su romanticismo, la fuente originaria en que ambos lo beben, pero sin que se pueda hablar de influjo del uno en el otro, que sepamos.

Y aún citaremos, dentro del círculo barcelonés, a Joaquín de Cabanyes (1779-1878), cuyos paisajes parecen representar una especie de compromiso entre el romanticismo y el realismo. Primeramente romántico, sin embargo evolucionó luego hacia el naturalismo. Pero en su etapa romántica, que es la que aquí nos interesa, parece acercarse, en ocasiones, al tipo de paisaje que caracterizó a Villaamil.

Y, por último, tendríamos que nombrar a una serie de pintores que, ya en la segunda mitad del siglo XIX, cultivaron también un paisajismo con predilección por la representación del monumento y dentro de cierta herencia romántica, tales como el zaragozano Pablo Gonzalvo (1827-1896), formado en la Academia de San Fernando y luego profesor de la misma, quien en sus últimas obras se nos muestra ya influido por el realismo; el toledano Cecilio Pizarro (?-1886), pintor y litógrafo establecido en Madrid, autor de numerosas vistas de monumentos toledanos, así como de otros lugares de Castilla y Andalucía y que fue colaborador en la *España Artística y Monumental* de Villaamil; el gaditano Vicente Poleró (1824-?), discípulo de la Academia de San Fernando, quien también realizó vistas de monumentos; el romano Pedro Kuntz y el diplomático y pintor Pedro Pérez de Castro que, formado en Inglaterra, sigue las directrices del paisajismo romántico británico, acusando su obra, sin embargo, cierto realismo en su última etapa.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS ANGLÉS, E.: *Jenaro Pérez Villaamil*, Ed. Atlántico, La Coruña, 1980.

ARIAS ANGLÉS, E.: "Influencia de los pintores ingleses en España", en *Imagen romántica de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, p. 79.

ARIAS ANGLÉS, E.: "Landscape painting in Spain during the romantic period", en *Arts Magazine*, octubre de 1984, p. 110.

ARIAS ANGLÉS, E.: "La pintura romántica de paisaje en España", en *Pinturas de paisaje del romanticismo español*, Fundación Banco Exterior, Madrid 1985, p. 29.

ARIAS ANGLÉS, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, C.S.I.C., Madrid, 1986.

ARIAS ANGLÉS, E.: "La pittura, la escultura y el grabado", en *La época del romanticismo (1808-1874). Las letras. Las artes. La vida cotidiana*, t. XXXV-II de la "Historia de España de Menéndez Pidal", Madrid, 1989, p. 269.

ARIAS ANGLÉS, E.: "La pintura romantica paesaggistica spagnola", en *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Electa, Milano, 1993, p. 257.

BENET, R.: "La pintura", en *L'Art Català*, vol. 2.º, Barcelona, 1961.

CALVO SERRALLER, F.: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995.

CARO BAROJA, J.: "Sobre el paisaje romántico español", en *Pinturas de paisaje del romanticismo español*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1985, p. 11.

CONTRERAS, J. de (Marqués de Lozoya): *Historia del Arte Hispánico*, t. V, Barcelona, 1949.

CONSELO BOUZAS, J.: *La pintura gallega*, La Coruña, 1950.

FONTBONA, F.: "Del neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)", en *Historia de L'Art Català*, vol. VI, Barcelona, 1983.

GALÁN, EVA. V.: *Pintores del romanticismo andaluz*, Granada, 1994.

GAYA NUÑO, J. A.: "Arte del siglo XIX", en *Ars Hispaniae*, vol. XIX, Madrid, 1966.

GAYA NUÑO, J. A.: "En el centenario de Villaamil. Ingredientes de una obra maravillosa", *Goya*, núm. 1, 1954, p. 29.

Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), catálogo exposición, Fundación Caixa Galicia, La Coruña, 1996.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953.

MÉNDEZ CASAL, A.: *Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, 1921.

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883-1884.

PANTORBA, B. de: *El paisaje y los paisajistas españoles*, Madrid, 1943.

Pintores ferrolanos, catálogo exposición, Diputación Provincial, La Coruña, 1980, p. 53.

Pintura del siglo XIX. Colección Bellver, CajaSur, Córdoba, 1997.

RAFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona 1954.

REYERO, C. y Freixa, M.: *Pintura y escultura en España (1800-1910)*, Madrid 1995.

SEOANE, L.: *Jenaro Pérez Villaamil*, Eds. Galicia, Buenos Aires, 1954.

Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes y Aureliano de Beruete, catálogo exposición, Ayuntamiento de Madrid, 1990.

VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981.

VESTEIRO TORRES, T.: *Galería de gallegos ilustres*, t. II, Eds. Galicia, Buenos Aires, 1955, p. 279 (1.ª edición de 1875).

LA VIDA COTIDIANA MADRILEÑA EN LOS DIBUJOS DE JENARO PÉREZ VILLAAMIL

María Josefa Pastor Cerezo

CUANDO JENARO PÉREZ VILLAAMIL nace el 3 de Febrero de 1807 en El Ferrol, faltaba poco más de un año para que diera comienzo lo que, para distintos observadores y protagonistas de los sucesos de 1808, sería la materialización de la revolución española por analogía a lo sucedido en Francia desde 1789[1]. Bien es verdad que el Liberalismo no empieza a consolidarse hasta 1840, es decir después de la victoria de las tropas liberales sobre el Carlismo en la Guerra Civil que comenzó en 1833 tras la muerte de Fernando VII. El proceso de transición del Antiguo Régimen al Régimen Liberal fue largo (de 1808 a 1840) y se desarrolló en un clima de permanentes crisis, con ensayos constitucionales y experiencias contrarrevolucionarias. Pérez Villaamil fue testigo de estos aconteceres y, a veces, parte activa en los mismos, así en 1823 cuando le encontramos luchando contra la invasión absolutista francesa de los *100.000 hijos de San Luis*, hecho que le habría de costar la prisión en Sevilla, o en el período de la Regencia de Espartero, en el que se exilia en París de 1840 a 1843 aprovechando estos años para trabajar en la gran empresa de la *España Artística y Monumental*.

El año 1808 no sólo marcó el comienzo del fin del Antiguo Régimen con el estallido de la Guerra de la Independencia contra Napoleón. Como todo cambio político, conllevó profundas transformaciones sociales y culturales, y, en este caso, marcó también lo que tradicionalmente se toma como inicio del Romanticismo (por lo menos en España), el movimiento cultural extendido por toda Europa y que florece en nuestro país hasta 1874, es decir hasta el momento de la Restauración de la Monarquía en la figura de Alfonso XII.

El Romanticismo español se vincula desde su comienzo al Liberalismo político; es el anhelo de expresar libremente los sentimientos y las inquietudes revolucionarias de la *burguesía* a través de los medios artísticos. Durante este período se proclama (con avances y retrocesos) la libertad de expresión, de reunión, de asociación y de imprenta; la vida política se regula por una Constitución, se transforma la economía, se suprimen los señoríos y los gremios, se crean industrias y se transforman las ciudades.

Pérez Villaamil coincide plenamente con la etapa romántica, etapa que eclosionará totalmente tras la muerte de Fernando VII en 1833. Villaamil va a decantarse en su crea-

1 Fusi, J. P. y Palafox, J., *España 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 16.

L. Alenza. *Vendedor de bollos*. Museo Municipal. Madrid.

ción artística precisamente por el género más genuinamente romántico: el paisaje. Como ha indicado muy certeramente Enrique Arias Anglés en sus estudios sobre Jenaro Pérez Villaamil y el paisaje romántico español[2], los artistas que al llegar las corrientes románticas a España se sintieron atraidos por este género en particular, tuvieron que buscar raices paisajísticas extranjeras al faltar una tradición española (hasta ese momento el cultivo del paisaje había sido intermitente o circunstancial). Pero, curiosamente, en la mayoría de los casos, no tuvieron necesidad de salir fuera de España, pues, salvo Antonio Brugada que se formó en Francia, el resto de los paisajistas españoles lo hizo en España. Concretamente fue el escocés David Roberts quien influyó de forma decisiva en Villaamil con motivo de su común estancia en Sevilla en 1833.

El triunfo de la pintura de paisaje en el siglo XIX es lógica consecuencia del creciente ascenso de la burguesía. Mientras decae el patrocinio de la monarquía, de la iglesia y de la aristocracia, se promueve un activo comercio de ob ras de arte que favorece su adquisición por parte de los enriquecidos burgueses quienes solicitan obras acordes con sus gustos y el tamaño de sus viviendas. Característico de la pintura de paisaje romántica española es la aparición de lo *pintoresco*, que supone la inclusión del elemento humano o arquitectónico. Se conforma así la anécdota de tipo costumbrista que pone en evidencia la personalidad local encarnada en las gentes del pueblo, tan esenciales para los románticos, y que confie-

[2] ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid: Centro de Estudios Historicos, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1986. ARIAS ANGLÉS, E., *La Pintura Romántica de Paisaje en España*, en *Pinturas de Paisaje del Romanticismo Español*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1985.

ren un vigor inusitado a los paisajes urbanos o campestres. No obstante, la imagen que podían reflejar los pintores andaba muy lejos de la proyectada a mediados de siglo por la imaginación romántica (fruto de las estancias de viajeros y escritores europeos), "esto es, un país de bandoleros, toreros, viejas catedrales, inquisidores, ruinas, contrabandistas, penitentes, caballistas, cigarreras, bailaoras y guitarristas, mezcla de pintoresquismo oriental (Andalucía), pasión dramática (los toros) y patetismo religioso (Semana Santa)"[3].

Pérez Villaamil retrata repetidamente la bulliciosa vida en la calle captando las escenas que le servirían para realizar sus óleos en la tranquilidad de su taller. En este ámbito cerrado lo dibujado sufre una transformación y se convierte en ensoñación y fantasía, pero los apuntes tomados en sus paseos por Madrid, por Toledo, por Galicia, por Bélgica o por Holanda, siguen conservando, afortunadamente para nosotros, la realidad de la vida cotidiana.

Los dibujos de la serie que nos ocupa, fechados en buena parte en la década de 1830, nos sirven de punto de partida para dar un repaso a la actividad madrileña: el movimiento de los trajinantes hasta las puertas para abastecer a la villa, los paseantes, los tenderos, los aguadores, los militares, las diversiones del pueblo,...

Los escritores de la época nos han dejado también preciosos testimonios sobre la realidad cotidiana. Mesonero Romanos o Larra entre los españoles, y Merimée, Gautier o Ford entre los extranjeros, nos transmiten, gracias a sus escritos, la animada vida de la ciudad. Concretamente Mesonero Romanos trazó en el capítulo titulado *Un día en Madrid* correspondiente al *Manual de Madrid* de 1831, un exacto apunte de las actividades de un día cualquiera en la villa, que, a pesar de adolecer de cierta superficialidad, reviste gran interés por desfilar por él prácticamente todas las ocupaciones de los madrileños[4]. Aún tratándose de una cita bastante larga merece la pena transcribirla íntegramente: "Al rayar el día empieza lentamente el movimiento de este pueblo numeroso. Se abren sus puertas para dar entrada a infinidad de aldeanos que conducen las producciones de sus lugares circunvecinos para depositarlas en los abundantes mercados de la capital. Otros, circulando por ella con sus provisiones, permanecen durante toda la mañana ocupados en la venta por menor. En estas primeras horas, los tahoneros, montados en sus caballos con enormes serones, reparten el pan por las tiendas; los ligeros valencianos cruzan las calles en todas direcciones pregonando sus refrescos; las tiendas se llenan de mozos y criados que concurren a beber; los carros de los ordinarios que salen se cruzan con la rechinante carreta de bueyes que viene cargada de carbón; las plazas y mercados van progresivamente llenándose de gentes que se ocupan de las compras en menudo; las iglesias, de ancianos piadosos y madrugadores, que concurren a las primeras misas de la mañana, y los talleres de los artesanos, de multitud de obreros que van alegres a sus trabajos respectivos. Suenan las ocho, y

[3] Fusi, J. P. y Palafox, J., *Op. cit.* p. 68.

[4] Mesonero Romanos, R., *Un día de fiesta*, en *Manual de Madrid, Obras de Don Ramón de Mesoneros Romanos*, Madrid: Atlas, 1967, V. III, pp. 24-25.

el tambor de las guardias que se relevan se hace oir en todos los cuarteles de la capital. Las jóvenes elegantes que habían salido a misa o a paseo en un gracioso *negligé* vuelven lentamente a sus casas, acompañadas, por supuesto, *casualmente*. Tampoco falta su *casual compañia* a la alegre sirvienta, que con el cesto de provisiones bajo el brazo, viene prestando piadoso oido a los tiernos acentos del agraciado barberito o del gracioso ordenanza. Los cafés retirados, las tiendas de vinos y las hosterías presencian a tales horas estos obsequios misteriosos; pero a las nueve el cuadro ha variado de aspecto: los coches de los magnates, de los funcionarios públicos, seguidos a carrera por la turba de pretendientes, que los espera a su descenso, corren a los Consejos y a las oficinas públicas; el empleado subalterno, saboreando aún su chocolate, marcha también a colocarse en su respectiva mesa; los estudios de los abogados quedan abiertos a la multitud de litigantes; el ruido de la moneda resuena en el contador del comerciante; el martillo, en el taller del artesano, y las elegantes tiendas de modas, bien decoradas, bien frescas y limpias, empiezan a dar entrada a las diligentes damas, que vienen a saciar en ellas sus caprichos y su vanidad. La Puerta del Sol empieza a ser el centro del movimiento del público y *del quietismo* de una parte de él, que se la reparten como de su propiedad. Los corredores subalternos de papel, préstamos y demás, hacen allí sus negocios *sin correr;* los músicos esperan avisos de bodas, llegadas de forasteros y festividades para correr a felicitar a los dichosos; los calesineros andaluces convidan con sus coches y calesines; los ciegos pregonan sus curiosos romances; los aguadores riñen por haberse quitado la vez para llenar sus cubas, y las vendedoras de naranjas hacen conocer sus excelentes pulmones; en tanto, los elegantes corren en un *ordenado desorden* al despacho de los billetes de la ópera, que, como una plaza de guerra, se halla defendido por tropa de infantería y caballería, y sitiado por una multitud innumerable pronta a dar el asalto; otros van a rendir sus homenajes matutinos a la amable beldad, que los recibe a su tocador, o bien a almorzar con sus amigos; a probar sus caballos y floretes. La agitación, entretanto, se ha hecho más general. Los elegantes carruajes que llevan a Palacio las personas de corte, dan paso a las encumbradas y enormes diligencias que salen para todos los puntos;las gentes a pie cruzan las calles con bien diferentes objetos; hombres de negocios, desocupados, curiosos, mujeres, muchachos, todos corriendo en distintas direcciones, forman una confusión, un ruido, un movimiento a que el forastero tiene trabajo en acostumbrarse. Los Consejos, la Sala, los Juzgados de la villa, la Caja de Amortización y otros muchos objetos llaman a la multitud hacia la calle Mayor; los litigantes, cargados de papeles; los procuradores, de sus procesos; los escribanos y alguaciles, con sus respectivas vestimentas, apenas dejan paso franco al observador, que con dificultad puede penetrar a las salas del Consejo a escuchar las elegantes oraciones de los abogados que intentan defender la justicia, disminuir el delito o aclarar la verdad. El artesano, entre tanto, que al punto de

F. Lameyer. *Ambiente de mercado junto a la Puerta de Toledo*. Museo Municipal. Madrid.

las doce dejó sus trabajos, prepara su comida sencilla, mientras el pretendiente va a ocupar su conocido lugar en la antesala de la secretaría; el petimetre varía su traje para empezar la pesada ocupación de sus inútiles visitas, y la dama ensaya sus estudiadas palabras. La una. ¡Hora preciosa! Los pretendientes la esperan con ansia para saber el resultado de sus solicitudes; la encantadora belleza, para recibir la visita de su apasionado; el hombre del pueblo, para sentarse a su sencilla mesa, y para todos es aquella la hora de las esperanzas. Una hora después las oficinas van desocupándose; se cierran bufetes, tiendas y despachos, y cada cual se prepara a sentarse a la mesa; los celibatos y forasteros corren a las fondas a recobrar sus fuerzas, mientras que el padre de familia, en su casa, saborea una comida frugal, sazonada con la presencia de los suyos. Un poco después las mesas elegantes ofrecen en sus exquisitas salas un tormento al estómago y en la etiqueta un inconveniente al placer. La población permanece en reposo: la siesta, que en la clase inferior es muy poca cosa o nada, se prolonga más de una hora en las otras clases; pero a las cuatro vuelve la animación, que va en aumento en las horas posteriores. Entonces ya se prescinde en general de los trabajos, dando más lugar a los placeres; los paseos empiezan a poblarse de gentes de todas condiciones; los toros, las meriendas, los pequeños viajes a Vista Alegre u otros puntos ofrecen diversiones a todas las clases; en el Prado luce la sociedad elegante, los brillantes trenes y la esmerada compostura; la multitud, esparciándose fuera de las puertas, busca los paseos

adecuados a sus gustos. Todos permanecen en ellos hasta que la noche se acerca; y mientras unos se retiran a sus modestas habitaciones a sentarse a sus puertas y cantar al son de su guitarra o de las de los músicos ciegos, otros pueblan los cafés y los billares. Las tertulias o pequeñas reuniones de confianza ofrecen, entre tanto, su sencilla franqueza, y los teatros el punto de reunión de las gentes de buen tono. La multitud va disminuyendo en las calles; los barrios apartados permanecen solitarios, y sólo los del centro ofrecen todavía vida hasta después de cerrados los teatros. La mayor parte vuelve a sus casas a disfrutar del reposo; pero otra parte prolonga la vida que hurtaron al día, ostentando en tertulias elegantes sus estudiados adornos, o arruinándose en juegos reprobados; sus coches hacen retemblar las pacíficas calles, y va disminuyendo su número hasta que ya a las dos de la mañana se oye sólo la voz del vigilante sereno, que da la hora y avisa al desvelado las que aún le faltan que penar. Los cantos de las aves precursoras del día suceden a aquel silencio, y el cuadro anterior vuelve a comenzar".

El aspecto de la ciudad. Las calles. Las casas

Durante el siglo XIX Madrid experimentó un fuerte crecimiento de población. En 1800 tenía, según las distintas fuentes, entre 175.000 y 200.000 habitantes, mientras que en 1900 alcanzaba los 540.000[5]. La primera mitad del siglo (hasta 1845) correspondería a lo que Fernández y Bahamonde denominan la primera fase en la evolución demográfica de la villa, cuando todavía la existencia de la cerca constreñía el crecimiento urbano, limitando el acceso de flujos humanos; sólo con la movilización de suelo generada por la desamortización y los primeros planes urbanísticos comienza el crecimiento físico de la población posibilitando así el crecimiento humano. Así sobrevendría la segunda fase, de 1845 a 1860, que supondría un notable crecimiento en el número de habitantes (casi un 50% en quince años), motivada por el impacto de la desamortización, el ferrocarril y la consolidación de las primeras grandes fortunas. A estas dos fases corresponden los dibujos de esta serie, en los que el artista representa repetidamente las puertas de la cerca que dan acceso a la villa, con el movimiento de mercancías ante ellas, siendo de particular interés aquellos en los que aparecen la Puerta de Segovia y la de Atocha (Núms. 13, 28 y 43) que serían demolidas en 1851 precisamente para facilitar las entradas a Madrid. En los alrededores de las puertas aparecen las carretas tiradas por *enormes bueyes de aire melancólico*, como los denomina Gautier en su *Viaje por España*, utilizadas para el acarreo de distintas mercancías, entre ellas la paja. Junto a estas carretas aparecen también las *galeras*, o carros grandes de cuatro ruedas que en verano se cubrían con un toldo de lienzo fuerte, así como caballerías para

[5] Sobre la sociedad madrileña en el siglo XIX es muy interesante el estudio de FERNÁNDEZ GARCÍA, A., Y BAHOMONDE MAGRO, A., "La sociedad madrileña en el siglo XIX", en *Historia de Madrid*, Madrid: Editorial Complutense, 1993.

J. Pérez Villaamil. *La procesión del Corpus*. Litografía de C. Palmaroli. Biblioteca Histórica de Madrid.

el transporte humano o de diversos productos (núms. 1, 9, 13, 20, 24, 25, 28, 32 ó 37). Para el transporte de viajeros entre distintas localidades, se utilizaban las *diligencias*, que funcionaban con el sistema de posta, es decir con caballerías apostadas en los caminos cada dos o tres leguas dispuestas para sustituir los tiros. La calle Segovia y la Cava Baja eran los lugares tradicionales donde se ubicaban los mesones utilizados por ordinarios, arrieros y viajeros hasta que el ferrocarril impuso cambios en los viajes.

Las *calles* eran ruidosas y, por lo general, bastante sucias; la lluvia las convertía en verdaderos lodazales. Hacia los años 40 empieza a manifestarse un verdadero interés por mejorar los espacios públicos con la aparición de aceras y la pavimentación de las calles. En este momento se comienzan a numerar los portales de las casas, poniendo los números pares a la derecha y los impares a la izquierda; la numeración parte del portal más cercano a la Puerta del Sol.

También en estos años se difunde la iluminación de *gas* en las calles, lo que repercute en una mayor seguridad urbana; el núm. 6-2, correspondiente a la calle de Alcalá, muestra un farol en la fachada de una casa.

Otro de los elementos que llama la atención en las calles es la aparición de *tiendas* y *puestos de venta*, bien sea en los bajos de las casas, en plena calle o en los mercadillos y ferias (núms.. 6-2, 10, 11-1, 15-2, 55, 58, 59 ó 63). Las tiendas de tipo convencional se abren en las vías principales a imitación de las francesas. Poco a poco el sencillo almacén primitivo se moderniza con cristaleras para atraer a los transeuntes, y proliferan establecimientos tales como sombrererías, sastrerías, zapaterías, tiendas de telas y cintas, de encajes y plumas, librerías y confiterías.

En cuanto a las *casas*, llama la atención en Madrid, al igual que en otras muchas ciudades, el contraste entre las mansiones nobles de los adinerados y las viviendas de los más humildes, incómodas, malolientes y oscuras, con escaleras estrechas y cocinas pequeñas llenas siempre de humo y malos olores. Desde mediados de siglo se van a construir casas de más de tres pisos, que ofrecen la interesante característica de ser interclasistas: en sus distintos pisos denominados bajo, entresuelo, principal, primero y segundo,

viven, desde los ricos propietarios de la finca, que habitan el entresuelo y principal, hasta los más humildes inquilinos de alquiler en el último piso y en las buhardillas. La inexistencia de ascensor hace que los pisos más altos sean los más baratos de alquiler. Hace su aparición también la figura del portero. Estas casas se diseñan con profusión de balcones que se adornan en las festividades con tapices, colgaduras vistosas o, más tarde, mantones de Manila, costumbre que ha llegado prácticamente hasta nuestros días. Los balcones eran un elemento primordial en la casa, desde ellos se podía ver y ser visto, sustituyendo incluso al paseo. Los núms. 6-2, 11-2, 24, 25, 29, 30, 35 ó 36, nos muestran el aspecto del caserío madrileño, en ocasiones animado por los colores en las paredes que aparecen anotados en el 6-2, la Puerta de Alcalá, y que tanto llamaron la atención a Gautier (Véase el dibujo 6-2)

El mundo de los oficios. Los criados

El paso del Antiguo Régimen a un Régimen Liberal moderno marca las diferencias entre la sociedad madrileña de principios del siglo XIX y la estructura que presenta la población a fines del mismo siglo. De los datos que aparecen en el Diccionario de Canga Argüelles y de los de la "Demostración General de la Población de Madrid", de 1804, Fernández y Bahamonde deducen los siguientes rasgos estructurales: 1. Concentración aristocrática en la Corte. 2. Recuperación de los religiosos. 3. Presencia de un pequeño comercio. 4. Definición de Madrid como ciudad de oficios. 5. Elevado número de criados y sirvientes[6].

Según va avanzando el siglo se van produciendo importantes modificaciones en esta estructura, y ya a mediados de la centuria y de acuerdo con los datos que nos proporcionan distintas fuentes, entre ellas los escritos y estudios de Mesonero y Madoz, se observa de que manera van disminuyendo los estamentos privilegiados del Antiguo Régimen y como van aumentando los sectores de funcionarios y profesiones liberales, al mismo tiempo que crece el núcleo burgués de hombres de negocios y financieros. Sin embargo el número de artesanos continúa teniendo un peso muy superior al de los trabajadores industriales y el número de sirvientes sigue siendo desmesurado en relación con la población.

La primera mitad de siglo ofrece una diversificación increíble en el mundo de los pequeños artesanos, oficios tradicionales, negocios ambulantes, etc. Algunos de ellos aparecen insistentemente dibujados por Villaamil, lo cual nos habla de su presencia constante en las calles de la ciudad. Entre estos se cuentan los *aguadores*, las *lavanderas*, los *vendedores ambulantes*.

[6] FERNÁNDEZ GARCÍA, A., Y BAHAMONDE MAGRO, A., *Op. cit.*, p. 487-488.

F. Lameyer. *Escena callejera*. Museo Municipal de Madrid.

El gremio de los *aguadores* gozó en la capital de una importancia fundamental hasta la traida de las aguas del rio Lozoya en 1858 a través del Canal de Isabel II. Los encargados de este servicio se abastecían con cubas en las fuentes públicas y, bien a hombros, bien con carros, recorrían la villa hasta los barrios más necesitados. La fuente de la Mariblanca en la Puerta del Sol, la de Cibeles, la de la iglesia de El Salvador, la de la calle Segovia, la de la Plaza de la Cebada, eran algunos de los puntos donde acudían a llenar sus toneles. Los núms.. 4, 22 o 50 muestran a estos hombres y mujeres, muchos de ellos asturianos y gallegos, ocupados en este menester. En el núm. 22, concretamente, vemos a uno de estos hombres dedicado a la venta al por menor con un botijo en el Salón del Prado.

Otro de los oficios más populares en la ciudad era el de las *lavanderas*. Estas mujeres, todas pertenecientes a familias muy humildes, pasaban por las casas recogiendo la ropa sucia y se las ingeniaban para hacer en el rio Manzanares pequeñas pozas para retener el agua ante la que colocaban bancas o cajones tratando de aislarse de la humedad y que les sirviera al mismo tiempo para apoyar la ropa al lavarla. Era un trabajo muy duro y mal remunerado. Muchas de ellas vivían en la barriada del puente de Segovia en chozas sórdidas y miserables y se hacían ayudar por sus hijas más pequeñas. El estado de desamparo en que se encontraban estas niñas, haría que en el año 1871 la Reina María Victoria, la mujer de Amadeo de Saboya, decidiera levantar un asilo para acoger en él a las niñas y

niños menores de cinco años, mientras que sus madres realizaban su trabajo. El Asilo se levantó junto a la Puerta de San Vicente, en el lugar antes ocupado por la Fuente de los Mascarones (Véase núm. 1).

La figura del *sereno* llena las noches madrileñas durante todo el siglo XIX, convirtiéndose, a finales de siglo, en uno de los protagonistas tópicos de las zarzuelas de ambiente madrileño. Su labor fundamental era, en principio, el encendido y cuidado del alumbrado público, pero más tarde se les encomendaron también funciones de vigilancia nocturna. El cuerpo de serenos se crea en Madrid en 1797. Iban provistos de un chuzo, una pistola y una linterna o farol de vela o de mecha de aceite; colgado al cuello llevaban un silbato cuyos pitidos alertaban, en caso necesaario, a otros compañeros para que fueran a auxiliarle. Para protegerse de los frios inviernos madrileños se cubrían con un capote de color pardo con forros de bayeta encarnada. Estaban obligados a dar la hora señalando las medias y los cuartos y expresando a la vez el estado del tiempo. Calmaban a los alborotadores y borrachos, acompañaban a los forasteros, e incluso suministraban luz a los vecinos que debían subir a los pisos más altos.

Los *vendedores ambulantes* ocupaban, como en siglos anteriores,las calles madrileñas pregonando a gritos sus mercancías. En el núm. 1 se aprecia un puestecillo, especie de horno portátil, similar al que usarían las *castañeras*, cuya figura fue glosada en un sainete de Don Ramón de la Cruz titulado *Castañeras picadas*. Las bebidas frescas y los helados eran habituales en los días calurosos vendidas, sobre todo, por valencianos, como el que aparece en el núm. 59.

En cuanto al *servicio doméstico*, era muy abundante como se ha apuntado más arriba.[7] Una familia acomodada podía disponer al menos de cocinera y de una o dos doncellas, así como de los servicios de costurera, planchadora y lavandera, que vivían fuera de la casa y acudían varios días a la semana. Si sus medios económicos eran más abundantes podían llegar a tener mayordomo, ama de llaves y cochero. En cambio las familias menos pudientes se conformaban con los servicios de una "criada para todo". La figura de la *nodriza*, *ama de cría*, o *pasiega*, era fundamental en las familias que tenían niños pequeños. Las amas de cría solían venir del norte de España, porque se suponía que eran más sanas, en particular del valle del Pas, en Santander, aunque también en las ciudades había jóvenes que alquilaban sus servicios como amas de cría (generalmente solteras o casadas muy pobres). La nodriza era uno de los personajes más importantes en las casas, y las que estaban al servicio de la familia Real gozaban de un status privilegiado. Normalmente conservaban su traje regional, como apunta Richard Ford en sus escritos: "*Las familias más acomodadas se las arreglan para criar a algunos de sus encogidos hijos, poniéndolos en manos de amas saludables de Asturias, y los fastuosos vestidos de estas aristocráticas Pasiegas, cuentan entre los ornamentos más curiosos del Prado*"[8].

[7] Carmen Sarasúa ha publicado un interesantísimo y documentado libro sobre el servicio doméstico en Madrid: *Criados, nodrizas y amos. el sevicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño. 1758-1868*. Madrid: Siglo XIX de España Editores, 1994.

[8] FORD, Richard, *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, Madrid: Turner, 1981. V. I, p. 30.

La moda

La moda experimentó diversos cambios a lo largo del siglo, siguiendo las directrices marcadas desde París para los elegantes. Sin embargo los hombres y mujeres del pueblo no presentan variaciones en sus vestidos, confeccionados en tejidos modestos como indianas o percales; también utilizaban prendas de lana. Las mujeres se vestían con faldas largas, blusa con cuello alto, gran pañuelo cubriendo la cabeza y mantón desde más abajo de la cintura hasta el cuello. Así las vemos en varios dibujos, núms. 11-1, 28, 37, 42, 52-2, 53, 56, 59. Llama la atención en especial la mujer que aparece representada en la Romería de San Isidro, núm. 59, con una mantilla, con toda seguridad de aquellas que llamaban la atención a los viajeros románticos.

La moda romántica impone el corsé para estrechar la cintura; el vuelo de los vestidos se dispara por el miriñaque, es decir una saya provista de aros metálicos a la que envuelven metros y más metros de hermosas telas, cintas, encajes y lazos; debajo del ampuloso vestido se ocultan las enaguas, el ceñidor del pecho, la camisa y las medias lisas o bordadas en algodón o seda. Se imponen los botines y cobran importancia los guantes, el chal, los sombreros y, sobre todo, el *abanico*, que, al igual que la mantilla, llama la atención a los extranjeros. En Madrid se publica la revista *El correo de las damas* que marcará todo lo que se haga en la villa de 1833 a 1836.

La moda masculina fue, como ocurre siempre, mucho más cómoda que la femenina. Se vestía frac en las reuniones sociales, pantalón de color blanco o, más elegante, negro, chaleco, de alegres colores entre los jóvenes y una ancha corbata. Para la calle, levita, con cuello y solapas de terciopelo. El sombrero más elegante era la chistera de copa muy alta y ala estrecha. Las prendas de abrigo eran el "paletó", el "redingote", el "sobretodo" y la capa o el gabán. En varios de los dibujos como los núms. 42 y 52-2 se aprecian modelos de capas.

La comida y la mesa

Los problemas de abastecimiento de una población como la de Madrid hicieron que ya en 1847 Madoz solicitara ferrocarriles a dos mares. Los estudios de Antonio Fernández García demuestran además las altísimas tarifas que pagaba Madrid por la entrada de productos a través de sus distintas puertas[9]. Esta presión recaudatoria suponía una dificultad

[9] FERNÁNDEZ GARCÍA, A., *Hábitos alimentarios del Madrid isabelino*, Madrid: Aula de Cultura, Ciclo de conferencias: el Madrid de Isabel II. Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del C.S.I.C., 1993.

para el abastecimiento y condicionaba la dieta de sus habitantes. Hasta la implantación plena del ferrocarril no hubo un cambio en la dieta con la inclusión del pescado fresco.

¿Cuáles eran los alimentos preferidos en Madrid?. En primer lugar es preciso decir que la comida española de la época romántica sorprendía a los viajeros extranjeros. Fernández García cita el asombro de Carlos Dembowski en su viaje por España, realizado entre 1838 y 1840, al anotar una cena en Ocaña con tres cazuelas de gazpacho, arroz a la valenciana y carne de cerdo con garbanzos, además de un plato de pimientos y un porrón para beber a la catalana. Richard Ford es otro de los viajeros que describe minuciosamente sus experiencias gastronómicas, alabando la *olla*, el plato tradicional por antonomasia que ha pervivido con más o menos variantes hasta nuestros días.

Entre los artículos básicos de la dieta madrileña se encuentra en primer lugar el *pan*, cuya escasez y carestía siempre fue causa de motines populares. En el reinado de Isabel II hubo tres grandes hambrunas, en 1847, 1857 y 1868, en las que el precio del pan se convirtió en motivo de preocupación. El consumo por día y habitante, según estimaciones de Fernández García, era de una libra, es decir 460 grs., consumo considerado como normal en relación con otras ciudades europeas[10]. En cuanto a la pieza popular por excelencia era la libreta de dos libras. El papel fundamental de este artículo en épocas de escasez se pone de manifiesto en el socorro que proporcionan las Comisiones Parroquiales en 1854, distribuyendo sobre todo pan y carbón frente a cantidades insignificantes de otros productos. El mismo Fernández García destaca también el interés de los datos conservados de este socorro en el sentido de que evidencia cuáles eran las zonas más necesitadas de la Villa, apareciendo en primer lugar la Parroquia de San Lorenzo del barrio de Lavapiés, la de San Millán en el centro de la zona deprimida en torno a la Plaza de la Cebada, y la de San Sebastián que también acogía a parte de vecinos de Lavapiés.

Otro artículo omnipresente en la dieta madrileña era la *carne*, mucho más abundante de lo que podría suponerse a primera vista. Los mismos enfermos del Hospital General recibían doce onzas diarias según cita Mesonero Romanos, y para aquellos pacientes distinguidos que pagaban su estancia la cantidad se elevaba hasta veintidós onzas, es decir 6341,4 grs., mientras que la ración que había que distribuir a los pobres de San Bernardino era de 530 grs[11]. La carne de vaca era preferida a la de cerdo. Es preciso tener en cuenta, no obstante, la distinta calidad de este producto dependiendo del poder adquisitivo de los compradores. Estas cantidades eran comparables a las más altas dentro del consumo europeo.

La aparición del ferrocarril fue elemento determinante para el consumo de *pescado*. Hasta ese momento se consideraba como un auténtico lujo, a no ser que fuera seco, como el bacalao. Desde luego nunca estaba presente en las dietas de los establecimientos benéficos.

[10] Esta es también la cantidad que cita Mesonero Romanos en su *Nuevo Manual de Madrid* para los enfermos del Hospital General (Véase núm. 41).

[11] FERNÁNDEZ GARCÍA, A., *Op. cit.* p. 19.

La presencia del *garbanzo* y la *patata* es característica también de este momento, sobre todo el primero, ingrediente principal de la olla, compuesta también por verdura, patata, tocino, carne de vaca y chorizo condimentado con pimentón, sal y aceite. Si se enriquece con jamón, aves, embutidos y carne de carnero es la "olla podrida". Naturalmente en la olla de las familias humildes sería el tocino y la carne de ínfima calidad lo único que llegaría a sus mesas.

Contrasta con estos consumos la escasez de *verduras* y, sobre todo, de *leche*.

En cambio era considerable el consumo de *vino*, que fue subiendo a lo largo de todo el siglo XIX, aunque no llegó a alcanzar las cifras del siglo XVIII. Sin embargo parece ser que Madrid no se distinguió especialmente por la ingesta de bebidas alcohólicas, siendo inferior a la de otras ciudades españolas como León, Lérida, Logroño, Lugo o Barcelona. La importancia social del consumo de vino queda reflejada en la abundancia de tabernas, que se instalaban en los barrios más pobres. Los políticos y educadores dirigirán continuamente sus diatribas contra estos locales, culpándoles de todos los males de las familias, aunque realmente este era uno de los pocos esparcimientos de los que podían disfrutar los más humildes, teniendo en cuenta su extrema pobreza. En el núm. 49-2 aparece precisamente uno de los Despachos de vino corrientes en las calles de Madrid.

Otras bebidas consumidas en menor grado eran la *cerveza* y el *aguardiente*.

La comida se convierte en un hábito social y un signo de distinción o de capacidad económica. La comida de celebración es el exponente del ascenso a un nivel social o económico superior. Conocido es el relato de Larra *El castellano viejo* en el que no sólo se pone de manifiesto la importancia que el dueño de la casa concede a este tipo de acto social, que celebra con motivo de su cumpleaños, sino la asombrosa abundancia de platos que contrasta con la pobreza de las más bajas clases sociales: sopa, cocido, ternera mechada, pescado, capón, pichones, estofado; en cuanto a vinos Larra sólo cita un valdepeñas y un manzanilla.

Entre los restaurantes selectos que estaban especializados en todo tipo de banquetes conmemorativos destaca *Lhardy* en la Carrera de San Jerónimo.

El tiempo de ocio. Distracciones y diversiones

Si al hablar de los hábitos alimentarios se citaba el consumo de vino en las tabernas como una de las pocas distracciones de la clase humilde, en cambio las *tertulias en los Cafés* constituían uno de los pasatiempos preferidos por las clases medias. El protagonismo de esta bebida a lo largo del siglo XIX fue esencial en los círculos políticos y culturales. Los

L. Alenza. *Verdulera*. Museo Municipal de Madrid.

Cafés aparecen en Cádiz a finales del siglo XVIII, y se extienden rápidamente por toda España, siendo Madrid como centro de la vida política de la nación, una de las ciudades donde más abundaron. Vedados en principio a las mujeres, no será hasta mediados de siglo cuando puedan entrar a ellos acompañadas por marido, padres o hermanos.

Los Cafés fueron escenario de conspiraciones, golpes de Estado, tertulias literarias, negocios y tratos comerciales, etc. *La Fontana de Oro* fue uno de estos cafés, elegido por Don Benito Pérez Galdós para su novela homónima. Pero también fueron famosos el *Lorenzini*, en la Puerta del Sol, donde se cantó por vez primera el Himno de Riego, el *Café de Levante*, el de la *Aduana*... De todos ellos nos interesa aquí el del *Príncipe*, aledaño al Teatro del mismo nombre, hoy Teatro Español, y en el que en una noche de invierno de 1830 ó 31, se reunieron una serie de artistas y literatos que, a partir de ese momento frecuentaron asiduamente el local dándole el nombre de *Parnasillo*. Fruto de estos intercambios literarios y políticos y de las conversaciones allí mantenidas, nacieron el Ateneo Científico y el Liceo Artístico. Acudían al *Parnasillo* literatos como Mesonero Romanos, Larra, Hartzenbusch, el Duque de Rivas, García Gutiérrez, Espronceda, Zorrilla, artistas como Carderera, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, militares y políticos como Ros de Olano o Fermín Caballero, y allí acudía también como asiduo contertulio nuestro Jenaro Pérez Villa-

amil. Mesonero y Larra glosaron el nacimiento y actividades de este lugar, en el que se dio cita lo más granado del movimiento romántico[12].

Otro de los esparcimientos que gozaba de las preferencias de los madrileños en general y de la clase media en particular era el *teatro*. Al comenzar el siglo pervivían en Madrid tres teatros o corrales: el del Príncipe, el de la Cruz y el de los Caños del Peral. Todavía el ambiente que reinaba en estos locales era muy similar al de siglos anteriores y no se distinguían ni por su limpieza o comodidad, ni por la actitud respetuosa del público que los frecuentaba. No obstante se asistía fielmente a las representaciones teatrales (todos los días del año salvo Cuaresma, sobre las seis y media de la tarde). Las familias adineradas disfrutaban del abono de un palco cada temporada, mientras que la gente sencilla ocupaba las sillas y bancos del patio. A pesar del poco acogedor ambiente de los locales, el público se emocionaba y disfrutaba tremendamente de las obras. En los viejos teatros del Príncipe o de la Cruz se estrenaron los dramas emblemáticos del Romanticismo como *La conjuración de Venecia* (1834), *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835), *El trovador* (1836), *Los amantes de Teruel* (1837) y *Don Juan Tenorio* (1844). También gozaban de gran predicamento las obras de autores franceses como Víctor Hugo o los clásicos españoles, franceses o ingleses. A partir de 1840 se empezaron a construir nuevos teatros, y en 1850 se inauguró el Teatro Real. La instalación de la iluminación por gas fue decisiva en la mejora de los teatros. Sin duda uno de los puntos más importantes fue también la profesionalización de los actores: Desde Isidoro Maíquez y Rita Luna, hasta Bárbara y Teodora Lamadrid, se fue perfilando la teoría moderna de la interpretación escénica.

También en la primera mitad de siglo asistimos a la pasión por las funciones de *ópera*. En especial Rossini, que vino a España en 1831, gozó de un más que notable prestigio en nuestro país[13].

Una actividad en la que podían participar todas las clases sociales era la del *paseo*. Se paseaba siempre que lo permitía el buen tiempo, antes del almuerzo, por la tarde y después de la cena si el tiempo era caluroso. El paseo más famoso era el del Prado, lugar descrito por todos los escritores de costumbres y todos los viajeros románticos. (Véase núms. 22, 27, 40 y 42). El paseo constituía una auténtica actividad social y allí acudían todos para ver y ser vistos. Mesonero Romanos lo describe así: "La concurrencia al Prado es general y casi permanente y en sus diversos trozos se reunen gentes de todas especies y gustos. Los verdaderos paseantes por comodidad, que gustan de andar despacio y sin tropel, pararse a hablar con sus amigos, tomar un polvo y recordar sus juventudes, prefieren el paseo de la iglesia a la puerta de Atocha. Los provincianos y extranjeros gustan del lado del Botánico... Hay quien se dirige con preferencia al paseo de San Fermín, desde la Carrera de San Jerónimo a la calle de Alcalá, y muchos que hallan su recreo en el trozo llamado paseo

[12] MESONERO ROMANOS, R., *Memorias de un sesentón*, en *Obras de Don Ramón Mesoneros Romanos*, Madrid, Atlas, 1967, Vol. V, pp. 173-176.

[13] Buena prueba de este entusiasmo por la ópera de los españoles es, por ejemplo, la existencia de abanicos en los que, literalmente, se glorificaba a Rossini y a otros compositores, como los que aparecen en el catálogo de la Exposición *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*, celebrada en 1995-1996 en el Museo Municipal, cats. núms. 80 a 86.

de Recoletos; pero la juventud elegante, y a cierta hora toda la concurrencia en general,viene a refluir al hermoso Salón, situado en el centro del paseo. Allí es donde reinan las intrigas amorosas. donde la confusión, el continuo roce, las no interrumpidas cortesías, la variedad de trajes y figuras. el ruido de los coches y caballos, el polvo, los muchachos que venden agua y flores, y una vida, en fin, desconocida en los demás paseos de la corte, producen una confusión extraordinaria, que al principio molesta a los forasteros, y concluyen por aficionarse a ella.Es singular en especial el espectáculo de este paseo en uno de los hermosos días de invierno, en que luce todo su brillo el despejado cielo de Madrid. Vese en él de dos a cinco del día la concurrencia más brillante, las gracias más seductoras, los adornos de más lujo, una multitud de coches y caballos, y, en fin, todo lo que puede ofrecer de elegante una capital. Igualmente es notable en las noches de verano, en que sentadas las gentes en el lado del Salón, conocido por París, forman tertulias alegres, respirando un ambiente agradable, después de días extremadamente calurosos. Finalmente el Prado, en todas ocasiones, es el desahogo principal de Madrid".

En cuanto a la fiesta de los *toros*, posiblemente sea la que se asienta como el principal espectáculo popular en la época romántica, posibilitando que se le empiece a llamar ya *fiesta nacional*. Las corridas se celebraban en la plaza construida fuera de la cerca al lado de la Puerta de Alcalá, aunque todavía se hicieron algunas, las últimas, en la Plaza Mayor, concretamente las ofrecidas los días 16, 17 y 18 de octubre de 1846, con motivo de las dobles bodas de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda. En 1828 se introdujo una importante innovación en la plaza, al sustituir las largas corridas de mañana y tarde por la llamada "media corrida", es decir el reparto entre dos días, sólo por la tarde, de una corrida antigua de doce toros. Así nacieron las modernas corridas de toros, que se celebraban los lunes, aunque hubo un intento, en 1834, de trasladarlas a los festivos, cosa que no se conseguiría hasta 1865[14]. La figura más importante de este momento es Francisco Montes, *Paquiro*. Las corridas de toros levantan desde el principio tantas pasiones como rechazos, pero de lo que no hay duda es de que fascinaban a los espectadores extranjeros. Próspero Merimée relata sus vivencias en sus *Viajes a España*, y Teófilo Gautier hizo una magnífica crónica de un día de toros: "Se ha dicho y repetido en todas partes que en España se perdía la afición a los toros y que la civilización concluiría por desterrarla: si la civilización llega a hacer esto, tanto peor para ella, pues una corrida de toros es uno de los espectáculos más bellos que el hombre pueda imaginar".

Pérez Villaamil nos ha dejado también testimonio de las actividades de la plaza de Toros reflejadas en los núms. 60 y 61.

Las *Verbenas* y *Romerías*, eran también otro de los esparcimientos más populares en el Madrid romántico. La festividad de San Isidro, patrono de la villa, constituía uno de los

[14] MARTINEZ-NOVILLO, A., "La plaza de toros de la puerta de Alcalá y su época", en *Los toros en Madrid*. Madrid: Comunidad, 1992, pp. 58-70.

acontecimientos señalados del año, repleto de animación y alegría como bien se muestra en algunos de los dibujos de la presente serie (Cats. núms... 6-1, 54-1 ó 59).

Es obvio, por lo tanto, que no faltaban propuestas de ocio y diversión para los madrileños, aunque también es cierto que la pertenencia a una u otra clase social marcaba diferencias en este sentido como bien señala de nuevo Mesonero en sus *Escenas Matritenses*[15], oponiendo los juegos bulliciosos de la Virgen del Puerto a la prosopopeya uniforme de los paseos de buen tono como el Retiro, la multitud piadosa y recogida, poblando las iglesias, a la parte del pueblo que corre a los circos para presenciar las gracias de un novillo, porque "las fiestas son variedad en el aburrimiento del rico, consuelo y verdadero placer del pobre"[16].

[15] MESONERO ROMANOS, R., *El día de fiesta*, en *Escenas Matritenses*, ob. cit., Tomo Y, p. 108.

[16] Para el conocimiento de la vida cotidiana veáse también CATENA LÓPEZ, Elena, "La intrahistoria: los sistemas de vida", en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Historia de España*, T. XXXV, Vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

EL GRABADO ESPAÑOL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: LOS LIBROS DE VIAJE

Purificación Nájera

EL SIGLO XIX ESPAÑOL es un periodo de gran agitación, poco favorable para la valoración y difusión de publicaciones artísticas. La Guerra de la Independencia en sus comienzos, las civiles más tarde, las luchas intestinas y frecuentes revoluciones políticas, fueron las causas que determinaron el empobrecimiento del país y retrasaron su progreso, produciendo, además, un estado de cosas y ambiente espiritual poco apropiado a la existencia de publicaciones que necesariamente se verían afectadas por las circunstancias, dificultando su vida y produciendo, con demasiada frecuencia, su temprana muerte. Por ello, son más estimables y meritorias las iniciativas de los que, arrostrando los riesgos que ofrecían tan desfavorables circunstancias, se atrevieron a emprender las referidas obras.

No hay duda que la intervención francesa e inglesa en España, durante la Guerra de la Independencia, despertó el interés por nuestro país en el resto de Europa, siendo, quizás, el origen de la oleada de viajeros extranjeros que nos visitaron después. Esta circunstancia determinó, en cierto grado, el desarrollo del romanticismo entre nosotros.

El progreso de las comunicaciones (ferrocarril, barco de vapor) permite acercar el campo a la ciudad y facilita los viajes a países lejanos, llenos de sugestiones exóticas. Todo ello se conecta con el hastío y el rechazo que produce en muchos jóvenes sensibles la miseria moral y el monótono fariseísmo de la burguesía industrial. Así se explica la importancia que en el romanticismo van a tener ciertos géneros como el *paisaje natural* o la *pintura costumbrista* de tipos y personajes populares. El gusto por el Próximo Oriente y por los países mediterráneos, más atrasados en su desarrollo industrial, conduce a dibujantes y pintores a las representaciones de escenas árabes, o a las vistas de edificios islámicos. España, como tema, se pondrá de moda en toda Europa y América, gracias a la herencia oriental en nuestras costumbres y en nuestros paisajes urbanos. Al mismo tiempo, la rebeldía del hombre romántico contra el materialismo le lleva a una exaltación religiosa conectada con revivir el pasado medieval.

Por primera vez en la historia, el romanticismo, como movimiento intelectual, va a contar con poderosos vehículos de difusión. Al comenzar el siglo XIX, un nuevo procedimiento de grabado, de ejecución mucho más fácil y rápida que la del aguafuerte, buril y

talla en madera, se iba a imponer casi por completo en la ilustración de publicaciones artísticas. La litografía, descubierta para su aplicación a fines industriales y de reproducción de obras musicales, convirtiéndose en un procedimiento artístico poco después, acabará dominando toda Europa, teniendo a Francia como gran centro de desarrollo y difusión. Es una forma de multiplicar imágenes más barata y, técnicamente, más fácil para el artista, que puede dibujar sobre la piedra casi con la misma soltura que sobre el papel. La litografía creará obras maestras inseparables hoy de nuestra visión del romanticismo. Es, según A.Gallego, "la técnica gráfica de la imagen romántica". Precisamente, que la litografía contribuyera tan adecuadamente a la traducción gráfica de las escenas románticas determinó, en gran medida, su posterior decadencia una vez remitida la fiebre del romanticismo.

Junto al nuevo procedimiento, asistimos al desarrollo de la xilografía en la modalidad del corte a contrafibra o a testa, iniciada ya en el siglo XVIII, que mantiene la tradicional división del trabajo (dibujantes originales o copistas, por un lado, y, por otro, los grabadores, casi siempre artesanos, como intermediarios en el proceso de creación). Junto a las técnicas en plano y en relieve, se continuó practicando el grabado calcográfico, incluso incorporando nuevas modalidades como el grabado a la manera negra, pero ya en franca decadencia. No obstante, en los círculos académicos, hasta casi nuestra época, el grabado calcográfico ha sido considerado el único arte gráfico verdaderamente noble y digno de ser enseñado, practicado y coleccionado. Es cierto que un gran número de xilografías y litografías tuvieron solamente una función industrial, mientras que el grabado al buril o al aguafuerte, empleado casi siempre en obras de reproducción, era considerado artístico por ser artística la imagen que trasmitía.

La gran variedad de técnicas de reproducción de imágenes repetibles con exactitud que ofrece el siglo XIX, permite, no sólo la elección de la más idónea a cada ocasión, sino la conquista de nuevos mercados entre la sociedad burguesa e incluso en los aledaños de otras capas sociales. Esta expansión de la lectura, facilitada también por las imágenes que la acompañan, es producto de los progresos del maquinismo industrial aplicado tanto a la producción de papel (en bobinas, no en hojas sueltas; en la llamada pasta mecánica que abarata bajando la calidad, etc.) como en las máquinas de imprimir y estampar y a los procesos fotomecánicos que acabarán arruinando el grabado tradicional en sus funciones industriales.

Precisamente uno de los rasgos de gran parte de la cultura del siglo XIX es un rasgo bibliológico, como ha puesto de manifiesto Artigas-Sanz, y reside en la forja de un nuevo medio de transmisión mental "más frecuentemente sensorial que todos los anteriores, puesto que no es el lenguaje ni la imagen, sino la síntesis del uno con la otra". Y este rasgo se da

tanto en el libro como en las publicaciones periódicas o en ese género que participa de ambos, el folletín, la novela por entregas que apasionó a grandes capas de la sociedad decimonónica y que produjo gran cantidad de imágenes multiplicada por las grandes tiradas.

Como es sabido, la litografía fue creada por Aloys Senefelder hacia 1795. Natural de Praga y residente en Munich, su propósito era obtener reproducciones de documentos y partituras de música por un método más económico. Después de algunos tanteos, los métodos de Senefelder quedaron establecidos de forma tan definitiva y completa, que, sustancialmente, no se diferencian de los utilizados en la actualidad, incluso en lo referente a la sustitución de las piedras litográficas, demasiado pesadas, por planchas de metal, y el empleo del papel preparado para transportar el dibujo a la piedra.

Tras las guerras napoleónicas y, una vez conocidos sus métodos y procedimientos, su difusión por toda Europa fue enorme, sustituyendo poco a poco en el libro o las publicaciones periódicas de la burguesía al grabado en talla dulce.

En España fue conocida muy pronto, gracias a Carlos Gimbernat, vicedirector del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, y a Bartolomé Sureda, director de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Gimbernat se encontraba, en 1806, en Munich y, después de un aprendizaje en el taller de Senefelder, envió un informe a la Primera Secretaría de Estado dando cuenta del nuevo procedimiento. Un año más tarde, con ocasión de la presencia de tropas españolas en Alemania, al mando del marqués de la Romana, publica en Munich una pequeña guía turística titulada *Manual del soldado español en Alemania*, en la que se incluye un mapa de Dinamarca y las costas del mar del Norte y del Báltico, litografiado por Senefelder, primera aplicación de la nueva técnica a la geografía. Algunos ejemplares de esta obra parece que incluían una viñeta con una escena soldadesca, quizá litografiada por Gimbernat. Sureda, por su parte, ensayó la litografía en París, en 1811, en los círculos próximos al Barón Vivant-Denont, firmando cuatro estampas a pluma, tres de las cuales presentan tipos de mujer con trajes a la moda francesa del momento. Estas litografías de Sureda son las primeras dibujadas por un artista español, aunque no realizadas en España.

El primer establecimiento litográfico que funcionó en España fue la *Litografía de Madrid o Establecimiento Litográfico de Madrid*, establecido en la capital en 1819 bajo la dirección de José María Cardano, quien había sido pensionado en París y Munich para estudiar la litografía. De este establecimiento, dependiente de la Dirección General de Hidrografía, salió la primera litografía española fechada: *una vieja hilando*, firmada por Goya y fechada en febrero de 1819. Sin embargo, la *Litografía de Madrid* duró poco tiempo. La salida de Cardano al extranjero y las presiones de Madrazo para obtener la exclusiva del nuevo procedimiento acabaron con su vida.

Al año siguiente de la instalación del *Establecimiento Litográfico de Madrid*, empezaba a trabajar en Barcelona el que, por encargo y a expensas del impresor Antonio Brusi, montó la casa G. Engelmann.

Hacia 1822 debió instalarse en Madrid el *Establecimiento litográfico del Depósito General de la Guerra* bajo la dirección del oficial valenciano José Ribelles y Palomar y donde colaboraron los hijos de Vicente López, Luis y Bernardo. Su actividad fue escasa y su vida aún más corta que la del taller de Cardano.

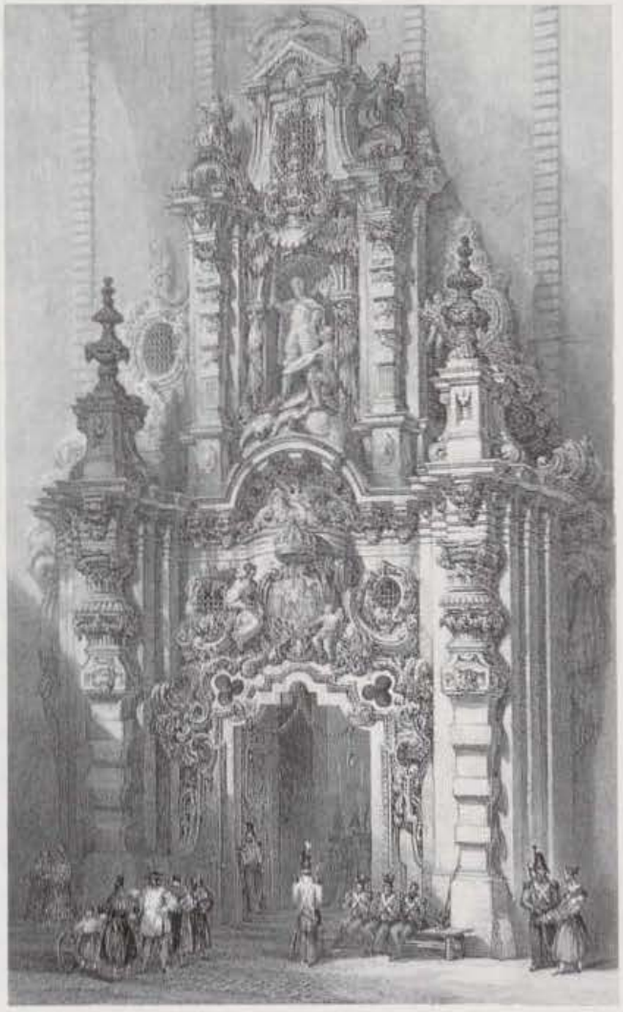
La década ominosa vino a favorecer la implantación del *Real Establecimiento Litográfico* bajo las órdenes de José de Madrazo, quien el 21 de marzo de 1824 consiguió el real privilegio exclusivo para litografiar todas las pinturas de los Reales Sitios y establecimientos oficiales de la Corte. De estos talleres salieron lujosísimas publicaciones que podían competir con lo mejor de la litografía de su tiempo (*Colección lithographica de cuadros del Rey de España, Colección de Vistas de los Sitios Reales y Madrid*). También se litografiaron numerosos retratos y estampas conmemorativas y diversas estampas para ilustrar la revista de arte y literatura "El Artista" (1835-1836), dirigida por Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa. Nacida a imitación de la francesa de igual nombre, es la primera revista publicada en España con litografías, no de reproducción, sino verdaderamente originales al ser dibujadas directamente sobre la piedra por sus autores. Así, encontramos una hermosa colección de personajes contemporáneos dibujados y litografiados por Federico de Madrazo, junto a estampas de un romanticismo pleno de Carlos Luis Ribera y Elena Feuillet, hija del litógrafo francés contratado para la *Colección de cuadros*.

La batalla contra el carácter exclusivo y absorbente del Real Establecimiento fue desde el principio muy notable. Los demás litógrafos no ligados al clan Madrazo se sintieron perjudicados y lucharon por sus derechos. Sin embargo, hubo que esperar a la muerte de Fernando VII para quitar la protección real. En 1838 cesaron las actividades de este Real Establecimiento.

Mientras tanto, la litografía se expandió por las principales ciudades españolas, siendo innumerables los establecimientos fundados en aquellos años, todos ellos con una gran actividad.

Sin embargo, muchas litografías de origen francés e inglés inundaron los mercados y librerías españolas. En primer lugar, las

David Roberts.
Gate of the Hospicio, Madrid.
Litografía de E. Challis.
Museo Municipal de Madrid.



Francisco Javier Parcerisa. Fotografía de J. Laurent. Museo Municipal de Madrid.

de los libros de viaje que tenían como tema los monumentos y paisajes españoles, empezando por el de Alexandre Laborde (París-Madrid, 4 volúmenes entre 1806 y 1820) y siguiendo por los de J.F. Bourgoing, *Tableau de l'Espagne moderne*, París, 1807, con litografías del taller de Jean André; el de E.H. Locker, *Views in Spain*, Londres, 1824, con litografías del taller de Westall; el de J.F. Lewis, *Sketches and Drawings of the Alhambra* (1833-1834), con excelentes litografías estampadas en el establecimiento de G. Hullmandel; y el de D. Roberts, *Picturesques Sketches in Spain*, Londres, 1837, entre otros.

En estos viajes, en los que la imagen litográfica era parte esencial del relato, se inspiraron Parcerisa, Pérez Villaamil y Van-Halen para abordar similares aventuras editoriales.

En efecto, una de las publicaciones artísticas españolas más dignas es la titulada *Recuerdos y bellezas de España*, editada por el dibujante y litógrafo Francisco Javier Parcerisa, con la colaboración literaria de Pablo Piferrer y José María Quadrado, y tomando como modelo la obra francesa *Voyages pittoresques et romantiques de l'Ancienne France*, emprendida en 1820 por el barón Taylor con la colaboración literaria de Carlos Nodier. Animado por el ideal romántico de la búsqueda de la personalidad histórica a través de los monumentos legados por el mundo medieval, Parcerisa recorrió España registrando en sus dibujos las bellezas arquitectónicas del país, convirtiéndose así en paradigma nacional del artista viajero romántico al estilo de un Roberts o un Lewis. El romanticismo de Parcerisa no le llevó a alterar la realidad, a falsearla. Sus dibujos son fieles trasuntos del natural, sin renunciar a la atmósfera de fantasía y melancolía con que el romanticismo envolvió al monumento. Las litografías fueron estampadas en diferentes establecimientos de Madrid y Barcelona, pero principalmente en el de Donon, en Madrid. Las estampas de Parcerisa y los textos de Piferrer y, sobre todo, de Quadrado llevaron a Menéndez y Pelayo a considerar los *Recuerdos y bellezas de España* como la cúspide de nuestra arqueología romántica, al mismo tiempo que iniciadora de los modernos estudios de arqueología en España. Esta monumental obra comenzada en 1839 fue proseguida hasta publicar el undécimo tomo en 1872, año en que dadas las poco favorables circunstancias y falto del apoyo que le había prestado la derrocada monarquía, suspendió Parcerisa la publicación, muriendo tres años más tarde.

Portada de la *España Artística y Monumental*. Madrid. Museo Romántico.

España artística y monumental, vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España, de Jenaro Pérez Villaamil es la otra joya litográfica del romanticismo español. El primer tomo fue editado por Alberto Hauser, en París, en 1842, tres años después de que comenzara la publicación de la obra de Parcerisa. Según sus autores, la obra aspiraba a ser, no sólo un homenaje a las glorias del arte en España, sino también "un servicio a la historia del país, facilitando a naturales y extranjeros algunos medios para apreciar debidamente la antigua civilización española".

La iniciativa partió, sin duda, de Villaamil, quien formó sociedad con el escritor y

político Patricio de la Escosura (1807-1878) y con el banquero marqués de Remisa (1784-1847) como socio capitalista, a quien aparece dedicada la publicación. El resultado fue una obra más corta que la de Parcerisa, constando sólo de tres grandes tomos en tamaño de folio máximo con 144 estampas litográficas y texto bilingüe, en castellano y francés, pero concebida con un lujo y una vocación internacional que no tuvo la de Parcerisa, quien, desde luego, no contó con los medios materiales al alcance de Villamil.

La casi totalidad de los originales son de Villaamil, con excepción de algunas escenas de costumbres andaluzas de José Domínguez Bécquer, algunas arquitecturas y croquis de Valentín Carderera y algún otro más de Cecilio Pizarro y Blas Crespo. Para la *España artística y monumental* produjo una enorme cantidad de apuntes preparatorios y dibujos de paisajes y monumentos, casi siempre acompañados por pequeñas figuras, ejecutados a pluma y a lápiz o manchados de sepia y bistre, y por completo acuarelados los definitivos, firmados éstos, llenos de indicaciones para los litógrafos, y todos ellos realizados rápidamente con la asombrosa facilidad que le caracterizó. Muchos de estos dibujos le sirvieron también para pintar sus cuadros durante su estancia en el extranjero. Estos bellos dibujos fueron trasladados a la piedra por los mejores litógrafos de París, quienes, en algunos casos, aun interpretando con excesiva libertad los originales, produjeron hermosas litografías admirablemente estampadas por Lemercier.

A la fundamental influencia en su obra de David Roberts, de quien conservaba cuadros y un ejemplar de su *Picturesque Sketches in Spain*, con numerosas anotaciones, hemos de añadir la que ejercieron sobre su arte las láminas grabadas, que utilizaba para la estructuración de sus composiciones y que, en algún momento, pudieron llegar a sustituir el conocimiento de los originales. Poseía grabados británicos de: C. Stanfield, E. Finden, J. Cousen, Fitzmourice, Westall, Goodall y Harding, entre otros; cuadernos de estampas sobre monumentos, paisajes, género y composición que sabemos utilizó para la enseñanza en su cátedra de Paisaje de la Escuela Especial de Pintura de la Academia de San Fernando, que son: Chapuy, Monthelier, Benoist, Ferrogio, Valerio, Calarne, Eugene Ciceri, Hubert, Dhas, Jacottet, algunos colaboradores en la *España artística*. Hay que citar además tres álbumes que guarda la Biblioteca Nacional como procedentes del estudio del pintor: *Scenery of Portugal and Spain, by G. Vivian, Esqre on stone by L. Haghe, London, 1839; Architecture of the Middle Ages, drawn from nature and on stone by Joseph Nasch, mai 1838 y Sketches in France, Switherland and Italy, by Samuel Prout, London.*

Aunque la *España artística y monumental* carece de un plan de conjunto y Escosura no tiene el rigor de Piferrer o Quadrado, sus estampas litografiadas, seleccionadas arbitrariamente, la convierten en la más sobresaliente y bella de las obras que se emprendieron en España por esa época. Villaamil no parece que pretendiera realizar ni un tratado de

***Patricio de la Escosura*. Fotografía de J. Laurent. Museo Municipal de Madrid.**

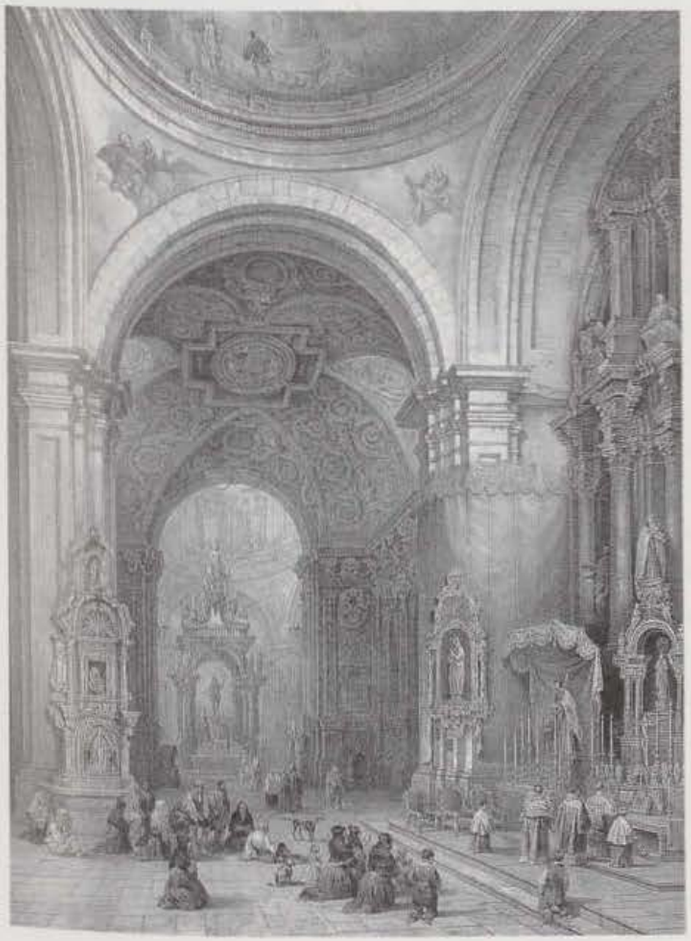
Vicente López. *El Marqués de Remisa*. Museo Romántico de Madrid.

arquitectura ni una reconstrucción arqueológica, sino dar una visión artística y pintoresca de la España de su momento, en la línea en que estaban otros libros similares del resto de Europa.

En el diario íntimo de los años 1843 y 1844, publicado por A. Méndez Casal, habla de los esfuerzos que realizó para la continuación de la obra, que quedó interrumpida en 1850, tras la publicación del tercer tomo. Sin embargo, esta colección, rara desde que algunos libreros comenzaron a destrozar los volúmenes para vender sueltas sus láminas, contó con una edición española en 1865.

España pintoresca y artística, de Francisco de Paula Van-Halen, es la tercera de estas ediciones de libros de viajes románticos españoles. Pintor y grabador mediocre, su labor más conocida es la obra citada, en la que trató de seguir los pasos de la obra de Villaamil. Sin embargo, es muy inferior en cuanto a calidad. Empezó a publicarse en 1844, terminando en 1847, sin duda por falta de éxito y escasez de medios económicos.

J. Pérez Villaamil. *Interior de la Capilla de San Isidro, en San Andrés*. Litografía de Asselineau. Museo Municipal de Madrid.



BIBLIOGRAFÍA

VEGA, Jesusa: *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, 1990.

GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Historia de España*. T. XXXV. La época del romanticismo (1808-1874). *Las letras, las artes, la vida cotidiana*. Madrid.

ARIAS ANGLÉS, J. E.: "Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil", en *Goya*, 133, julio-agosto, 1976. P. 29-37.

BOIX, Félix: *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX*. Madrid, 1931.

MÉNDEZ CASAL, Antonio: *Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid, 1921.

Jenaro Pérez Villaamil, dibujante. El viaje a Galicia en 1849. Madrid, La Coruña, 1988.

Jenaro Pérez Villaamil, 1807-1854. Oleos, acuarelas, dibujos, litografías. Madrid, 1996.

BOIX, Félix: *Exposición de dibujos, 1750 a 1860*. Madrid, 1922.

ARIAS ANGLÉS, J. E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid, 1986.

BOIX, Félix: *La litografía y sus orígenes en España*. Madrid, 1925.

ARTIGAS SANZ, C.: *El libro romántico en España*. Madrid, 1953.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1987.

LA CULTURA EN EL MADRID ROMÁNTICO

Ana de Castro Puente y Salvador Quero Castro

J. Laurent. Ferrer del Río. Museo Municipal. Madrid.

LA CIUDAD DE MADRID está fuertemente marcada por el fenómeno de la capitalidad. La presencia del poder político del Estado centralista borbónico en nuestra villa, determina múltiples aspectos de la vida ciudadana y la cultura no es ajena a estos condicionantes, es más, los acusa mucho antes y con mayor estridencia. En el Madrid decimonónico asistimos a sucesivos episodios, más o menos largos, de apertura cultural y de cierre e impermeabilización total ante todo lo extranjero y ante el menor atisbo de debate y de crítica. La Ilustración produjo un ensanchamiento de los contactos con el mundo cultural europeo y una desacralización del saber que se institucionalizó en una cultura oficial desarrollada en las Academias y en alguna asociación privada como la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos de País[1]. La revolución francesa supuso para España la interrupción de los contactos con Europa y la ruptura de la continuidad entre las ideas ilustradas y las sostenidas por el liberalismo decimonónico[2]. El temor a una contaminación de las ideas revolucionarias provocó un cierre de fronteras a las ideas extranjeras. El Santo Oficio, la policía y los servicios de aduanas recibieron instrucciones de impedir la entrada de publicaciones procedentes del exterior. Se hacía más exigente la censura para la producción interior y se provocaba el colapso de la escasa prensa periódica. El Decreto de 24 de febrero de 1791 autorizaba sólo la publicación del Diario de Madrid y de la Gaceta.

La Guerra de la Independencia supuso el desbordamiento de la imprenta y así las Cortes de Cádiz proclamaron la libertad de imprenta para todos los escritos, salvo los de materia religiosa que seguirían sujetos a las licencias eclesiásticas.

Durante el reinado de Fernando VII la cultura, en opinión de Artola, sufrió un régimen de ducha escocesa, en la que a la abundancia de publicaciones de las épocas liberales sucede la austeridad de los absolutistas, en los que únicamente se permite la publicación de los periódicos oficiales, quedando como únicas instituciones culturales reconocidas, al margen de la Universidad y las reales Academias, las Sociedades Económicas de Amigos del País; incluso estas Sociedades entraron en la segunda etapa absolutista en una profunda crisis[3].

Después de la rebelión de 1827 en Cataluña, Fernando VII trató de captarse el apoyo de los intelectuales promoviendo a altos puestos de la Administración a funcionarios

[1] MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A.: "La cultura en Madrid en el siglo XIX. Madrid, centro de la cultura oficial. Del mecenazgo de la Corte al del Estado Liberal". En: Antonio Fernández García, Dir.: *Historia de Madrid*. Madrid, Ed. Complutense, 1993, p. 549.

[2] RUIZ SALVADOR, Antonio: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*. London, 1971. Citado por VILLACORTA BAÑOS, Francisco: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1985.

[3] ARTOLA, Miguel: *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid, Alianza – Alfaguara, 1975, p. 325 y ss.

afrancesados arrepentidos que prometieron a una corona en quiebra poner fin a la huelga bancaria con la que el mercado del dinero de Londres y París había penalizado el repudio de Fernando VII a los préstamos hechos a los liberales del Trienio[4]. En 1828, en un intento de lavar la cara del régimen, se publica fuera de España un periódico oficioso pagado por el gobierno, *La Gaceta de Bayona*, que se publicó hasta agosto de 1830.

La apertura que se produce en 1828 se acentúa al año siguiente tras el matrimonio del rey, pero la revolución francesa de 1830 y las consecuentes intentonas armadas de los emigrados por restablecer el régimen liberal endurecen las posturas y frenan momentáneamente el proceso liberalizador. El nombramiento de María Cristina como gobernadora en el año 32, viene a culminar el proceso aperturista[5].

Este resquicio tímidamente liberalizador fue aprovechado por José María Carnerero que logró permiso para lanzar la revista titulada *Cartas Españolas*, en la que, a cambio de insertar al frente de cada número una poesía adulatoria dedicada a algún miembro de la familia real, pudieron ver la luz algunos cuadros costumbristas de Estébanez Calderón y de Mesonero Romanos[6].

Madrid se convierte en escaparate de la cultura nacional y atrae a la ciudad a los hombres de cultura como cúspide de sus carreras profesionales. En los salones nobiliarios se realizan reuniones caseras, veladas en las que se bailaba y leían versos, se celebraban conciertos y representaciones teatrales; se produce una identificación entre lo cultural y lo lúdico. Los burgueses y las élites intelectuales, profesionales y de negocios acuden a estos salones a ver y, sobre todo, a ser vistos. Hay que destacar en este sentido la importancia de los palacios de Alba, que tenía una auténtica galería de pinturas, Osuna, con una gran biblioteca, Medinaceli, los salones de la condesa de Montijo, los de Alcañices, los de Santa Cruz, los de la grandeza de España[7].

En 1830-31 un grupo de intelectuales jóvenes formó una tertulia en el café del Príncipe, contiguo al teatro del mismo nombre. La bautizaron con el nombre de *El Parnasillo*. Estos estaban imbuidos en las ideas enciclopedistas del momento a las que unían un ardor sentimental que imprimían a sus escritos y unos modos de vida semejantes a los de los románticos de Francia. La mayoría de ellos estaban afiliados a alguna logia masónica. Sus nombres: José de Espronceda, Patricio de la Escosura, Mesonero Romanos, Ventura de la Vega, Juan Bautista Alonso, Manuel de la Pezuela (Conde de Cheste), Miguel de los Santos Alvarez, Mariano José de Larra, Luis Valladares, Pérez Calvo, Ferrer del Río, Pedro Madrazo, Vicente Esquivel, Bretón de los Herreros, Grimaldi, Carnerero, Romero Larrañaga, Gutiérrez de la Vega, más tarde también Villaamil, etc.[8] Algunos de ellos integraban lo que luego denominaron *La Partida del Trueno*, grupo de jóvenes bohemios que se hicieron célebres por sus trastadas y auténticas gamberradas. Todos ellos pusieron su pluma a

[4] CARR, Raymond: "España y Portugal (1793-1840)." En: *Historia del Mundo Moderno.IX. Guerra y paz en tiempos de revolución (1793-1830)*. Barcelona, Cambridge University Press – Sopena, 1980, p. 310.

[5] SEOANE, María Cruz: *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid, Fundación Juan March – Ed. Castalia, 1977, p. 196 y ss.

[6] SIMON DIAZ, José: "Bibliografía madrileña del siglo XIX." En: *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Madrid, Alfoz, 1986, vol. II, p. 362

[7] MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A.: *Los espacios culturales del Madrid Isabelino*. Madrid, Ayuntamiento – Instituto de Estudios Madrileños, Aula de Cultura. Ciclo de conferencias: *El Madrid de Isabel II*, nº 25, 1994

[8] MESONERO ROMANOS, Ramón: *Memorias de un Setentón, natural y vecino de Madrid*. Edición facsimilar de la editada por primera vez en Madrid en el año 1880. Madrid, Ábaco, 1982, p. 350 y SS.

[9] VERDASCO, Félix.: *El Madrid religioso del siglo XIX*. Madrid, Ed. Del autor, 1978, p. 268.

J. Laurent. Federico de Madrazo. Museo Municipal. Madrid.

disposición de los diarios liberales como *El Eco del Comercio* y *El Guirigay*[9]. De la reunión de El Parnasillo surgirían más adelante el Ateneo, el Liceo y el Instituto.

Varias generaciones de intelectuales desfilaron por *El Parnasillo* influyendo poderosamente en la vida española. No hubo triunfo literario, artístico o parlamentario que no fuese refrendado en *El Parnasillo*. De allí salió la renovación del teatro, de las Academias, de la Cátedra, de la Prensa, de la vida española que quiere incorporarse a Europa[10].

Los espacios de debate, además de los mencionados de las tertulias de los cafés, de los salones nobiliarios o mesocráticos, estaban en la calle. Un viajero alemán afirmaba que había más animación en la Puerta del Sol que en París en el Palais Royal, en Londres en Regent Street o en Unter der Linden en Berlín[11]. En las calles circulaba la cultura en los pliegos de cordel voceados por ciegos y en las aleluyas[12].

Ante la revocación de la Pragmática Sanción por Fernando VII en 1832, la reina reunió en torno a ella a un grupo de liberales moderados que constituyeron el núcleo del partido cristino. Se formó un gobierno más aperturista presidido por Cea Bermúdez que tomó algunas medidas para asegurar la sucesión en Isabel II: restableció la Sanción, disolvió a los Voluntarios Realistas, sospechosos de simpatías con el carlismo, los capitanes generales purgaron la administración provincial, se abrieron las universidades cerradas anteriormente por Fernando VII y se concedió una amnistía restringida[13].

La muerte del rey en septiembre de 1833 y el estallido de la rebelión carlista hicieron imposible el programa restringido de Cea. Al día siguiente de la muerte del Rey, el marqués de Miraflores recomendó que se reforzara la causa cristina, convocando las Cortes sobre una estrecha base de propiedad y concediendo una amnistía completa. Esta amnistía posibilitó el regreso de los exiliados y con ellos la entrada libre de todas las corrientes intelectuales europeas, sobre todo francesas y británicas; el idealismo alemán tuvo muy poca penetración.

Tras la muerte del Rey los periódicos se multiplican, de modo que a finales de 1834 en Madrid se publicaban 36. Este mismo año la *Revista Española* se transforma en diario. En la regencia de María Cristina aparecen varios periódicos liberales como *El Español*, del periodista Andrés Borrego; *El Correo Nacional*, fundación también de Borrego; *El Mundo*, dirigido por López Peregrín (*Abenámar*), en el que colaboraron escritores de *El Parnasillo*, de contradictoria ideología como lo expresa en su primer número, diciendo "*somos cristianos rancios y limpios de toda mala raza, y somos también liberales puros y netos como el más pintado*"; *El Redactor General*, periódico para el que escribía Larra cuando se suicidó; *El Semanario Pintoresco Español*, fundado por Mesonero Romanos; *El Artista*, publicación típicamente romántica, también ilustrada como la anterior, pero de mayor tendencia liberal; *No me olvides*, publicación también romántica, obra exclusiva del poeta Gallego; *La*

[10] MARTINEZ OLMEDILLA, A.: *La cuarta esposa de Fernando VII*. Barcelona, Juventud, 1935, p.97.

[11] GUENDIAS, Emmanuel von: *Spanien und die Spanier*. Brüsel & Leipzig, 1849. Citado por ROSA, Tristán la: *España contemporánea. Siglo XIX*. Barcelona, Destino, 1971, p. 253

[12] ALAMINOS LOPEZ, Eduardo: *Aleluyas Matritenses. Sesenta pliegos de aleluyas en la colección del Museo Municipal de Madrid*. Madrid, Ayuntamiento, 1994.

[13] CARR, Raymond: Ibid. Nota 4, p. 311.

Revolución, dirigido por Patricio Olavarría, amigo político y personal de Mendizábal. Este periódico lo suspendió el Gobierno en 1840, pero a los pocos meses reapareció con el nombre de *El Huracán*, que a los dos meses fue también suspendido. En 1832 Larra emprende la creación de un periódico satírico y el primer número de *El Pobrecito Hablador* salió el 17 de agosto. En este periódico y en otro anterior –*El Duende Satírico*–, Larra libró sus primeras armas como periodista socarrón y sarcástico. El 7 de noviembre *Cartas Españolas* se transforma en *Revista Española*. En ella colabora Larra como crítico teatral y un año más tarde ocupa la plaza de Mesonero que viaja al extranjero.

La prensa católica no tuvo ni mucho menos la pujanza y la difusión de la prensa liberal. Hay que destacar *Fray Gerundio*, semanario satírico que comenzó a publicarse en 1838, debido todo él a Modesto Lafuente y que dejó de publicarse en 1841; *El Católico*, primer periódico madrileño de filiación carlista, se publicó hasta 1849; *La Cruz*, que duró sólo unos meses; *El Pensamiento de la Nación*, fundado en 1849 por Balmes; *La Esperanza*, genuinamente carlista, duró hasta 1873, combatió a los revolucionarios y al régimen de Isabel II y era la publicación preferida del clero madrileño que en su mayoría simpatizaba con la causa de don Carlos[14].

Los periódicos salen con grandes dificultades, pues para su creación se exigía un fuerte depósito que garantizara su solvencia y era obligatoria la censura previa. A la censura se debía en parte el estilo de Larra[15].

La sociedad que apareció a partir de 1833 era una sociedad discutidora, aunque es cierto que la religión y la moral ortodoxa estaban fuera de discusión. La discusión era política y literaria y se desarrollaba en la prensa periódica, en los clubes literarios y públicos[16].

La caída de Cea llevó al poder a Martínez de la Rosa quien estrenó el 22 de abril de 1934 *La conjuración de Venecia*, balbuceo del romanticismo español, que le diera empaque de hombre de ideas avanzadas, si no hubiese promulgado poco después el Estatuto Real, que marca un paso atrás en la política española. Esto produjo el natural disgusto en el ambiente ya exaltado de la época. Coincidiendo con ello, don Carlos, refugiado en Londres llega al norte de España para ponerse al frente de los facciosos. A esto hay que añadir el cólera que causaba estragos en Madrid. Culpan a los frailes de estar envenenando el agua, se produce un levantamiento popular, no reprimido por las autoridades, en el que fueron asesinados más de ochenta religiosos[17]. Este hecho allanó el camino de las desamortizaciones que procuraron negocios a los banqueros y trabajo a los jornaleros que se ocuparon de los derribos.

El teatro y la ópera eran los espectáculos favoritos de los madrileños. Funcionaban fundamentalmente los teatros del *Príncipe* y de la *Cruz*; el de los *Caños del Peral* estaba dedicado entonces a Palacio de las Cortes. Existían también los teatros de *La fantasma-*

Portada del primer número del *Semanario Pintoresco Español*. Hemeroteca Municipal. Madrid.

Portada del primer número de *El Artista*. Hemeroteca Municipal. Madrid.

[14] VERDASCO, Félix: *Op. cit.*, p. 269 y ss.

[15] ROSA, Tristán la: *Op. cit.*, p. 207 y ss.

[16] CARR, Raymond. : *España 1808-1939*. Barcelona Ariel, 1969.

[17] MARTINEZ OLMEDILLA, A.: *Op. cit.*, p. 80.

J. Laurent. Martínez de la Rosa. Museo Municipal. Madrid.

goría en la calle Caballero de Gracia; el de la calle de la Sartén, donde actuaba en invierno la compañía de los Sitios Reales; el *Pintoresco Mecánico* en la calle de la Luna y el *Circo Olímpico* en la Plaza del Rey.

No fue *El Trovador* la obra inicial del romanticismo en España (fue estrenada el 1 de marzo de 1836), aunque sí la más pujante. Rompió el fuego *La Conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa (estrenada en el teatro de la Cruz el 22 de abril de 1834). El 24 de septiembre del mismo año Fígaro estrena su *Macías*. *Don Alvaro o la fuerza del sino* consolidó el triunfo de la flamante escuela romántica el 22 de marzo de 1835 en el teatro del Príncipe. Otro estreno memorable fue el de *Los amantes de Teruel* estrenado el 19 de enero de 1837[18].

El origen extranjero del romanticismo quedó ocultado por un derroche de ropajes históricos nativos. El romanticismo fue poco más que el credo de una élite liberal y por ello, tras un breve periodo perdió su posición como fuerza aglutinante del liberalismo[19]. La tesis del origen extranjero de nuestro romanticismo parece desmentirla el propio Larra quien sentía una admiración por todos los autores de la Ilustración española, consideraba a Moratín el punto de partida de nuestro teatro moderno. Larra no se hace escritor importando una literatura nueva para los españoles. Entre los mismos emigrados en Inglaterra, que estaban absorbiendo las ideas románticas, también se dan casos de adhesión a los escritores ilustrados que habían sido sus maestros; es el caso de Pablo de Mendíbil y otros que polemizaban con los ingleses que sólo conocían a los escritores del Siglo de Oro. Es decir, que para los ingleses la literatura española tenía un pasado brillante, pero carecía de presente. Nuestros emigrados pusieron particular empeño en destacar a los escritores españoles de fines del siglo XVIII.

El romanticismo de forma llegó con el regreso de los emigrados, pero ya existía en nuestro país al menos desde 1812. Para Julián Marías[20] el romanticismo no es tan sólo un fenómeno literario, sino un concepto y una forma de vida que se extiende a todos los campos de la vida y de la cultura, lo literario es casi lo menos decisivo. De acuerdo con este discurso son figuras románticas Toreno, Argüelles, Zumalacárregui, Riego, Torrijos, Mariana Pineda, que son románticos cuando todavía no lo son los escritores y los artistas[21].

La música, por lo abstracto de su manifestación, no se prestaba a manipulaciones políticas, por eso no tuvo restricciones ni en los periodos de más negro absolutismo. Estaba presente en todos los salones donde las hijas de las familias cultivadas hacían sus gorgoritos emulando a las grandes divas. Las costumbres teatrales exigían que los diversos actos llevaran intermedios: entremés, sainete, canciones sueltas y, desde mediados del siglo XVIII, tonadillas escénicas. El decreto de 1 de enero de 1800 prohibió a los actores representar o cantar en idioma extranjero. Esto determinó que al cantarse las óperas traducidas, la tona-

[18] Ibid., p.85 y ss.

[19] CARR, Raymond: *Op. cit.*, p. 209

[20] MARÍAS, Julián: "Un escorzo del romanticismo", en: *Obras Completas*, III, Madrid, 1959, p. 283 y ss. Citado por ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española, IV, el romanticismo*. Madrid, Gredos, 1992, p. 49.

[21] ALBORG, Juan Luis: *Op. cit.*, p. 49.

[22] SUBIRÁ, José: *Sinfonismos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

dilla dejó de intermediarlas y fue sustituida por intermedios de música instrumental llamados sinfonías. Las sinfonías de las óperas célebres también formaron parte de los programas madrileños de la Corte o de las casas nobiliarias durante la primera mitad del siglo XIX[22].

La afición a la música hizo que vinieran a Madrid los grandes intérpretes europeos y algunos compositores como Rossini, que llegó a Madrid en el carnaval de 1831,Liszt y Glinka. Liszt dio sus conciertos en el Liceo y de su viaje por España sacó material para componer un Rondó sobre un tema español y una Rapsodia española. Glinka se quedó más tiempo en España, conoció a Villaamil y fruto de su estancia en nuestro país fueron las "fantasías pintorescas" *Una noche de verano en Madrid y Jota aragonesa*[23].

Hasta 1830 los músicos se formaban en las capillas de las iglesias y las hijas de la naciente burguesía se formaban con clases particulares. El desplazamiento del mecenazgo musical eclesiástico hacia el de la burguesía y las instituciones del Estado planteó la necesidad de contar con un centro de enseñanza musical. En 1830, por iniciativa de la reina, muy aficionada a la música, sobre todo a la vocal, y también a la de arpa y la de piano, se fundó el Conservatorio Nacional de Música. El primer director fue un famoso tenor italiano apellidado Piermarini; como profesor de solfeo se nombró al barcelonés Baltasar Saldoni. Su método fue aprobado el año siguiente y estuvo vigente hasta que fue sustituido por el método Eslava[24] a finales de la década de 1850.

J. Laurent. Baltasar Saldoni. Museo Municipal. Madrid.

La revolución liberal introdujo un nuevo estilo de vida, que tendrá su reflejo artístico en el cambio de gusto que provocó. La crisis de la Iglesia significó la desaparición casi total de la que fuera durante siglos el mejor cliente de los artistas, lo cual llevó a éstos a un fulminante abandono del tema religioso y a la búsqueda de nuevos mercados. Surgen, entonces, el Estado y las instituciones provinciales y locales como patrocinadores de las grandes construcciones oficiales que son los edificios públicos y los monumentos destinados a embellecer las ciudades. En el ámbito privado, la disolución de los mayorazgos y la consiguiente fragmentación de la familia, trae aparejada una disminución en el tamaño de los edificios y unas menores necesidades para su decoración. La corte y la aristocracia limitarán sus encargos prácticamente al retrato. El principal mecenazgo lo ejerce ahora el Estado, que se beneficia del traspaso de funciones de la Corona. Es el momento en que Fernando VII trasladó la colección de pinturas de palacio al Museo del Prado. El Estado fue el encargado en adelante de organizar exposiciones, que se iniciaron en la Academia de Bellas Artes y que servirán para orientar el estilo artístico y el gusto del público.

El reinado de Fernando VII fue en arquitectura una pervivencia del estilo neoclásico que imponía la Academia por su control sobre los proyectos de urbanización y edificios públicos. Durante el reinado de Isabel II, el control pasa de la Academia a la Escuela de Arquitectura y el resultado es una degradación del estilo neoclásico con añadidos puramen-

[22] *Op. cit.*, pp. 15 y 16.

[24] SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1967.

te decorativos. Es el caso del Congreso de los Diputados de Pascual Colomer, el Senado, el Teatro Real, etc.

La escultura no se vio influenciada por la revolución ni el romanticismo y los temas clásicos siguieron siendo la principal fuente de inspiración, aunque adaptados a su nueva función decorativa en edificios y vías públicas. Algunos ejemplos: el Frontón del Congreso de los Diputados de Ponzano y la estatua de Mendizábal por Grajera que estuvo en la plaza del Progreso hasta 1939.

La pintura fue el campo en el que más repercutió el cambio social y de gusto. Durante el reinado de Fernando VII, el genio de Goya sigue dando testimonio excepcional de los acontecimientos de la época, tanto de la guerra –*Los Desastres*–, como de las transformaciones sociales: sus dibujos ilustran el fin de los procedimientos inquisitoriales o la exclaustración del clero regular.

Los posibles compradores serán ahora la exposición en la Academia, el encargo privado que determina la profusión de retratos y el concurso-exposición. Una posibilidad aparte es la realización de acuarelas y litografías que servían de ilustración a las colecciones de libros que recogen aspectos monumentales del país, del que es importante ejemplo la *España Artística y Monumental*, dirigida por Villaamil.

Otro aspecto que se vio sensiblemente modificado fue el de la *producción literaria*, surgiendo un nuevo tipo de escritor que puede llegar a independizarse del mecenazgo de los poderosos, ejerciendo una actividad complementaria de periodista, gracias a las Cortes de Cádiz y a la legislación posterior que reconocieron los derechos de autor. La independencia económica favorece la literatura que, no obstante, dependerá de la tolerancia legal. Se considera generalmente que tras Fernando VII existió libertad de imprenta, pero en el reinado de Isabel II pervivió la censura previa para determinadas producciones literarias. La plenitud del romanticismo se sitúa entre 1833 y 1844, periodo que coincide con el decreto de liberalización de la censura y el decreto reformador de la ley de prensa. La literatura romántica, profundamente influida por los modelos francés e inglés, produjo una gran cantidad de obras de tema histórico. Al estilo de Walter Scott se publicaron infinidad de títulos: *Los bandos de Castilla* de Telesforo Trueba, *El doncel de don Enrique el doliente* de Larra y otras.

Existe una continuidad de objetivos, métodos e instrumentos de acción político-cultural entre algunos ilustrados del siglo XVIII y los primeros representantes del liberalismo[25]. Esta continuidad ha sido apuntada por Ruiz Salvador[26] en el espíritu que informa la creación en 1820 del Ateneo Español de Madrid, antecedente del actual. Este Ateneo responde al carácter transaccional y al constituirse como "sociedad patriótica y literaria", se alinea en el conjunto de clubes, cafés y sociedades políticas que proliferan en aquella época y que

[25] VILLACORTA BAÑOS, Francisco. *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*. Madrid. Centro de Estudios Históricos. 1985.Págs 9-23.

[26] RUIZ SALVADOR, Antonio. *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*. London, 1971.

cumplen una tarea importante en la propaganda de los idearios de la revolución, llegando a convertirse en cenáculos de conspiración romántica.

El Ateneo nace con una tendencia elitista y sus trabajos se basan en la razón y, esto lo diferencia de las otras sociedades patrióticas, en el ejercicio de la oratoria[27], arma imprescindible en las campañas parlamentarias. Todo esto perfila al Ateneo como *una escuela de diputados donde se forma una minoría liberal* al servicio del constitucionalismo. También en sus estatutos se expresa su independencia del gobierno y su funcionamiento interno basado en los métodos de participación parlamentaria: debates, discursos, votaciones, etc.

De 1823 a 1835 se produce la reacción absolutista y la actividad intelectual pasa a los cenáculos de los cafés, más próximos a la conspiración romántica, como *El Parnasillo* y las asociaciones románticas "*La Partida del Trueno*" o "*Los caballeros de la Cuchara*". En 1835 Mendizábal establece su gobierno progresista, verdadero inicio del romanticismo o de la revolución liberal, conceptos a menudo identificados y se reabre la institución como Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, en un intento de volver al pasado liberal del Trienio, restableciendo algunas de sus instituciones. La Reina otorgó la Real Orden para su constitución y se instaló en "la vieja casa de Abrantes". La primera junta directiva fue presidida por el Duque de Rivas que en su discurso inaugural formula un marco liberal, con algunas reminiscencias ilustradas y basado en el modelo inglés. A la primera Junta magna asistieron las personalidades de la época, entre ellas los duques de Bailén, de Veragua y de Gor; Argüelles, Ísturiz, Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, Roca de Togores (posteriormente marqués de Molins), Donoso Cortés, Ochoa, Espronceda, Bretón, Larra, Madrazo, Villaamil, Carderera, Grimaldi, etc[28].

J. Laurent. El Marqués de Molins. Museo Municipal. Madrid.

Los temas que desarrollaron están en estrecha relación con el orden constitucional: código penal y civil, agricultura, administración, hacienda y en general todos los campos con interés para la burguesía, principal impulsora de las reformas jurídicas y económicas de la época. Entre 1835 y 1843 el Ateneo se afianza en su aspecto cultural y político. Las vicisitudes del sistema constitucional tienen su reflejo en la institución. Así, según Ruiz Salvador,[29]"las mayorías parlamentarias serán minorías ateneístas" y la docta casa estará casi siempre en la oposición.

Con la subida al poder de los moderados en 1843, el Ateneo se ve privado de un importante número de socios que pasan a desempeñar tareas de gobierno, aunque no abandonan del todo el Ateneo, convencidos de su importancia para el recambio en las sucesivas crisis de gobierno. Algunos de sus presidentes en esta época fueron Alcalá-Galiano, Donoso Cortés y Martínez de la Rosa. El estudio de las cátedras de derecho constitucional impartidas entre los años 1836-1847 muestra el empeño de los liberales por encontrar fórmulas moderadas de organización política de la convivencia nacional que dan como

[27] SEOANE, Mª Cruz: *Op. cit.*

[28] MESONERO ROMANOS, Ramón: *Memorias de un setentón*, Madrid Ed. Facsimilar de la editada en 1880, Ábaco, 1982, p. 439 y ss.

[29] RUIZ SALVADOR: *Op. cit.*, p. 56.


EL LICEO
Artístico y Literario
ESPAÑOL

Portada del primer número del *Liceo Artístico y Literario Español*. Hemeroteca Municipal. Madrid.

resultado el gobierno censitario propio de las burguesías europeas postnapoleónicas. Será la matriz del pensamiento político conservador español a lo largo de todo el siglo.

A partir del curso 1850-51 el partido progresista entra de nuevo en el Ateneo y se crean cátedras con una inequívoca postura de oposición, como las impartidas por Patricio de la Escosura y Antonio Cánovas del Castillo, que pronto son suspendidas. Finalmente el gobierno cierra el Ateneo bajo la acusación de haberse convertido en un club político. Aunque se reabre en abril de 1854, las cátedras seguirán prohibidas y no se reanudarán hasta después del levantamiento de O'Donnell.

El Liceo Artístico y Literario Español de Madrid surgió en la tertulia de El Parnasillo. La idea partió de Fernández de la Vega quien inició las reuniones en su propio domicilio. De los que intervinieron en la 1ª reunión –a finales de 1837-, Carlos Ortos de Taranco y Zorrilla tuvieron buena amistad con Villaamil y más tarde Patricio de la Escosura. Las sucesivas reuniones, en casa de Fernández de la Vega condujeron a la creación del Liceo[30]. Era más un círculo de recreo cultural y artístico que de debate político e intelectual. En sus reuniones se dio cita el público ligado a la bohemia cultural o de actitud romántica. Al mismo tiempo actuó de pieza integradora del mercado cultural al reunir creadores y clientela. Divulgaba las obras de sus socios y era el espacio de venta de las mismas[31].

La junta directiva de la sección de pintura la formaron en sus comienzos Vicente López y el duque de Gor como vicepresidentes 1º y 2º respectivamente, siendo vocales Carderera, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Pérez Villaamil, Blanchard y Justo Mª Velasco. En esta sección se encargaba a Villaamil de la cátedra de "Arquitectura Antigua". En 1838 acudió la Reina a la apertura de la exposición de Bellas Artes celebrada en el Liceo.

La fundación del Liceo fue uno de los acontecimientos más relevantes del romanticismo español[32]. El círculo de los Madrazo se mantuvo en principio al margen y con una actitud crítica[33]. Sin embargo a finales de 1838 ya abrigaba José de Madrazo la idea de abrir otro en su casa en cuanto regresaran sus hijos Federico y Pedro. En octubre del año siguiente una nueva junta directiva le incluyó entre sus miembros y le nombró presidente de la sección de Pintura, cargo para el que fue reelegido un año más. En 1841 José de Madrazo controlaba ya el Liceo desde su puesto de consiliario de la Junta gubernativa[34]. Los mejores años del Liceo transcurrieron entre 1838 y 1844 con un leve resurgimiento en 1848.

La enseñanza del periodo romántico fue una de las víctimas de la inseguridad y los trastornos políticos del país. Durante el Romanticismo la historia de la enseñanza primaria, secundaria y, sobre todo superior, fue fluctuante, reflejando, como en los demás órdenes de la actividad intelectual, el conflicto entre conservadores y liberales.

Señala Gonzalo Menéndez Pidal[35] que en España, frente a otros países como Francia, la enseñanza pasa muy pronto a manos del Estado, en 1767. Por Real Cédula de

[30] ARIAS ANGLÉS, Enrique: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid, C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, 1986, p. 60 y ss.

[31] MARTINEZ MARTIN, Jesús: *Op. cit.*, p. 552.

[32] JORDAN DE URIES Y DE LA CORONA, Javier: "José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico". En *José de Madrazo (1781-1859)*. Fundación Marcelino Botín. Santander, 1998, p. 35 y ss.

[33] MADRAZO, José de: *Epistolario. Santander*, Fundación Marcelino Botín, 1998. En la correspondencia entre José de Madrazo y su hijo Federico se muestra muy crítico hacia los que controlan el Liceo, que son el grupo de Villaamil y *los andaluces*.

[34] JORDAN DE URIES Y DE LA CORONA, Javier: *Op. cit.* p. 57.

[35] MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del s. XIX vista por sus contemporáneos*. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales, 1988, p. 321 y sigs.

Carlos III de 12 de julio de 1781, se establece que la enseñanza sea obligatoria, sufragada por los padres, si eran pudientes o por el Estado, en caso contrario. Tras las cortes gaditanas, un decreto de 27 de agosto de 1813 proclama la instrucción universal, pública, gratuita y libre. Pero este programa será abandonado, para retomarlo más tarde innumerables veces a lo largo del siglo, como sucede en el trienio liberal.

En 1830 Fernando VII suspende la actividad universitaria ante las protestas estudiantiles[30]. Dos años más tarde María Cristina ordena su reapertura y los ministros liberales se preocupan por el restablecimiento de una enseñanza digna, para lo cual se crea una dirección general y después un Consejo de Instrucción Pública. Durante el reinado de Isabel II, la ley Moyano declaró el carácter obligatorio de la enseñanza y la construcción de escuelas en todas las villas de 500 habitantes, programa que no se completó. Aunque la situación mejoró algo, la tasa de analfabetismo seguía siendo elevada y el método pedagógico se basaba exclusivamente en la memoria.

[30] DESCOLA, Jean. *La vida cotidiana en la España romántica. 1833-1868*. Barcelona. Argos Vergara 1984, p. 62 y sigs.

RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DE JENARO PÉREZ VILLAAMIL

Teresa Fenández Bobadilla

I. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La mayoría de las obras presentan suciedad superficial, en algunos casos difícil de eliminar.

El problema común son las ondulaciones, arrugas y deformaciones del soporte, roturas en los bordes y restos de adhesivos (del papel de seda). Igualmente casi la totalidad de las obras presentan restos de una escartibana, lo cual en algunos casos causa tensiones deformando la obra y, en estos casos, conviene eliminarla.

Otro grupo de las obras, aproximadamente 15, presentan un intenso amarilleo del papel y debilitado del mismo, presencia de microorganismos, y grandes roturas por toda la obra.

Muchas obras han sido protegidas con un papel de seda adherido a la obra con adhesivos de tipo sintético. En otras obras se ha encontrado cinta de celo causando graves daños a la obra.

En ocasiones se han encontrado salpicaduras de acuarela así como pinceladas sueltas ejecutadas en óleo, las cuales se han respetado como posiblemente de mano del artista. Obras Nº. 1996/8/ 14, 28, 63.

El estado de la colección en su mayoría es bueno. Cabe distinguir tres estados de conservación y los diferentes tratamientos de restauración.

A) Obras que presentan:

- Ondulaciones y deformaciones del papel producidos sobre todo por la tensión originada por la charnela pegada por el reverso de los bordes izquierdos; esta charnela de papel grueso servía para unir las hojas en cuadernillos para poder ser cosidos en un álbum.
- Pliegues y dobleces muy marcados.
- Pequeñas roturas en los bordes.

Tratamiento:

– Limpieza en seco con goma en polvo y algodón.
– Humidificación.
– Alisado entre secantes.

Obras:
1996/8/ 13, 16, 18, 19, 22, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 43, 45.

B) Obras que presentan:
– Suciedad superficial e incrustada en los bordes izquierdos.
– Amarilleo del papel.
– Pliegues pronunciados del papel.
– Roturas a lo largo de los dobleces.
– Manchas de humedad.
– Manchas de grasa.
– Manchas de foxing sobre todo en los bordes y a lo largo de los pliegues.

Tratamiento:
– Limpieza en seco.
– Lavado y desacidificación: durante este proceso se eliminaron las charnelas, restos de papel adherido y adhesivos solubles en agua.
– Tratamiento localizado de manchas y amarilleo.
– Refuerzo de roturas e injertos de pequeñas faltas.
– Alisado entre secantes.

Deformaciones y dobleces.

Obras:
1996/8/ 2, 4, 5, 6-1-2, 8, 9, 10, 12, 14, 20, 23, 24, 26, 28, 36, 38, 39-1-2, 40, 42, 44-1-2, 46, 47, 48, 49-1-2, 50, 51, 52-1-2, 53, 54-1-2, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62.

C)Estas obras presentan las condiciones enumeradas en el punto B) pero además presentan múltiples roturas a lo largo de los bordes y dobleces, algunas prácticamente rotas en dos trozos.

- Faltas de papel grandes.
- Amarilleo muy pronunciado del papel, debido sobre todo a la mala calidad del papel.
- Manchas de grasa muy pronunciadas.
- Manchas de foxing muy pronunciadas.
- Adhesivos no solubles en agua que en algunos casos han traspasado al anverso de la obra.

Pérdidas de papel.

Tratamiento:

- Limpieza en seco.
- Eliminación de cintas adhesivas con disolventes.
- Tratamiento localizado de manchas de grasa u otro tipo, bien con solución alcalina o blanqueo puntual de la mancha.
- Lavado y desacidificación.
- Refuerzo de roturas.
- Injertos de zonas perdidas.
- Laminación en los casos necesarios.
- Reintegración del tono en las zonas reconstruidas.

Obras:

1996/8/ 11-1-2, 15, 17, 30, 37, 55, 63, 64, 65.

II. MATERIALES UTILIZADOS

Todos los refuerzos de las roturas se han realizado con papel japonés y adhesivo reversible en agua, metil celulosa. Los injertos se han hecho con papel europeo de grosor y textura similar al original o en su defecto con papel japonés.

En los casos donde se ha laminado alguna obra se ha realizado con papel tipo *tissu* japonés y metil celulosa mezclado con almidón.

La reintegración de los injertos se ha realizado con papel teñido previamente con acuarela o con toques de lápices y pasteles.

III. CARACTERÍSTICAS DEL PAPEL

Aproximadamente la mitad de las obras se han realizado sobre papel avitelado y la otra mitad sobre papel verjurado. Estos papeles están realizados a mano y las fibras empleadas eran lino, algodón y esparto, por ello ambos papeles presentan buen estado, a diferencia de las pastas químicas que se emplean en el siglo XIX en fabricación industrial.

El papel de las obras proviene de fabricas españolas salvo algunas obras ejecutadas en papel inglés de Whatman. A continuación se detallan las obras en las que aparecen filigranas y su descripción.

Amarilleo del papel.

IV. FILIGRANAS

VDA DE MANUEL SERRA: papel avitelado
1996/8/ 1, 5, 10, 14, 16, 17, 28, 31, 35, 38, 45, 57.

MIQUEL ELÍAS: papel verjurado
1996/8/ 9, 12, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 29, 32, 33-1-2, 34, 40, 41, 42, 43.

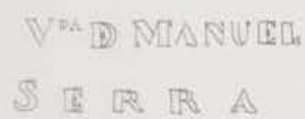
J. WHATMAN TURKEY MILL, 1833: avitelado
1996/8/ 30,
J. WHATMAN, avitelado
1996/8/ 50, la filigrana no aparece completa por estar el papel recortado
J. WHATMAN TURKEY MILL, 1835: avitelado
1996/8/ 60.

James Whatman fue uno de los mayores productores de papel en el siglo XVIII en Inglaterra. Empezó el molino de Turkey Mill en 1740 y en la fecha de su muerte en 1759 se había convertido en la mayor compañía de papel de Inglaterra líder de la exportación por su gran variedad de papeles. Su hijo James Whatman II se hizo cargo del molino en 1762 continuando la buena calidad en la producción del papel.

El molino fue vendido en 1794 a los socios Hollingworht & Balston que continuaron utilizando el nombre y filigranas hasta 1806 cuando se separaron. Los hermanos Hollingworht se quedaron con la filigrana J. Whatman Turkey Mill y William Balston la de J. Whatman. Este acuerdo continuó hasta el año 1859 cuando Hollingworht vendió sus derechos a W. Balston. Ambas fábricas mantuvieron la calidad de la producción.

Sobre el papel avitelado:

Es altamente probable que fuera James Whatman I el que introdujo el papel avitelado en la producción del papel europeo. La primera muestra aparece en la obra "Virgilio" de John Baskerville, publicada en 1757. Baskerville era cuidadoso en la elección del papel que utilizaba y se piensa que fue él quien instigó a Whatman a producir papel avitelado.



Asombrosamente el papel avitelado no aparece con frecuencia hasta después de 1785. La lentitud de su implantación es probablemente debido a las dificultades técnicas de su producción, ya que muchas partes de este proceso tenían que adaptarse al cambio. La forma o cedazo, por ejemplo, requería un nuevo diseño estructural, que incorporara más alambres para sujetar la trama de rejilla tejida separada de las varillas que la soportaban o sujetaban. También la pulpa de papel tenía que ser más fina para permitir un correcto drenaje del cedazo y evidentemente todas estas innovaciones eran costosas para el productor lo que se reflejaba en un mayor coste de papel.

Filigranas.

V. SELLOS

C. WISE A. St. OMER sello seco en esquina superior izquierda de la obra 1996/8/52-1-2.

CATÁLOGO

Las siglas que aparecen firmando los comentarios identifican a las siguientes autoras:
M. J. P.: María Josefa Pastor
C. P.: Carmen Priego

1 Puerta de San Vicente y Fuente de los Mascarones

Lápiz negro sobre papel avitelado.
Filigrana: Vda. de Manuel Serra .
255 x 444 mm
IN 1996/8/1.

La puerta de San Vicente fue construida por Francisco Sabatini por orden de Carlos III sustituyendo a otra anterior de Pedro de Ribera, quien había efectuado intervenciones arquitectónicas y urbanísticas en toda esta zona aledaña al antiguo Alcázar, al igual que lo haría también Sabatini en el reinado de Carlos III[1]. La puerta estaba englobada en el proyecto urbano Paseo de La Florida-Camino de El Pardo, y en ella confluía el paseo que baja desde Palacio, Cuesta de San Vicente, y el Paseo de la Virgen del Puerto, que en tiempo de Ribera se denominaba "Paseo Nuevo", para dar salida hacia el Paseo de La Florida y la continuación hasta El Pardo, El Escorial y La Granja[2]. Constituía un bello ingreso para la ciudad y, en cierto modo, complementario al de la Puerta de Alcalá, uno al Oeste de la ciudad y el segundo al Este. Terminada en 1775 fue realizada en granito y en piedra de Colmenar, pretendiendo Sabatini con su construcción presentar una imagen de Arco de Triunfo al igual que había hecho unos años antes con la de Alcalá. En 1892 fue desmontada para facilitar el paso de carruajes[3] .

Delante de la puerta se colocó la Fuente de los Mascarones, realizada por el escultor Francisco Gutiérrez de acuerdo con la idea suministrada por Sabatini, y que consistía en un amplio pilón trilobulado con un cuerpo central de granito en cada uno de cuyos frentes aparecía el rostro de un anciano simbolizando un río; en el remate superior se encontraba un niño tocando una caracola y con un delfín a su lado que, a su vez, arrojaba agua por la boca. La decoración era, según Madoz, de piedra caliza, lo que provocaba una acertada bicromía al contrastar con el gris del granito [4]. La fuente fue derribada en 1872 para dar paso a la construcción de un Asilo para Niños de Lavanderas fundado por la Reina Dª Victoria, la esposa de D. Amadeo de Saboya. También el Asilo desapareció para ser sustituido por una poco afortunada fuente dedicada a Juan de Villanueva, que, finalmente, ha sido también reemplazada por la reconstrucción de la puerta.

Se aprecia también en el dibujo de Pérez Villaamil parte de la fachada Oeste del Palacio Real, así como la garita de vigilancia de la puerta, pero sobre todo están retratados los protagonistas de la vida cotidiana: los paseantes desocupados, los vendedores ambulantes[5], los carreteros que se aprestan a pasar bajo el arco central de la puerta, etc. Jenaro Pérez Villaamil no se limitará en sus dibujos a reproducir fielmente la arquitectura o el paisaje urbano que le llaman la atención, sino que introduce en la inmensa mayoría de los casos una serie de personajillos mediante los que crea evocadoras escenas costumbristas gracias a su habilidad para captar las actitudes espontáneas de los viandantes y a la rapidez y facilidad en su manejo del lápiz.

M. J. P.

[1] Verdú Ruiz, Matilde, *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid: Ayuntamiento, 1988, pp. 57-60.

[2] Parece ser que anterior a la reforma de Pedro de Ribera, había existido un sencillo portillo abierto en la cerca con una estatua de San Vicente Ferrer, de donde le venía el nombre a la puerta.

[3] En 1995 el Ayuntamiento de Madrid realizó la reconstrucción de la puerta, de acuerdo con las imágenes conservadas y las descripciones de los historiadores. El monumento ha sido colocado

1

desplazándolo ligeramente de su emplazamiento original, debido a la distinta reestructuración de la glorieta para facilitar el tráfico de vehículos y ofreciendo, además, su primitiva inscripción en el frente que mira al interior de la ciudad y no al exterior como sería si conservara su utilidad original. *Reconstrucción de la Puerta de San Vicente*. Madrid: Ayuntamiento, 1995

[4] PORTELA SANDOVAL, Francisco, "La ornamentación escultórica en la arquitectura de Francisco Sabatini", en *Francisco Sabatini. 1721-1797*. Madrid: Comunidad, 1993, p. 186.

[5] En la sarga del Museo Municipal IN 1475, de hacia 1816, donde aparecen fielmente representadas la Puerta y la Fuente, se aprecia claramente una vendedora ambulante (¿tal vez una castañera?) con un horno portátil similar al que vemos a la derecha del dibujo

2 El obelisco del Dos de Mayo y el Paseo del Prado. 1840(?)

Lápiz negro sobre papel tostado grueso grosero
383 x 524 mm
De izquierda a derecha: *gente* (repetido cuatro veces), *humo, orizonte, humo, árboles, cabildo, carro, Medinaceli, friso*(?).
En el ángulo superior derecho: *187* (rubricado)
IN 1996/8/2.

En 1814 las Cortes de la nación decidieron levantar un monumento que recordase la sublevación del pueblo de Madrid frente a las tropas francesas el 2 de Mayo de 1808[6]. En 1821 se publicaron las bases del concurso para la realización de la obra, que ganaría Isidro González Velázquez en 1822. Los materiales serían piedra común azulada de las canteras de Alpedrete, "berroqueño color teja, que imita al granito oriental" de Hoyo de Manzanares y piedra blanca de Colmenar. Consta de varios cuerpos superpuestos coronados por un obelisco de 30 metros de altura. Lo adornan las esculturas de la Constancia, el Valor, la Virtud y el Patriotismo, realizadas según modelos de Esteban Ágreda y varios relieves, entre los que figuran las armas de la ciudad de Madrid, medallones con las efigies de Daoiz y Velarde y símbolos de luto y muerte. A su frente principal se adosa una urna que contiene las cenizas de numerosos madrileños muertos en aquellas trágicas fechas, entre ellos los defensores del parque de Monteleón.

La obra no se inauguró hasta 1840 y, de acuerdo con los comentarios de Navascués, "La inspiración romántica del conjunto, obelisco y jardín circundante es absoluta, y Velázquez quiso hacer rimar los cipreses que en su día se plantaron formando un jardín funerario, con la aguja apuntada del obelisco, tal y como lo recogen algunos grabados de época, e incluso la litografía en color que el mismo Velázquez hizo" [7].

Posiblemente, tanto en este dibujo como en el siguiente, Cat. núm. 3, IN 1996/8/3, el autor ha recogido las dos ceremonias, civil y religiosa, con las que el día 2 de Mayo de 1840 se inauguró solemnemente el monumento. En efecto, apunta la existencia de espectadores, *gente*, y la del *cabildo*, mientras que en las gradas del monumento parece oficiar un sacerdote. Se trata de un apunte rápido, como es lo habitual en casi todas las piezas que componen esta colección de dibujos, en el que se aprecian las cubiertas del Museo del Prado a la izquierda y a la derecha la torre de la iglesia de Santa Isabel.

M. J. P.

[6] El Decreto por el que se ordenaba la construcción del monumento decía en su artículo 2º: "Que el terreno donde actualmente yacen las víctimas del Dos de Mayo, contiguo al Salón del Prado, se cierre con verjas y árboles y en su centro se levante una sencilla pirámide que transmita a la posteridad la memoria de los leales y tomará el nombre de Campo de Lealtad". Navascués Palacio, Pedro, "Los discípulos de Villanueva", en *Juan de Villanueva. Arquitecto (1739-1811)*. Madrid: Museo Municipal, 1982, p. 75.

[7] Navascués, *op cit.*, p.76. El Museo Municipal conserva el modelo de pino y escayola que hizo el mismo González Velázquez, una vez ganado el concurso, para que pudieran entenderlo mejor sus "subalternos" (IN 3066).

2

3 El obelisco del Dos de Mayo. 1840 (?)

Lápiz negro sobre papel avitelado crema
385 x 526 mm
Arriba: *Luz Izda. espalda*, sobre el monumento: *rojo, berroq*(ue)*ña* (varias veces), *mármol blanco, colm.*[r], *gto.*
En el ángulo superior derecho, *188*
IN 1996/8/3.

En este segundo dibujo del monumento conmemorativo a las víctimas del 2 de Mayo, Jenaro Pérez Villaamil ha elegido una perspectiva ligeramente distinta, situándose desde el mismo Paseo o Salón del Prado. Pero, sobre todo, lo que ha hecho en este caso ha sido reproducir más detalladamente las distintas partes del monumento, introduciendo anotaciones y claves que le hubieran servido en su momento para realizar la obra definitiva en lienzo, que, según parece, debió ser su intención, a la vista de la mayor precisión puesta en la confección del dibujo, para el que se ha valido de regla y cartabón. Así, pueden observarse perfectamente los números anotados en los distintos bloques de piedra de la aguja indicando su despiece y las precisiones sobre los materiales de construcción del monumento. Los acontecimientos políticos, salida de la reina María Cristina del país y regencia del general Espartero, y los intereses profesionales, comienzo de la *España Artística y Monumental*, le forzaron a trasladarse a París y posteriormente a Bélgica, no regresando a España hasta 1844, por lo que no tendría oportunidad de plasmar su idea en lienzo. A la izquierda de la aguja se distinguen los tejados del Museo del Prado, entonces Real Museo de Pinturas y Escultura, y más a la izquierda el torreón de la posesión del Tívoli[8], que fue adquirido en 1830 por José de Madrazo para instaurar allí el Real Establecimiento Litográfico [9].

El Obelisco a las Víctimas del Dos de Mayo se ha convertido en los últimos años en el monumento a El Soldado Desconocido, en la misma línea de otros similares en distintos países.

M. J. P.

[8] En 1840 había cesado ya la actividad del Tívoli como Establecimiento Litográfico, aunque seguía siendo propiedad de Madrazo, quien había embellecido la posesión hasta tal punto que, según Madoz, "...constituye uno de los más bellos ornatos de este paseo ... formando (su arbolado) en el estío sombrías alamedas que rodean un delicioso *casino*, cuya disposición interior y esterior recuerda las agradables *quintas* de Inglaterra y de Italia". MADOZ, Pascual, "Madrid", en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. Madrid,1845-50 , p. 406.

[9] AGULLÓ Y COBO, Mercedes, "Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo", en *Los Madrazo: una familia de artistas*. Madrid: Museo Municipal, 1985, pp. 100–101 y 117 a 118.

3

4 Fuente de la Fama, en la plaza de Antón Martín

Lápiz negro sobre papel tostado semigrueso.
383 x 505 mm
En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: *Luz izquierda al frente*. Sobre el dibujo: *pizarra encarnado*.
Arriba, al centro: *196* (rubricado). Mancha de grasa.
IN 1996/8/4.

La fuente del viaje de la Castellana, obra de Pedro de Ribera, en primer plano, ha sido dibujada con gran detalle y precisión, subrayando en ella, con maestría, un fuerte claroscuro donde se distinguen monstruos marinos, estructuras arquitectónicas, cuatro ángeles que sostienen conchas, y, rematando este conjunto, la figura alegórica de la Fama, que sostiene una trompeta. Quedan en esbozo, en cambio, figuras como las de los aguadores llenando de agua sus barriles o las de algunos desocupados que completan el aire pintoresco de la escena. En un segundo plano, en apunte, se ve la hilera de casas de dos y tres pisos y la desaparecida iglesia del Hospital de Monserrat, fundados por Antón Martín, de la Hermandad de San Juan de Dios. La plaza de Antón Martín fue emplazamiento primitivo de las ermitas que había en el camino del Santuario de Atocha, hoy calle de Atocha. En esta plaza se encontraba situada la Fuente de la Fama, obra del arquitecto Pedro de Ribera. La fuente, realizada en el estilo barroco madrileño de los inicios del siglo XVIII, de la que Ponz decía era "de pésimo gusto"[10], fue trasladada de su espacio primitivo al barrio de la Peñuelas y posteriormente al Parque del Oeste, terminando su periplo hace unos años en la plaza de Barceló, junto al antiguo Hospicio, hoy Museo Municipal, obra también de Pedro de Ribera. La sensibilidad hacia el estilo barroco decorativo representado en esta fuente era en el momento de la realización de este dibujo todavía profundamente hostil. Baste el expresivo comentario de Mesonero: "la caprichosa fuente... ha quedado juntamente con la portada del Hospicio como tipo o emblema del gusto Churrigueresco y que como tal y página del arte (aunque en una de sus mas lastimosas aberraciones) merece ser conservada con mayor razón que otros monumentos posteriores de igual clase y que más que como páginas del arte pueden ser considerados como otros tantos borrones echados en él"[11]. Este dibujo, de fecha incierta, sirvió como dibujo preparatorio de la estampa IV cuaderno 1º del Tomo I de *La España artística y monumental*, obra publicada a partir de 1842. El artista tomó como base la fuente, incorporando personajes y arquitecturas fantásticas, titulándolo "Un mercado en España". En la litografía se aprecia la Fuente de la Fama tal como se dibujó, pero con mas personajes. El fondo cambia con arquitecturas fantásticas de estilo árabe, gótico, renacimiento y barroco[12].

C.P.

[10] Ponz, A.: *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo V. Madrid, Imp. Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, 1783, p. 57.

[11] Mesonero Romanos, R. de, *El antiguo Madrid, paseos histórico- anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. De P. Mellado, 1861, p. 200; Peñasco de la Fuente, Hilario. y Cambronero, Carlos, *Las calles de Madrid. Noticias tradiciones y curiosidades*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Enrique Rubiños, 1889, pp. 4-5; Capmany y Montpalau, Antonio, *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*, Madrid, Imprenta de Manuel B. De Quirós, 1863, p. 418.

[12] Patricio de la Escosura presenta dicha composición de la forma siguiente: "Dos partes prin-

4

cipales hay que considerar en ella... la decoración consiste en la fuente, iglesia y edificios que caracterizan y limitan el lugar... la otra es la escena misma... de mercaderes, compradores y curiosos que asisten al mercado. En vez de copiar una de las infinitas plazas que en España lo merecen y sirven de periódico teatro de la estampa, ha preferido el artista... presentar reunidos ... todos los géneros de arquitectura conocidos en la Península". PÉREZ VILLAAMIL, J. (Dir.), *La España Artística y Monumental. Vistas y Descripción de los sitios y monumentos mas notables de España.* Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villa-amil... Texto redactado por Don Patricio de la Escosura... litografiada por los principales litógrafos de París, obra en varios tomos. Barcelona, Lib. de J. Ribei/ Madrid, Lib. de E. Font, 1865, p.16.

5 PARROQUIA DE SAN ANDRÉS. 1837

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
440 x 307 mm
Filigrana: Viuda de Manuel (Serra).
En la bóveda: *Sepulcrum Sanctus Isidorus*. En la parte inferior: *El arco mucho más elevado y el primer cuerpo del altar y sepulcro de San Isidro / Parroquia de S. Andrés - Madrid -Abril -1837*. En la parte baja de la derecha: *1r termino obscuro / Luz de la derecha / y mucha en lo alto de la cúpu*(la) / *perdiendose hacia el piso de estera / fondos de la cupula / marmoles rojos / y ocres adornos es*...(ilegible) . Arriba, a la derecha: *197* (rubricado).
Manchas de óleo. Huella de cuaderno en la parte superior.
IN 1996/8/5.

Interior de la Capilla dedicada a San Isidro en la iglesia de San Andrés, situada en la plaza de su nombre, que fue incendiada en 1936 y reconstruida hace pocos años. La parroquia de San Andrés es una de las más antiguas de la villa. Figura entre las colaciones que menciona el Fuero de Madrid de 1202 y allí es donde fue enterrado el Patrón de la ciudad, San Isidro, que vivió, según cuenta la tradición, en unas casas cercanas. La capilla es de fundación real y obra de Diego de Madrid, Pedro de la Torre, José de Villarreal y Sebastián Herrera Barnuevo. Fue terminada en 1669 y es uno de los conjuntos más sobresalientes de la arquitectura del barroco madrileño. Su inmensa cúpula dominaba el paisaje urbano. El interior estaba decorado con columnas de mármol negro y relieves vegetales y contenía pinturas de Rizi, Carreño, Antolínez y tallas de San Isidro y Santa María de la Cabeza, del escultor Pereira. El dibujo representa, de manera suelta, la arquitectura barroca ricamente adornada con mármoles y jaspes polícromos de esta capilla, y, en el centro, el templete o baldaquino dedicado al sepulcro y efigie de San Isidro, obra de Juan de Lobera, que simplificó el primer proyecto de Sebastián Herrera Barnuevo, que se conserva en la Biblioteca Nacional [13].

Varios personajes parcialmente esbozados deambulan por el recinto o se arrodillan ante el templete o en los confesionarios laterales.

El famoso lienzo titulado *Interior de la capilla de San Isidro, en la parroquia de San Andrés de Madrid*, conservado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, es exactamente igual a la estampa III, del cuaderno 3º del tomo I, de la *España Artística y Monumental* y está igualmente muy cercano al dibujo que presentamos. Existe también un boceto previo para esta composición. Sabemos también que, según el diario del artista, existen varias réplicas de este lienzo, fechadas entre 1843-44[14]. Arias Anglés considera que la litografía fue realizada sobre el modelo del óleo[15]; ahora sabemos que este dibujo, suelto y lleno de anotaciones a propósito de la luz y de los colores de las piedra, fechado en abril de 1837, sirvió de trabajo preparatorio tanto del óleo como de la litografía. La estampa respeta el ángulo del dibujo, aunque presenta más campo, mostrando otra capilla en primer plano y se anima con más personajes, fieles asistiendo a una misa[16]. A la muerte del artista, el lienzo, que hoy conserva el Museo de Buenos Aires, fue considerado como uno de los mejores de su producción [17].

C.P.

[13] GARCIA Y PAVON, Angel María, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, p.403.

[14] MÉNDEZ CASAL, Antonio, *Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid, La Esfinge, 1921.

[15] ARIAS ANGLÉS, Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Artísticas, 1986, p. 285.

5

[16] Escosura comenta así la escena: "El momento en que nuestra estampa copió la iglesia es el del canon de la misa mayor, y de lo escaso de la concurrencia se infiere que fue en día no feriado". *La España Artística y monumental*, Tomo I, pp. 31-34.

[17] Nota necrológica en: *La Ilustración, periódico universal*. Lunes 12 de junio de 1854.

6-1 La pradera de San Isidro

Lápiz negro sobre papel avitelado crema
282 x 438 mm
A la izquierda: *mucha gente camino*; en el centro: *burros, carros, gente*; abajo: *meriendas, bayles*;
a la derecha: *gente* (repetido tres veces), *esteras y casitas, lamas, S. Isidro 18* (...), *Luz*.
En el ángulo superior derecho: *199* (rubricado)
IN 1996/8/6-1.

El tema de las fiestas celebradas en Madrid el día 15 de Mayo con motivo de la conmemoración del santo patrón de la ciudad, San Isidro Labrador, ha sido uno de los más queridos por los artistas de los siglos XVIII y XIX. Baste recordar los dos bellísimos bocetos para cartones de tapiz que pintó Goya en 1788, "La Ermita de San Isidro" y "La Pradera de San Isidro", conservados en el Museo del Prado. En ellos, al igual que en este dibujo, es notable la representación de gentes de todo tipo y condición que se solazan por la pradera extendida a los pies de la ermita del Santo en la orilla derecha del río Manzanares. La tradición de visitar la capilla de San Isidro el 15 de Mayo, que comenzó siendo exclusivamente devota para el cumplimiento de promesas realizadas al santo durante el año, con el tiempo "se hizo alegre y general", y acabó convirtiéndose en la principal romería de la capital. La descripción que de ella hace Madoz en 1848 conviene aquí perfectamente a lo representado en este apunte: "Como por encanto se improvisa en las cercanías de la capilla una población simétrica, formada por edificios de lienzos, de tapices y esteras, que así sirven de tiendas de dulces, vinos y juguetes de barro... y no es sólo dentro de estos recintos donde se almuerza y se merienda con extraordinaria franqueza y notable buen humor; sino que en todo el campo que se halla en las cercanías de la ermita se ve una extraordinaria muchedumbre que se solaza y recrea en bailes, juegos y otras diversiones...". Entre las festivas actividades que recoge el autor en este apunte destaquemos la representación de un columpio de balancín a la derecha del dibujo.

Al fondo de la composición se aprecia claramente la ermita, que fue levantada por Dª Isabel de Portugal en 1528 en agradecimiento a que su hijo Don Felipe había recobrado la salud al beber del agua de la fuente que había abierto con su aguijada San Isidro para calmar la sed de su señor Don Iván de Vargas. En 1724 el Marqués de Valero, Don Baltasar de Zúñiga, construyó el nuevo edificio que legó a la Cofradía Sacramental de San Pedro, San Andrés y San Isidro, que tiene a su cargo el cuidado del culto y la conservación de la ermita. Pérez Villaamil recoge en varios de los dibujos de esta colección el animado bullicio de la romería, núms. 11-2, 17, 54-1, 54-2 y 59, destacando entre todos ellos este último, en el que se aprecian los puestecillos de la romería[18].

M.J.P.

[18] Arias Anglés recoge, con el núm. 476, un dibujo de la Feria de San Isidro, existente en el Museo de Pontevedra, y datado en 1839, al igual que el núm. 59 de este catálogo. Arias Anglés, *op cit.*, p. 343. El tema de la Romería de San Isidro sirvió también para inspirar una de las litografías de la *España Artística y Monumental*, concretamente la estampa IV del cuaderno 3.º del Tomo I.

6-1

6-2 CALLE DE ALCALÁ

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
282 x 438 mm
Sobre los edificios de la derecha: *rosa, tierra, berde claro, mantas, amarillo, rosa* (repetido dos veces), *balcones, gris* (repetido dos veces), *tapiz taberna*.
En el ángulo superior derecho: *200* (rubricado).
IN 1996/8/6-2.

En el reverso del anterior dibujo, *La pradera de San Isidro*, el artista realizó el apunte que nos ocupa con una perspectiva de la calle de Alcalá vista a la altura de la Iglesia de las Calatravas aproximadamente. En pleno bullicio urbano aparecen carros, transeúntes, vecinos asomados a los balcones de las casas y puestos entoldados a la derecha. La existencia de anotaciones sobre los edificios que precisan el color de los muros, nos indican que este dibujo sería uno de los muchos tomados por Villlaamil con la intención de realizar un óleo, obra que resultaría de sumo interés, por reproducir monumentos ya desaparecidos[19].

En la zona de la derecha, donde aparece dibujado claramente un farol de alumbrado público, puede reconocerse el palacio del Marqués de Casa-Riera, y, a su izquierda, la iglesia y convento de las baronesas o Baronesa, fundado por Dª Beatriz de Silva en 1650 bajo la regla del Carmen[20]. Más a la izquierda se levanta el palacio de Alcañices, en la esquina del Paseo del Prado, con su característico chapitel, palacio desaparecido en 1882 para dar paso a la sede del Banco de España. Al fondo, la Puerta de Alcalá y la primera plaza de toros de fábrica mandada levantar por Fernando VI (Véanse números 38 y 61).

La calle de Alcalá aparece frecuentemente en los relatos de los viajeros por España, que admiran la anchura de la vía, tan poco usual en las calles madrileñas. Incluso un escritor tan crítico como Richard Ford la elogia como "una de las más bellas calles de Europa; está situada en una suave cuesta y tiene justo la curva necesaria para ser grácil" [21].

El Museo Municipal de Madrid posee un óleo anónimo de hacia 1860, IN 2000, que reproduce este mismo tramo de la emblemática y animada calle desde la acera opuesta, es decir, con la vista de la iglesia de San José, en la misma línea de vistas urbanas que cultivarían otros pintores como José María Avrial, coetáneo de Jenaro Pérez Villaamil, o, como en el siglo anterior, había hecho también Antonio Joli, quien realizó un magnífico panorama de esta misma vía.

M. J.P.

[19] Théophile Gautier nos dejó una precisa descripción de las casas de Madrid con motivo de su viaje por España: "Las casas de Madrid están edificadas con maderos y ladrillos o mampostería, salvo las jambas, las cadenas y los estribos, que son algunas veces de granito gris azulino, todo ello, por supuesto, cuidadosamente revocado y pintado de colores por demás fantásticos: verde claro, azul ceniza, vientre de bicha, cola de canario, rosa pompadour y otros tintes más o menos anacreónticos; las ventanas suelen estar encuadradas de adornos de arquitectura simulada, con muchas volutas, rollos, amorcillos y macetas, y guarnecidas con cortinas a la veneciana, de tela rayada, azul y blanca, o de estera, que riegan de cuando en cuando para humedecer el aire que las traspasa. Las casas modernas se limitan a estar revocadas con cal o pintarrajeadas con una pintura lechosa como las de París. Los salientes de los

6-2

balcones y de los miradores rompen un poco la monotonía de las líneas rectas que proyectan sombras recortadas, y varían el aspecto naturalmente plano de la construcción, cuyos relieves están pintados y tratados a modo de decoraciones de teatro." GAUTIER, Teófilo, *Viaje por España*. [1843]. Traducción de Enrique de Mesa. Madrid: Espasa Calpe, 1920, t. I, p. 147.

[20] Esta iglesia, dedicada a la Natividad y a San José, tenía un cuadro de Luca Giordano y un apostolado del Greco . PONZ, *op. cit.*, T. V, p. 269. Tras la desamortización de 1836, fue enajenado el conjunto, convirtiéndose en el jardín del palacio de Casa Riera.

[21] FORD, Richard, *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*. Parte II: *Castilla la Vieja*. [1845]. Traducción de Jesús Pardo. Madrid: Turner, 1981, p. 45.

7 La latina. Hospital. 1837

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
364 x 268 mm
Filigrana: M(iquel) Elias.
En la parte inferior derecha: *Madrid / La Latina Hospital/ 9 de febrero 1837.* En la parte inferior, en el centro: *Sol* (tachado) *foco de luz.*
Arriba: *obscuro / Reflejo de luz* / Inclinación balaustrada. Arriba, a la derecha: *201* (rubricado).
IN 1996/8/7.

El dibujo muestra los dos tramos de que se componía la escalera del Hospital de la Latina, denominado así en memoria de su fundadora, Beatriz Galindo (1475-1535), que fue maestra de latín de la reina Isabel la Católica. Este Hospital, edificado entre 1499 y 1507 por el Maestro Hazán, era una de las escasas muestras de arquitectura gótica existentes en Madrid. Fue mandado construir por el artillero Francisco Ramírez de Madrid, secretario de los Reyes Católicos y esposo de Beatriz Galindo, que falleció en la serranía de Ronda durante la conquista de Granada. El edificio fue demolido en 1904, salvándose la portada, -hoy reconstruida en los jardines de la Escuela de Arquitectura, por iniciativa del arquitecto Fernando Chueca- y los cenotafios de Beatriz Galindo y de su marido Juan Ramírez de Madrid, que fueron colocados en el zaguán de la antigua Hemeroteca Municipal de la Plaza de la Villa y posteriormente trasladados al Museo Municipal en 1993, donde actualmente se conservan, tras una completa restauración. El tercer elemento que se pudo salvar de la piqueta, esta hermosa escalera, permanece todavía en la antigua Hemeroteca, hoy sede de la Academia de Ciencias Morales y Políticas. Esta escalera de piedra arenisca es bien expresiva del elegante estilo gótico flamígero en el que fue diseñada. El balaustre presenta huecos ovalados enmarcados por temas vegetales, rematadas sus esquinas con pilares adosados adornados con reticulados ascendentes con perlas centradas, coronándose con botareles de arquillos flamígeros. En el muro, frente a esta escalera, se puede apreciar un arco de medio punto conteniendo un grupo escultórico de un *Descendimiento*, mientras que en el muro superior, donde acaba la escalera, junto a una puerta, hay un gran cuadro con marco barroco, cuyo tema bien pudiera ser *El Nacimiento de la Virgen*, a juzgar por la composición. Ponz menciona la existencia de varias pinturas de Pedro de Valpuesta colgadas de la paredes de este Hospital. El fotógrafo francés J. Laurent fotografió esta escalera, desde este mismo ángulo, en 1865, 28 años después de Villaamil[22], con un aspecto bien parecido al de este dibujo, lo que confirma su precisión.

El dibujo preparatorio de Villaamil, muy perfilado y terminado y de relieve muy contrastado por luces y sombras, demuestra bien a las claras que el artista trabajó este motivo con idea de trasladarlo a grabado. Es igualmente patente en este dibujo el interés del artista por el arte gótico, en el que gusta demorarse en los detalles decorativos y del que era estudioso, a juzgar por los libros sobre este estilo artístico que existían en su estudio[23].

C.P.

[22] *J. Laurent. Un fotógrafo Francés en la España del siglo XIX.* Madrid, Sala Eloy Gonzalo de Caja de Madrid, 1997, p. 113.

[23] Arias Anglés, *op. cit.*, p. 182; entre otros libros de interés: Nasch, J, *Architecture of the Middle Ages, drawn from nature and on stone*, 1838, citado por Arias Anglés.

7

8 Iglesia de San Sebastián

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado . Pliego entero.
318 x 373 mm
Huellas de cuaderno a la izquierda. A la derecha, arriba: *202* (rubricado). Manchas de acuarela negra.
IN 1996/8/8.

Iglesia de San Sebastián con amplia lonja y cuatro torres. En el muro exterior de acceso a la iglesia se aprecia un altar con el tema de la crucifixión, protegido por un tejadillo. La torre más alta es de planta cuadrangular de traza barroca. Es de tres cuerpos de diferente proporción y en su parte alta se abre el campanario con balcones de hierro. Está rematada por un chapitel cónico de planta poligonal coronado por una bola. Las tres torres restantes, de planta poligonal, tienen menor elevación; dos de ellas están terminadas con chapiteles y linternas.

Antonio Ponz, con su habitual visión crítica sobre el arte barroco decorativo, describe con sorna, en boca de cierto profesor de escultura, la fachada desaparecida de la iglesia de San Sebastián, que compara en su menosprecio con la del Hospicio: "Si fuera posible padecer en la bienaventuranza, todavía sufriría su martirio el bendito San Sebastián de verse puesto en la disparatada fachada de su Parroquia de Madrid..."[24]. Sobre la misma fachada nos referirá, más neutral, Madoz[25]: "La portada que da a la calle de Atocha era churrigueresca; pero fue picada y variada, sucediendo lo que era natural; que es poco menos que imposible reducir a buena forma y proporción lo que desde un principio carece de uno y otro..." En su interior -añade Madoz- destaca la capilla de Belén, "pequeña, pero adornada con aquel gusto particular que tenía Don Ventura Rodríguez ... Otra capilla hay en esta iglesia que merece ser mencionada, y es la de Nuestra Señora de la Novena, reformada por Don Silvestre Pérez, quien la decoró con pilastras dóricas e hizo el retablo de un solo cuerpo con dos columnas dóricas y estatuas a los lados..." De ella habla también Mesonero[26].

El boceto de Villaamil es muy depurado de líneas, permitiendo una lectura arquitectónica muy clara de este conjunto.

C.P.

[24] Ponz, *op.cit.*, t. V, p. 62.

[25] Madoz , *op. cit.*, p. 201-2.

[26] "la iglesia parroquial de San Sebastián, tan poco notable bajo el aspecto artístico, como importante por su estendida y rica feligresía, ya dijimos que compartió esta con la de Santa Cruz, cuando se construyó en 1550, tomando la advocacion de aquel santo mártir, por una ermita dedicada al mismo que hubo mas abajo, hácia la plazuela de Anton Martin. El cementerio contiguo a esta parroquia, que da a la calle de las Huertas y a la ya mencionada de San Sebastian (antes llamada del Viento), era uno de los padrones mas ignominiosos de la policía del antiguo Madrid; y así permaneció hasta la construcción de los cementerios extramuros, en tiempo de los franceses. Recordamos haber escuchado á nuestros padres la nauseabunda relacion de las famosas mondas ó estracciones de cadáveres que se verificaban periódicamente; en una de las cuales fueron estraidos de la bóveda, confundidos y arrumbados los preciosos restos del gran Lope de Vega que yacían sepultados en ella en el segundo nicho del tercer orden, no de la Orden Tercera, como dice algún documento.... Este lamentable descuido, esta criminal profanación (que nos priva ahora de mostrar á los estrangeros el sepulcro del Fénix de los ingenios) se cometía ya en el siglo XIX o á fines del anterior..." Mesonero Romanos, *El Antiguo... op. cit.*, pp.. 149-150.

8

9 MADRID DESDE LA VIRGEN DEL PUERTO

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
365 x 528 mm
Filigrana: Miquel Elías.
A la izquierda: *agua*. Abajo: *Madrid desde la Virgen del Puerto./ por Villaamil. 21 de febrero de 1837. Luz de la derecha.*
En la zona superior derecha: *obscuro* (repetido dos veces), *claro*.
En el ángulo superior derecho: *203* (rubricado).
IN 1996/8/9.

La fachada occidental de Madrid sobre el río Manzanares es el paraje elegido por Pérez Villaamil para este delicioso dibujo, que sigue así la tradición, comenzada por Wingaerde en 1561, de retratar la ciudad con la vista del Alcázar dominando el curso del río. En 1837, éste era el aspecto que ofrecía el Campo del Moro desde el límite de las tapias de Palacio hasta el Paseo de la Virgen del Puerto, lugar escogido por el artista para dibujar el movimiento de las carretas de bueyes y las edificaciones correspondientes al Palacio Real y aledaños. Aunque en el siglo anterior se habían trazado varios proyectos para embellecer este gran espacio, entre otros los de Sacchetti, Boutelou, Ventura Rodríguez, etc., lo cierto es que hasta el reinado de Isabel II no se comenzaron los trabajos de ajardinamiento, presentando hasta entonces un carácter agreste, con algunos árboles y casuchas sin importancia entre los que se aprecian una garita de vigilancia y una fuente. También aparecen algunas lavanderas con el hatillo de ropa y, sobre todo, el magnífico apunte de las carretas con los animales en primer plano, en el que se destaca la percepción de las sombras provocadas por la *luz de la derecha*, tal y como el mismo Villaamil escribe de su puño y letra.

A la izquierda, el Palacio, según proyecto de Giovanni Battista Sacchetti, quien ideó su construcción tomando como base una parte del primitivo proyecto de su maestro Filippo Juvarra[27]. Sacchetti planeó el nuevo Palacio sobre el solar del Alcázar, aunque sobrepasándolo considerablemente, como un edificio de planta cuadrada y gran patio central con cuerpos resaltados en los cuatro ángulos. Sabatini añadió el cuerpo Sur, convirtiendo la planta en disimétrica. La primera piedra se puso el 6 de abril de 1738, y el 1 de diciembre de 1764 el rey Carlos III pudo ya aposentarse en él. La construcción es en piedra granítica y caliza blanca de Colmenar para evitar el peligro del fuego. El Palacio se recorta limpiamente en el horizonte, llamando la atención por la sobriedad de su decoración y el equilibrio de sus proporciones, basadas en la alternancia de los órdenes toscano y jónico. El primer cuerpo presenta un almohadillado que se continúa en los taludes construidos en los lados Norte y Poniente para salvar el desnivel del terreno. A la derecha del Palacio aparece la Real Armería con su característico remate lateral escalonado, según ordenó construir Felipe II a su arquitecto Gaspar de Vega: "Oueremos que el techo de las Caballerizas de Madrid sea de piedra y dispuesto como los de este país" (Flandes)[28]. El edificio fue realizado para Reales Caballerizas, hasta que, en 1564, el rey reunió en su planta principal la armería paterna y la suya propia. La edificación subsistió hasta su incendio en 1884.

Por debajo de la Armería se levanta el edificio llamado Cuartel de Palacio, levantado en 1833 por Isidro González Velázquez, para albergar los efectivos de infantería, caballería y artillería pensados por Fernando VII para "...dar... más ostentación al Palacio" [29].

Más a la derecha, los desmontes de la Cuesta de la Vega y el conjunto de edificios que la coronaban en su límite con lo que hoy es la calle Bailén, entre los que se encontraban la Casa de los Pajes y el Palacio de Malpica, que desaparecieron con el trazado de dicha calle, incluida la Parroquia de Santa María, cuya torre aparece débilmente trazada casi en el extremo del dibujo.

M. J. P.

9

[27] Juvarra, llamado por Felipe V e Isabel de Farnesio en 1735, tras el incendio del antiguo Alcázar de los Austrias, había proyectado un colosal Palacio en los altos de San Bernardino, pero, según escribe Mesonero Romanos, "...el Rey formó empeño de que fuese edificado sobre el terreno que hoy ocupa, y se sacrificaron a esta idea los grandes planes de Juvara, y la inmensa ventaja de haberse extendido por aquella parte la población de Madrid, como hubiera sucedido, con notables mejoras de salubridad, conveniencia y hermosura". MESONERO ROMANOS, Ramón, *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1966, V. III, p. 95.

[28] MESONERO ROMANOS, *Nuevo Manual de Madrid*, Obras, V. III, p. 391.

[29] MADOZ, *op. cit.*, p. 246.

10 Plazuela de la Cebada y San Millán

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
439 x 612 mm
Pliego entero. Filigrana: Viuda de Manuel Serra.
Huella de cuaderno a la izquierda . Anotaciones manuscritas en el centro y abajo: *Luz / Sombra / Plazuela de la Cebada/ S. Millán.* Arriba, a la derecha: *204* (rubricado).
IN 1996/8/10.

La plaza de la Cebada en día de mercado, repleta de tenderetes y transeúntes. En el centro se aprecia una fuente con forma de templete clásico rematado por una escultura femenina que simboliza la *Caridad*. Esta escultura se custodia en el Museo Municipal de Madrid, en calidad de depósito fundacional del Museo Arqueológico Nacional. La fuente, una de las mas monumentales de Madrid, con la que existía en Santo Domingo (antes de las dieciochescas de Cibeles y Neptuno), fue diseñada por el arquitecto Juan Gómez de Mora en 1617, siendo realizada por el alarife Pedro de Pedrosa y por el cantero Martín Gortairy. Su pilón lo redujo de tamaño en 1677 el maestro mayor de las fuentes, Manuel del Olmo. Juan Bautista Saccheti la reformó en 1754 y finalmente fue demolida en 1840. Al fondo se aprecia la iglesia de San Millán, construida en lugar de una ermita situada frente al hospital de La Latina que se quemó en 1720. En el dibujo puede apreciarse una abultada portada barroca, "indigna " para Ponz, contrastando con una fachada muy sobria con tímpano triangular en el estilo de Gómez de Mora. La torre lateral es muy esbelta y está rematada por chapiteles. Villaamil representa este espacio de forma abocetada, dejando al fondo la arquitectura para presentar en primer término la escena de mercado con personajes moviéndose en distintas actividades. Este primer término posee una gran vivacidad en la captación del instante representado. Otros dos dibujo de este conjunto, el núm. 15 y el núm. 58, representan también este espacio, aunque el núm. 58 de forma mucho más esquemática en el dibujo de su arquitectura.

La plaza de la Cebada, en origen denominada Dehesa de la Encomienda, arrabal que se anexionó a la ciudad en época medieval, constituía desde entonces uno de los focos neurálgicos del comercio madrileño. Allí se celebraba en el siglo anterior la *Feria de Madrid*, tan conocida a través del exquisito cuadro del mismo título, de Manuel de la Cruz y Cano (1750-1792)[30], que se expone en el Museo Municipal. Esta feria, que perduró hasta cerca de 1833, comenzaba el 21 de septiembre para terminar el 4 de octubre, según nos refiere el gran cronista madrileño, Ramón de Mesonero Romanos[31]. Aunque primitivamente allí se vendían granos, tocino y legumbres, más tarde se amplió con otros artículos, como muebles, loza, alfarería, esteras, mantas, vidrios, cuadros, libros, juguetes o frutas, como vemos en el mencionado cuadro de Manuel de la Cruz.

A finales del siglo XVIII, esta plaza fue utilizada como lugar de las ejecuciones a garrote u horca. Allí fue ajusticiado por la reacción absolutista, el líder liberal Rafael de Riego.

C.P.

[30] *Catálogo de pinturas del Museo Municipal.* Madrid, Ayuntamiento, 1990, pp. 119-120.

[31] Mesonero Romanos, *Manual..., op. cit.* p.176.

10

11-1 El Rastro. 1838

Lápiz negro sobre papel avitelado color crema.
283 x 439 mm
Anotaciones manuscritas referidas a luz y ambiente: *Sombra / Luz / cajones / manta / confusión / todos los objetos salientes como mesas tinglados, en luz y llenos de multitud pintoresca de objetos.* Abajo, a la izquierda: *El Rastro. Madrid- 27 de Octubre 1838.* En la parte superior: 205 (rubricado). Rasgaduras y pliegues. Pérdidas de papel de haber estado pegado a un cuaderno.
IN 1996/8/11-1.

Escena abigarrada donde un sin fin de tenderetes, mesas, pucheros humeantes y transeúntes dan fe de la desordenada vitalidad de este espacio urbano. El artista, con toques muy ágiles, logra darnos en este bosquejo la instantánea del mercado. Un caserío modesto, con aleros adelantados y fachadas destartaladas de las que cuelgan tenderetes improvisados, sirve de fondo a la escena. En la parte superior, el artista ha realizado un breve apunte de tejados, independiente. El Rastro fue primitivamente el enclave de los curtidores, tenerías y mataderos. En 1838 todavía existían estas industrias. La plazuela del Rastro se convirtió mas tarde en mercado de utensilios, muebles, ropas y cachivaches y así perdura hoy en día. Mesonero lo describe de este certero modo: "Allí es donde acuden a proveerse de los respectivos menesteres las clases desvalidas, los jornaleros y artesanos; a las miserables covachas de aquellos mauleros, cubiertas literalmente de retales de paño de telas de todos los colores; a los tinglados de los chamarileros, henchidos de herramientas, cerraduras, cazos, sartenes, velones, relojes, cadenas y otras baratijas; a los montones improvisados de libros, estampas y cuadros viejos, que cubren el pequeño espacio del pavimento que dejan los puestos fijos, asisten diariamente en busca de alguna ganga o chiripa los aficionados veteranos, rebuscadores de antiguallas, arqueólogos y numismáticos de deshecho, bibliógrafos y coleccionistas de viejo; a los corredores, en fin, ambulantes, que circulan o se deslizan difícil y misteriosamente entre todos aquellos grupos de marchantes y baratillos, es donde llama también con mas o menos probable éxito todo aquel desdichado que en cualquier concurrrencia se vió aliviado del peso de su bolsillo o de su reloj; especies de Corte de los Milagros, de lonja de contratación de los tomadores del dos, en donde se cotizan los efectos producidos por las operaciones del día anterior; sumisos todos a la voz del Monipodio respectivo, quien para investigar el paradero de una alhaja hallada antes de perderse, suele preguntar con toda formalidad: -"¿Cual de vosotros estuvo ayer de cuarenta horas o de teatro? –Aquí" responde el interpelado con la alhaja en cuestión" [32]. En el mismo papel, en la cara inversa, existe otro dibujo representando la Ribera del Manzanares, núm. 11-2.

C.P.

[32] Mesonero Romanos, *El Antiguo ..., op. cit.*, p. 180.

11-1

11-2 Ribera del Manzanares 1838(?)

Lápiz negro sobre papel avitelado color crema.
282 x 439 mm
IN 1996/8/11-2.

Realizado en el reverso del anterior dibujo, 1996/8/11-1, *El Rastro*, este pequeño apunte nos ilustra acerca de la habilidad manual y facilidad con que Villaamil plasmaba las escenas cotidianas observadas en sus recorridos por Madrid. Bajo frondosos árboles, dos grupos de figuras, tal vez lavanderas, o tal vez simples paseantes que descansan cerca del río. Las actividades en las márgenes del Manzanares se repiten constantemente en esta colección de dibujos y, como veremos más adelante en el núm. 16, concretamente el tema de las lavanderas y las calidades pictóricas del paisaje que conforma el río, interesaban tanto al artista, que eligió este asunto para realizar el óleo que le permitiría ser admitido como miembro de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1835.

M. J. P.

11-2

12 Hospital de la Latina. 1837

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
371 x 265 mm
Filigrana: M(iquel) Elias.
Abajo, a la derecha: *Hospital de la Latina / de Madrid 9 de Febrero / de 1837.*
Anotaciones sobre luz y ambiente: *Puerta / luz blanca.* Arriba, a la derecha : *206* (rubricado).
IN 1996/8/12.

De nuevo Villaamil reproduce la imagen del Hospital de la Latina que hemos visto ya en el dibujo núm. 7. En este estudio de su escalera es aún mayor la equivalencia con la fotografía tomada por J. Laurent, faltando ya en esta foto, realizada hacia 1865[33], el cuadro de la pared que en los dos dibujos de Villaamil sí aparece. El tema de este cuadro parece pertenecer a un Nacimiento de la Virgen, a juzgar por las imágenes representadas, y ser obra de Pedro de Valpuesta, de acuerdo con la descripción de Ponz [34].

Villaamil hizo este dibujo el mismo día que el dibujo anterior sobre la escalera de La Latina, es decir, el 9 de febrero de 1837. También insiste aquí en la cuidada descripción de la escalera, con un acentuado virtuosismo en la precisión ornamental y en el contraste de luces y sombras que demuestran ser estudio preparatorio para grabado.

Tanto el tema elegido, una escalera gótica, como el tratamiento detallista del dibujo, ponen de relieve el gusto por lo medieval, un elemento fundamental de la temática y de la estética románticas, que tuvo en Pérez Villaamil su primer paladín en España.

C.P.

[33] *J. Laurent..., op. cit.*, p. 113.
[34] Ponz, *op. cit.*, p. 96.

12

13 MADRID DESDE LA PUERTA DE SEGOVIA. 1838

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.

284 x 437

Abajo: ***Puerta de Segobia 27 de Junio de 1838, gran masa de luz – todo el 1.er termino– y sus episodios – / Luz de la Izqda. por la espalda – tonos de nácar en el cielo / toda la vista por obscuro – reflejado y blando –.***

En el ángulo superior derecho: ***207*** **(rubricado).**

IN 1996/8/13.

Al igual que en el dibujo núm. 9, Villaamil elige de nuevo la fachada occidental de Madrid, tantas veces representada por los artistas desde el siglo XVII, aunque en este caso la elección más parece motivada por la bulliciosa actividad de los trajinantes con sus carromatos que por la belleza de la zona, cuyo pobre caserío y empinados desmontes han sobrevivido en parte hasta nuestros días. En efecto, Mesonero Romanos dice de la Puerta de Segovia: "Fue construida al principio del siglo XVII, cuando se abrió la calle nueva de Segovia (que es desde la costanilla de San Andrés hasta la puerta): la fábrica de ella es pobre con dos arcos iguales de ladrillo, embadurnada de tiempo en tiempo con colorines que completan su mal aspecto"[35]. En 1854, en el *Nuevo Manual de Madrid*, ya da cuenta de su demolición, junto con la de la puerta de Atocha, realizada tres años antes. También Madoz refiere que "se halla construida de ladrillo formando dos arcos de medio punto con frontones, y en el centro se eleva una especie de ático, feo todo y sin gusto; pero según el plan aprobado por la municipalidad, la referida puerta ha de ser demolida y sustituida por una elegante barrera..."

La puerta que aparece en la tapia, a la izquierda, es la que en el plano de Madrid de 1835 de Juan López, del que el Museo Municipal conserva un ejemplar (IN 1529), se denomina Puerta de la Vega; esta denominación parece responder a lo que dice Mesonero Romanos en el *Manual de Madrid* de 1831: "*Puerta de la Vega* .- Es la primitiva de Madrid, y está inmediata a los Consejos. No es camino más que para la gran vega que se descubre desde allí, habiendo que bajar una penosa cuesta. La puerta se ha destruido hace pocos años bajándose la cerca al medio de la cuesta, y aún no se ha hecho más que un postigo de madera"[36].

M. J. P.

[35] MESONERO ROMANOS, *Obras*.. V. III, p. 113.

[36] MESONERO ROMANOS, *Obras*.. V. III, p. 113.

13

14 PLAZUELA DE LA PAJA. 1835

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
304 x 443 mm
Filigrana: V(iu)da de Manuel Serra.
Arriba, a la derecha: *Luz de la Espalda.* Abajo, a la izquierda: *Plazuela de la paja --/ S. Andrés- - / Madrid, 26 de Marzo de 1835 -.* Arriba, a la derecha: *208* (rubricado).
IN 1996/8/14.

De esta plaza nos dice Mesonero[37]: "Esta plazuela, aunque costanera é irregular, era la mas espaciosa en el recinto interior de la antigua villa, y podía ser considerada como la principal de ella, pues sabido es que la que hoy tiene ésta categoría, no existió hasta el tiempo de don Juan el II, y eso estramuros de la puerta de Guadalajara, en el arrabal de San Ginés.- Aquel distrito, recuerdo interesante del Madrid morisco y siglos después con la sucesiva construcción de los palacios ó casas principales de los Vargas y Castillas, Coellos, Aguileras, Sandovales, Lujanes y Mendozas, perdió notablemente su celebridad cuando establecida la corte en Madrid á mediados del siglo XVI, fue extendiéndose rápidamente el recinto de la villa, y buscando terreno mas llano en las direcciones de Norte, Levante y Mediodía, fueron abandonadas aquellas tortuosas calles, aquellos desniveles y derrumbaderos de la parte occidental, en la cual apenas queda solo hoy mas que recuerdo de su grandeza primitiva".

En el bosquejo de Villaamil, se observa un cuidado contorneado arquitectónico de muy bella perspectiva que la plaza favorecía por su fuerte pendiente, centrada por la fachada de la Capilla del Obispo y coronada con las torres de San Andrés y de la Capilla de San Isidro. La escena adopta un aire profundamente provinciano que se acentúa por las acémilas que discurren por ella.

Es muy similar en su concepción al óleo de José María Avrial y Flores *La costanilla de San Andrés*, de hacia 1838, perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, del que el Museo Municipal de Madrid tiene una copia literal[38].

El dibujo de Pérez Villaamil tiene parecida fecha, 26 de marzo de 1835, que el núm. 24 de esta serie, *la Cuesta de los Caños Viejos. Subida a Las Vistillas*, la datación más antigua para este conjunto de dibujos.

C.P.

[37] MESONERO ROMANOS, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p. 58.

[38] DIEZ GARCIA, José Luis, "Siglo XIX", en *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura*. Madrid: Museo Municipal, 1992 , pp. 188-189; *Catálogo de pinturas del Museo Municipal*, Madrid, Museo Municipal, 1990, p. 152.

14

15 Portada del Hospital de la Latina con el mercado de la Cebada

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
280 x 440 mm
Arriba, a la derecha, en transversal: ***Fragmento Gontico*** **(sic)** ***del siglo XVI / en Madrid Trascripcion del frontisp...*** **(perdido) /** ***Este hospital de la Concepción de la Madre de D.*** **(perdido) /** ***fundaron Fran.co Ramirez y Beatriz Galindo.*** **Arriba a la izquierda:** ***210*** **(rubricado). Huella de cuaderno a la izquierda.**
IN 1996/8/15-1 y 2.

El dibujo de la portada del Hospital de la Latina, se continúa hacia la izquierda con la plaza de la Cebada, pero estaba cortado de antiguo, pues los números del registro *210* se repiten en ambos. También falta la parte superior, lo que se aprecia en la interrupción de la anotación manuscrita del artista. La descripción minuciosa, con criterio casi arqueológico, de la portada del Convento de la Concepción Francisca y Hospital de la Latina, y las anotaciones cuidadosas acerca del estilo y la cronología del edificio ponen de relieve el gran interés del artista por el período gótico y por este monumento, que repite hasta dos veces más, el núm. 7 y el núm. 12, en estudios parciales de su escalera.

El dibujo describe fielmente la portada del Hospital, que se compone de un arco ojival algo cerrado y adovelado, cuya clave tiene la inscripción grabada de la fecha de su erección, *año de /1507*. El borde exterior de este arco se adorna con series vegetales y de bolas. Una cadena sujeta por tres ganchos ocupa la parte alta del arco. La fachada queda enmarcada por un bello alfiz que contiene de abajo arriba dos escudos y figuras escultóricas bajo sendos doseles. En el centro, el grupo de dos figuras que representan *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel* y, a sus lados, un *San Francisco* y otro santo no identificado.

El artista no dibujó la nave de la iglesia gótica ni los cenotafios de Beatriz Galindo y de Francisco Ramirez de Madrid, que formaban parte del interior del monumento, o al menos no nos consta, quizás en este último caso porque su estilo, ya renacentista, no le interesara tanto. Sin embargo, José María Avrial y Flores, su contemporáneo (1807-1891), sí dibujó tanto los cenotafios como este interior[39]. Los coches que se ven junto a la entrada del Hospital, junto a los personajes que se apoyan en la entrada y el tenderete de la derecha, subrayan lo pintoresco de la escena.

La otra parte del dibujo, la que corresponde al Mercado de la Cebada, la resuelve Villaamil de la forma resuelta y vivaz de la que tanto usa. En primer término, tenderetes mal sostenidos por palos ensamblados de donde cuelgan balanzas de las llamadas *romanas*. Además, mostradores con cestas y vendedoras y transeúntes, muchos de ellos conduciendo a su cargadas acémilas. Al fondo se percibe el viejo caserío y, destacando, la gran cúpula de la capilla de San Andrés.

Como ya hemos comentado a propósito del dibujo núm. 10, tomado desde otro ángulo, la plaza de la Cebada sirvió como mercado de granos, tocino y legumbres; además, allí se celebraba, del 21 de septiembre al 4 de octubre, una feria de lo más variopinta donde alternaban frutas con todo tipo de objetos[40].

[39] Catálogo subasta: *Fernando Durán*; Madrid 29-6-1992. Agulló y Cobo, Mercedes, "El Hospital y Convento de Nuestra Señora. La Latina". *Villa de Madrid*, 48, 1975, pp. 49-58.

[40] Mesonero Romanos, *Manual...*, *op cit.*, p. 176.

15

16 LAVANDERAS DEL MANZANARES Y PUENTE DE MADERA SOBRE EL RÍO. 1834-35 (?)

Lápiz negro sobre papel avitelado.
440 x 612 mm
Filigrana: Vda. de Manuel Serra.
Sobre el puente: *Ladri, Lleso.* Arriba a la derecha: *241* (rubricado).
IN 1996/8/16.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propuso a Pérez Villlaamil en Noviembre de 1834, como prueba *de pensado* para su admisión como miembro de mérito de la Real Academia, pintar una "vista de alguno de los muchos puntos que ofrecen los alrededores de Madrid". El artista eligió este paisaje del río, prueba del interés que le ofrecía esta zona y las actividades de las mujeres que faenaban en ella. El óleo, realizado en 1835, es el que conserva la misma institución, regalado por su autor, bajo el título *Las lavanderas del Manzanares.* Sin duda que en su elección hubo de pesar no solo el aspecto costumbrista y vivaz de la escena, sino también la riqueza cromática y las exquisitas transparencias que podía reflejar en el lienzo, que fue pintado con las primeras luces de la mañana. Entre la arboleda se distinguen las figuras de las mujeres que cuelgan la colada en los tendederos situados junto al puente de madera llamado de San Isidro o de los Pontones, tan estrecho que, según dice Madoz, apenas permitía el paso de dos personas a la vez. Al fondo se yergue la silueta del Palacio Real y, a la derecha, el convento e iglesia de San Francisco el Grande. Entre ambos edificios aparecen esbozadas algunas torres de difícil identificación por lo borroso del trazo.

Las figuras de las lavanderas llamaron la atención a través de los siglos a pintores y escritores, tanto propios como extraños. Richard Ford escribe a este respecto con su característica ironía ácida: "El agua... es atraida hacia agujeros por náyades, a cuyo cuidado se entregan *Los paños menores* de Madrid, *quos et venti subeunt et aurae.* El lavado, sobre todo bajo el palacio real, es garrulo y pintoresco, porque las prendas multicolores relucen alegremente al sol"[41].

M. J. P.

[41] FORD, *op. cit.*, p. 123.

16

17 Camino de San Isidro

Lápiz negro sobre papel avitelado blanco ahuesado.
314 x 437 mm
Filigrana Vda. de Manuel Serra.
Arriba: *derecha, Luz accidentes en los pies de los troncos / Madrid, Camino de S. Isidro.* Abajo, a la izquierda: *proyect(a)da sombra.*
En el ángulo superior derecho: *214* (rubricado).
IN 1996/8/17.

Los alrededores de la pradera de San Isidro vuelven a ser el tema elegido por el artista para este despejado dibujo en el que son de destacar la frondosidad de los árboles que forman el camino conducente a la ermita, y la escasa afluencia de público en contraste con los núms. 6-1, 54-1 y 59. Al fondo se perfilan apenas perceptibles las siluetas de algunos edificios, entre los que parecen reconocerse, de izquierda a derecha, el Palacio Real (?), los tejados del palacio del Duque de Osuna y la cúpula de San Francisco.

M. J. P.

17

18 Fuente de la Alcachofa

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
261 x 362 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Arriba a la derecha: *215* (rubricado). Abajo: *fuente de la Alcachofa / Prado.*
IN 1996/8/18.

La Fuente de la Alcachofa estaba situada junto a la Puerta de Atocha, al final del último tramo de lo que hoy es el Paseo del Prado, es decir, desde las Cuatro Fuentes hasta Atocha siguiendo el trazado del Jardín Botánico. Esta zona era preferida al Salón del Prado hasta la caída de la tarde por la sociedad elegante de Madrid, según refiere Madoz, quien continúa diciendo que la fuente fue dibujada por Ventura Rodríguez, "con el esquisito gusto que consiguió en sus admirables obras", y ejecutada por Alfonso Vergaz y Antonio Primo en 1781[42]. La fuente está realizada en granito y piedra caliza y consta de dos cuerpos: el inferior con un tritón y una nereida sosteniendo el escudo de Madrid, y el superior con cuatro *putti* o amorcillos y encima la alcachofa; todo ello en el centro de un pilón circular. Vergaz esculpió el tritón y la nereida, y Primo, los amorcillos y la alcachofa. En 1880 fue trasladada a los Jardines del Retiro, aunque el Ayuntamiento de Madrid ha instalado en los últimos años una réplica en su primitivo emplazamiento. Por detrás de la fuente se aprecian, apenas perceptibles, las verjas del Jardín Botánico.

M. J. P.

[42] Madoz, *op. cit.*, p. 404.

18

19 OBSERVATORIO ASTRONÓMICO

Lápiz negro sobre papel verjurado.
264 x 350 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Sobre la tapia: *sombras de arboles*; en la zona inferior central: *Obserbatorio*. En el ángulo superior derecho: *216* (rubricado).
IX 1996/3/19.

El Observatorio Astronómico, obra de Juan de Villanueva, formaba parte del programa de construcciones culturales emprendido por Carlos III. Empieza a construirse en 1790, reinando Carlos IV, y no se termina hasta 1847, con el arquitecto Narciso Pascual y Colomer. Enclavado en el cerrillo de San Blas, en su tiempo se vería al final de la perspectiva del paseo del Prado. Organizado en planta de cruz griega, lo más hermoso y original del edificio es la rotonda o templete circular con columnas de orden jónico, que se levanta sobre el crucero o espacio central.[43]

En el cerrillo de San Blas se había fundado en 1588 una ermita dedicada a este santo, merced a los buenos oficios de Don Luis de Paredes y Paz. Durante los siglos XVII, XVIII y XIX fue muy frecuentada por los madrileños, que celebraban una romería el día 3 de Febrero. Parte de los terrenos propiedad de la ermita se cedieron para construir el Observatorio Astronómico, y Villanueva proyectó la urbanización del espacio entre la vieja ermita y el Observatorio. En 1819, Don Pedro Amedo solicitó permiso para reconstruir la Ermita destruida por los franceses, no concediéndolo el Ayuntamiento, quien en 1862 inició la compra de los terrenos.

En la Guerra de la Independencia, toda la zona del Retiro fue muy castigada, de tal modo que Mesonero describe su ruina y posterior restauración con estas palabras: "...en tiempo de la dominación francesa, transformado (el Observatorio) en baterías, y destruidas o inutilizadas las máquinas y aparatos que allí se habían reunido en el reinado de Carlos IV para el uso del cuerpo militar científico, que creó en 1796 con el nombre de *Ingenieros cosmógrafos del Estado*, se hubiera arruinado por completo, si en 1845 la Dirección de Estudios no hubiera hecho restaurarlo y concluirlo, lo que al fin tuvo ejemplo cumplidamente; y en 1851, restablecido por su Majestad con el carácter de Observatorio Astronómico, y dotado de muchos y preciosos instrumentos y aparatos propios para las observaciones se le dio nueva organización..."[44].

La vista está tomada desde lo que hoy es calle de Alfonso XII, y en la escena se aprecian las figuras de dos soldados y unos personajes tumbados.

M. J. P.

[43] En el Museo de Pontevedra se conserva una acuarela (núm. 1292) de Pérez Villaamil, de similar tamaño a este dibujo, en la que se aprecia el pórtico corintio del edificio (reproducida en el catálogo de la exposición *Juan de Villanueva...*, *op. cit.*, p. 149).

[44] MESONERO ROMANOS, *Obras...*, V. III, p. 401.

19

20 El Palacio Real desde la Cuesta de la Vega

Lápiz negro sobre papel verjurado.
265 x 360 mm
En el ángulo superior derecho: *217* (rubricado).
IN 1996/8/20.

Los desmontes de la Cuesta de la Vega no se empezaron a urbanizar hasta 1847, año en que comenzaron a trazarse rampas y jardines para hacer más accesible este abrupto paraje. En este dibujo, realizado desde la parte superior de la cuesta, aparece la fachada principal del Palacio Real, abierta a la Plaza de la Armería, y, a la izquierda, el edificio construido para cuartel en 1833 (véase núm. 9). La puerta dibujada en primer término, con acémilas que entran y salen cargadas de mercancías, es una de las que se abrieron en la tapia circundante al Palacio y a sus edificaciones anejas para servicio de las mismas. Este tipo de entradas, falto de toda ostentación arquitectónica, servían también como complementarias, o portillos, de las puertas monumentales.

M. J. P.

20

21 Iglesia y convento de la Trinidad Calzada en la calle de Atocha

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
290 x 200 mm
Filigrana: Vda. de M(iquel Serra)
Arriba, a la derecha: *219* (rubricado). Huellas de haber sido pegado a un cuaderno en su parte superior.
IN 1996/8/21.

El dibujo representa en esbozo la calle de Atocha animada por los transeúntes, destacando en primer término, a la izquierda, la iglesia y convento de la Trinidad Calzada, de traza elegante y bella portada de dos cuerpos con frontón partido y esbelta torre cuadrada rematada por linterna y chapitel. La traza se debe, al parecer, al propio Felipe II. Principiada hacia 1547, fue construida por Gaspar Ordóñez y por un tal Valencia, trazador, explica Ponz, quien también menciona en su interior pinturas de Morales, Claudio Coello, Donoso, Cajés, Rizi y Carducho, entre otros[45]. Tras la exclaustración de 1836, fue convertida primero en teatro y salones de la sociedad llamada del *Instituto español*, luego sirvió para exposiciones de pintura y para el Conservatorio de Artes. El claustro y escalera principal recordaban al monasterio del Escorial. Con la invasión francesa, sirvió como *Biblioteca Real* y después fue destinado a contener la gran colección de cuadros del Museo Nacional, recogidos de iglesias y conventos de la provincia. Simultáneamente sirvió como sede de oficinas del *Ministerio de Fomento*[46].

C.P.

[45] Ponz, *op. cit.*, pp. 66-71.
[46] Mesonero Romanos, *El Antiguo...*, *op. cit.*, pp. 151-154.

21

22 La fuente de Cibeles desde el Salón del Prado

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
266 x 350 mm
Filigrana: Miquel Elías.
En el ángulo superior derecho: *220* (rubricado).
IN 1996/8/22.

La fuente de Cibeles es el elemento más destacado en este dibujo, en el que se aprecian también, al fondo, parte de las construcciones que integraban el Pósito de la Villa, y el principio del arbolado correspondiente al Salón del Prado. La fuente, diseñada por Ventura Rodríguez, formaba parte de un complejo programa iconográfico, junto con las fuentes de Apolo y Neptuno. Esculpida por Francisco Gutiérrez (la diosa) y Roberto Michel (los leones), se terminó en 1782. Aquí la vemos en su primitivo emplazamiento orientada hacia Atocha y en el centro de una plaza semicircular junto al Palacio de Buenavista, emplazamiento que no varió hasta 1891, en que se decidió su traslado al lugar actual en el centro de la plaza formada por la intersección del Paseo del Prado con la calle Alcalá. En 1794, y sobre diseños de Villanueva, Bergaz esculpió dos figuras de mármol alusivas a Madrid, un oso y un dragón, por las que manaba agua potable y que desaparecieron cuando la fuente perdió su carácter de servicio público.

En cuanto al Pósito, fue construido en 1745, aunque con posterioridad se fueron añadiendo al edificio elíptico central otras varias construcciones anejas que llegaban hasta la Puerta de Alcalá y que son minuciosamente descritas por Pascual Madoz. Aunque el mismo Madoz alaba el monumental conjunto del Pósito, opinaba en 1848 que se encontraba descuidado y que la municipalidad debería conservar sólo "la gran panera con las tahonas y hornos anejos, para en caso de una carestía atender a las necesidades más perentorias del público; pero le sería sumamente beneficioso desprenderse de los demás departamentos, que le son enteramente inútiles y aun perjudiciales en el estado que hoy dia se encuentran" [47].

Entre los varios personajes que aparecen en la escena, es de destacar la figura de un aguador con su botijo, de aquellos que tanto llamaban la atención a Théophile Gautier y a Richard Ford, junto con los muchachos con cabos de cuerda encendidos para los fumadores: "Lo que Madrid necesita más, después del agua, es fuego para encender los cigarros; así es que el grito: 'Fuego, fuego', se oye por todas partes y se mezcla incesantemente con el de: 'Agua, agua'".[48]

M. J. P.

[47] Madoz, *op. cit.*, p. 240.
[48] Gautier, *op. cit.*, p. 139. (La figura de la aguadora, con su inmaculado delantal blanco, ha persistido en el Paseo del Prado hasta los años 70 de nuestro siglo.)

22

23 PARROQUIA DE SANTA CRUZ

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
260 x 180 mm
Arriba, a la derecha: *21 asta 2.º y 3.º*. Arriba, a la derecha: *221* (rubricado). Recortado a un lado.
IN 1996/8/23.

Villaamil hace un esbozo detallado de la iglesia de Santa Cruz animándolo con apuntes de gente a su alrededor que discurre por la calle o se apoya en los muros de este templo. Su preocupación por el dibujo de precisión se ve reflejada en las minuciosas anotaciones numéricas de las torres y la cúpula.

La iglesia de Santa Cruz, situada en el comienzo de la calle de Atocha, poseía la torre más alta de Madrid y constituía un auténtico observatorio, por ocupar un terreno elevado sobre su entorno. De ella nos cuenta Mesonero: "La iglesia parroquial de Santa Cruz quieren los historiadores que fuese primero ermita y luego beneficio rural con derecho parroquial desde el tiempo de los árabes, en la hipótesis (poco probable a nuestro entender) de estar entonces poblados de caserío aquellos sitios estramuros. Mas lo que se sabe de cierto es, que despues de la conquista por las armas cristianas, y á medida que la población se iba estendiendo en dirección al antiquísimo y venerando santuario de Atocha, la parroquialidad de Santa Cruz vino a ser la mas estensa de la nueva villa, como que llegaba, segun queda dicho, a las puertas del Sol, de Antón Martín de la Latina hasta mediados del siglo XVI, en que se fundó la de San Sebastián, que dividió con aquella su estensa feligresía.

El templo antiguo de Santa Cruz puede decirse que no existe, pues a consecuencia de dos incendios padecidos en 1620 y en 1763 fue necesario reedificarle en 1767, por cierto con poco gusto y ostentación. La torre, sin embargo, es anterior, aunque no la primitiva que hubo en esta parroquia, y era llamada la atalaya de la corte, así como la de San Salvador la atalaya de la villa. Aquella fue derribada por ruinosa en 1632, y se emprendió la obra de la nueva a cósta del ayuntamiento y de los vecinos de la parroquia, la cual, no llegó sin embargo, a verse terminada hasta 1680, segun mas por menor se espresan en el escelente artículo Madrid del Diccionario del señor Madoz.- La altura de esta torre es de 144 pies, y hallándose en sitio bastante elevado, descuella sobre todas las demás de la poblacion, aunque por su forma cuadrada, sencilla y sin ornato alguno, sea por otro lado un objeto poco digno de fijar la atencion del viajero que se acerca á la capital"[49]. La portada de granito, según nos dice Madoz, "es obra del corruptor Jose Donoso, es de aquel gusto caprichoso y muy falto de gracia que dominaba en tiempo de Carlos II... Tiene dos columnas jónicas esentas, y en el segundo cuerpo un bajorrelieve que representa la invención de la Cruz , ejecutado por Pablo González Velázquez". Su interior estaba decorado ricamente con columnas, mármoles y óleos. La bóveda estaba pintada al fresco por José del Castillo y Ginés de Aguirre[50]. "El mejor lugar para obtener una vista panorámica de la ciudad", según Ford, fue demolido a fines del siglo XIX. En su cercanía, en el espacio que ocupó la de Santo Tomás, Francisco de Cubas y Miguel Olabarría edificaron otra iglesia con el mismo nombre en estilo neomúdejar entre 1889 y 1902.

C.P.

[49] MESONERO ROMANOS, *El Antiguo ...*, *op. cit.*, pp. 138-139.
[50] MADOZ, *op. cit.*, p. 196.

23

24 Cuesta de los Caños Viejos. Subida a las Vistillas

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
310 x 437 mm
Abajo, a la derecha: ***Cuesta de los Caños Viejos / Subida á las Vistillas / Madrid 25 de Mzo. 1835.***
En la zona izquierda: ***Cascote*** **(repetido dos veces). En el ángulo superior derecho:** ***222*** **(rubricado).**
IN 1996/8/24.

Dice Pedro de Répide en *Las calles de Madrid* a propósito de esta zona: "Los caños viejos, también llamados de San Pedro, estuvieron primero en Puerta Cerrada y luego más abajo, a espaldas de la iglesia de San Pedro, y su antigüedad es tan considerable que de ellos se habla en el Fuero de Madrid de 1202. A la subida de los Caños Viejos, por la calle de Segovia, corresponde la fachada occidental de la casa del Pastor, en la que hay un escudo con las armas de la villa"[51].

Esta calle, hoy profundamente transformada, sigue conservando su antiguo nombre y también el escudo citado por el historiador, tras la demolición, en estos últimos años, de la llamada Casa del Pastor, donde se encontraba, que hizo necesaria su colocación en un nuevo edificio.

A la izquierda aparece un abrevadero, junto al que pululan varios animales, como un pavo y otras aves de corral, que nos hablan del carácter aldeano de la zona, mientras que en la parte derecha nos encontramos con la típica carreta con sus bueyes desenganchados del tiro. Es de destacar el dibujo minucioso de las casas, con una edificación a la derecha de arquitectura más cuidada, que contrasta con el pobre caserío del fondo en el que se han utilizado los elementos tradicionales de construcción, tales como el ladrillo, la mampostería, el tapial, el adobe y las vigas vistas de madera.

M. J. P.

[51] Répide, Pedro de. *Las calles de Madrid.* Madrid: Afrodisio Aguado, 1981, p. 110.

24

25 La iglesia de San Francisco y el Palacio de Osuna desde la calle Segovia

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
264 x 347 mm
Filigrana: Miquel Elías.
En el ángulo superior derecho: *224* (rubricado).
IN 1996/8/25.

Mesonero Romanos escribe en 1854 en *El Antiguo Madrid* a propósito de los altos de las Vistillas: "En ellos, aunque elevados tan enormemente sobre la calle de Segovia, que casi les impide toda comunicación con la otra mitad de la villa, se formaron nuevas manzanas de casas y se construyeron por algunos magnates y grandes del reino considerables edificios formando las dos espaciosas calles de Don Pedro y Carrera de San Francisco... la (casa) que ocupa exclusivamente la manzana 127, construida a fines del siglo XVII para su habitación por los señores duques del Infantado, y que hoy se halla ocupada por las oficinas de la casa y la preciosísima biblioteca y armería del ilustre poseedor de aquel título. Como tal es dueño también de gran parte de aquel distrito, siendo de su pertenencia, además,... el otro principal moderno que está situado al final de dicha calle de Don Pedro y frente del descampado de las Vistillas, magnífica casa mandada construir en el siglo último para la señora duquesa viuda, princesa de Salm Salm y que recuerda los palacios de la nobleza parisiense"[52].

Esta magnífica residencia era propiedad de los duques de Osuna y del Infantado, condes de Benavente y donde se hallaba la mayor parte del tesoro artístico que los obligacionistas de la casa de Osuna pusieron a la venta pública a la ruina de esta casa. Tal era el edificio que vemos a la derecha de este dibujo destacándose en los altos de las Vistillas, junto a la iglesia de San Francisco, y sobre el pobre caserío de la calle Segovia. La finca de las Vistillas fue comprada en su momento por el obispado de Madrid-Alcalá, y sobre el solar del palacio de Osuna, que se derribó en 1900, se construyó el Seminario Conciliar, que presta carácter con su inconfundible silueta neomudéjar, a la actual vista de Madrid desde el puente de Segovia.

A la izquierda del dibujo, la iglesia de San Francisco el Grande, cuyo convento se tiene por fundación personal del mismo San Francisco de Asís en 1217. En 1760 se acordó la reconstrucción total de la iglesia y el convento, perdiéndose toda la obra de siglos anteriores. Rechazado el proyecto de Ventura Rodríguez, se aprobó el del lego franciscano Francisco Cabezas, que aportaba una gran cúpula más acorde con los deseos de la Obra Pía de Jerusalén. Después de distintos contratiempos, Carlos III decidió, en 1776, que Sabatini finalizara la obra de la iglesia y construyera el convento anexo[53].

Sobre la cúpula de San Francisco se destaca la esbelta torre de la capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera, "...la más típica iglesia en Madrid y la más sencillamente bella de las del reinado de Felipe IV"[54]. Unida a la iglesia de San Francisco, no ha tenido entrada independiente hasta hace pocos años. En su interior conserva cuatro interesantes lienzos de Juan Martín Cabezalero, que gozaron del dudoso honor de haber sido elegidos para ser llevados al Louvre con motivo de la Guerra de la Independencia, aunque fueron devueltos en 1819. La escultura del Cristo de los Dolores, que da nombre a la capilla, es copia libre del Cristo de la Victoria realizada por el escultor Domingo de la Rioja para una iglesia de Serradilla (Cáceres). (Ver también los números 24, 35, 37 y 66).

M. J. P.

25

[52] Este edificio es el que aparece también en otros dibujos como el 1996/852-2 y el 66.

[53] La iglesia tuvo una azarosa historia durante el siglo XIX, hasta que Cánovas del Castillo decidió en 1878 que fuera decorada espléndidamente. El convento fue convertido en cuarteles y prisión militar y, finalmente, derribado para abrir la nueva avenida hasta la Puerta de Toledo. En la actualidad, la iglesia mantiene desde hace años un aparatoso andamiaje, montado para su total restauración, que impide la contemplación del templo.

[54] TORMO, Elías. *Las iglesias de Madrid*. Madrid: Instituto de España, 1972, p. 58.

26 FUENTE DE NEPTUNO

Lápiz negro sobre papel verjurado.
264 x 344 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Abajo:*El Neptuno- Prado/ Madrid. 28 d(e) Marzo de 1835- Luz de la derecha.*
En el ángulo superior izquierdo: *226* (rubricado).
IN 1996/8/26.

La fuente de Neptuno contemplada a la altura de lo que entonces era palacio de Medinaceli, hoy Hotel Palace. Dibujada también por Ventura Rodríguez para el Salón del Prado, como las de Cibeles y Apolo, el arquitecto inició su proyecto en 1771, aunque hasta 1781 no se terminaron los modelos de madera realizados por Miguel Ximénez sobre sus diseños. La obra escultórica fue encargada a Juan Pascual de Mena quien, por sorprenderle la muerte, no pudo realizar nada más que la figura del dios. Los caballos fueron hechos por su discípulo José Arias, y la concha que, a modo de carroza transportaba a Neptuno, con el agua y los delfines, fue realizada por los escultores José Rodríguez, Pablo de la Cerda y José Guerra.

El conjunto del Salón del Prado, con sus fuentes, las hileras de árboles, los edificios y, sobre todo, su animada concurrencia, fue, desde su creación en el siglo XVIII, uno de los lugares preferidos por los viajeros extranjeros que, como Richard Ford, quedaban atraídos por el espectáculo del Paseo: "El *Salón* termina con una fuente de Neptuno, obra de un cierto Juan de Mena, individuo que, evidentemente, no tiene nada que ver con el poeta del mismo nombre. De las otras siete fuentes, las de Apolo y Cibeles son las más admiradas; pero estos objetos de piedra no tienen comparación alguna con los grupos vivientes de todas las edades, colores y atavíos que se pasean y charlan, se sientan y fuman, como verdaderos orientales, contentos se gastan el tiempo y la vida en humo, fumando y diciéndose a sí mismos que no es más que humo y pensando que piensan. El *Prado*, una cosa y una escena puramente españolas, es único"[55].

En 1897 la fuente fue trasladada desde su primitivo emplazamiento, desplazándola al centro de la plaza de Cánovas del Castillo y dándole nueva orientación.

Al fondo se aprecian parte de las edificaciones del palacio del Buen Retiro y la verja de cerramiento del jardín del Tívoli, propiedad de José de Madrazo (Véase núm. 3). Con trazo más fino se aprecia el dibujo de unas figuras y unos árboles a la izquierda sobre los que Pérez Villaamil ha superpuesto el trazado de la fuente.

M. J. P.

[55] FORD, *op. cit...*, p. 55.

26

27 Salón del Prado

Lápiz negro sobre papel verjurado.
267 x 360 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Abajo: *Salon del Prado- 29 d(e) Marzo de 1835.*
En el ángulo superior derecho: *227* (rubricado).
IN 1996/8/27.

El Salón del Prado es, tal y como refiere Madoz, "...(la) parte más notable de todo el paseo, se halla comprendida entre la fuente de Cibeles y la de Neptuno". El Paseo del Prado fue una de las más importantes realizaciones de la época de Carlos III. Promovido por el Conde de Aranda, el primitivo proyecto de urbanización, desde la puerta de Recoletos a la de Atocha, era de José de Hermosilla, pero, a su muerte en 1775, se hizo cargo de las obras Ventura Rodríguez, quien no sólo configuró definitivamente este singular ámbito, sino que fue el autor del diseño de las distintas fuentes que aparecen en el Paseo y de un pórtico de dos plantas, capaz para dos o tres mil personas con fonda, botillería y otros servicios frente a la fuente de Apolo, el cual, desgraciadamente, no llegó a ejecutarse. El paseo se completaba con los diferentes edificios que albergaban las instituciones de carácter científico impulsadas por Carlos III, como el Gabinete de Ciencias Naturales (hoy Museo del Prado), el Jardín Botánico y el Observatorio Astronómico, obras todas ellas de Juan de Villanueva.

Al igual que otros muchos viajeros, también Téophile Gautier nos dejó su particular visión de esta zona emblemática de Madrid. En su *Viaje por España* da cuenta de la especial importancia del paraje diciendo: "Cuando se habla de Madrid, las dos primeras ideas que esta palabra suscita en la imaginación son el Prado y la Puerta del Sol", para continuar con una descripción del lugar y de sus gentes: "Allí se encuentra un gran espacio, que se llama el Salón, rodeado de sillas como la gran avenida de las Tullerías: al lado del Salón hay otra avenida que se llama París, y es el bulevar de Gante de la localidad, el punto de cita de la moda de Madrid, y como la imaginación de los elegantes no brilla por su afición a lo pintoresco, han elegido el sitio más polvoriento, el menos sombreado, el menos cómodo de todo el paseo... Lo encantador son los caballos de silla andaluces, en los que se pavonean los petimetres de Madrid. Es imposible ver nada más elegante, más noble y más gracioso que un caballo andaluz con su crin trenzada, su larga y espesa cola que le llega hasta el suelo, sus arreos adornados de madroños rojos su cabeza erguida, sus ojos brillantes y su cuello redondeado en forma de cuello de pichón... El golpe de vista del Prado es uno de los más animados que pueden verse, y como paseo, de los más bonitos del mundo, no por el sitio, sino por la afluencia de gente que concurre todas las tardes de siete y media a diez"[56].

Para la confección de este apunte, Pérez Villaamil se ha situado a la altura de la fuente, cuyos bolardos se aprecian a la derecha, aunque ha distorsionado ligeramente la perspectiva para lograr un gran espacio entre la fuente y los edificios de la izquierda, en el que ha colocado varias figurillas, como las dos mujeres sentadas en uno de los muchos bancos que adornaban el paseo. El edificio del extremo izquierdo sería el Palacio de Medinaceli, frente al que aparece el Palacio de Villahermosa, con trazas originales de Silvestre Pérez y finalizado por Antonio López Aguado en 1806.

En la perspectiva del paseo, con sus distintas avenidas para transeúntes a pie y para coches, se observa la silueta de la fuente de Apolo y, más al fondo, la de Cibeles.

Sobre esta escena el autor ha trazado un pequeño apunte en la zona de la derecha que parece corresponder a los bolardos de una fuente. *M. J. P.*

27

[56] GAUTIER, *op. cit.*, pp. 129 a 131.

28 Puerta de Segovia

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
308 x 431 mm
Filigrana: Vda. de Manuel Serra.
A la derecha: *cascote*.
En el ángulo superior derecho: *228* (rubricado).
IN 1996/8/28.

La Puerta de Segovia, al final de la calle del mismo nombre, ha sido el monumento elegido en este caso por Villlaamil, al igual que hiciera ya en el dibujo que figura con el número 13. También aquí llama la atención la multitud de personajes que deambulan alrededor de la Puerta, que recuerdan la gráfica descripción de Mesonero Romanos a propósito del aspecto que ofrecía Madrid por las mañanas: "Al rayar el día empieza lentamente el movimiento de este pueblo numeroso. Se abren sus puertas para dar entrada a infinidad de aldeanos que conducen las producciones de sus lugares circunvecinos para depositarlas en los abundantes mercados de la capital. Otros, circulando por ella con sus provisiones, permanecen durante toda la mañana ocupados en la venta por menor. En estas primeras horas, los tahoneros, montados en sus caballos con enormes serones, reparten el pan por las tiendas; los ligeros valencianos cruzan las calles en todas direcciones pregonando sus refrescos; las tiendas se llenan de mozos y criados que concurren a beber; los carros de los ordinarios que salen se cruzan con la rechinante carreta de bueyes que viene cargada de carbón..."[57]

La zona superior derecha ha sido aprovechada, como en otras ocasiones, para realizar un pequeño apunte con unos trajinantes, entre los que parece reconocerse en la figurilla de la derecha a un valenciano, con caballerías y carreta de bueyes.

M. J. P.

[57] Mesonero Romanos, "Un día en Madrid", en *Obras... op. cit.*, V. III, p. 24.

28

29 Demolición del Convento de la Soledad. 1836

Lápiz negro sobre papel verjurado blanco ahuesado.
367 x 540 mm
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.

Aquí Villaamil describe de forma abocetada un hecho que se estaba produciendo en ese mismo momento, con la inmediatez de un reportaje periodístico, y que en su sensibilidad liberal quizás tenga un matiz de conmemoración; la demolición del convento de la Soledad en 1836, operación que continuaba el programa urbanístico iniciado por José I, que intentaba crear plazas en los nuevos espacios originados a partir de la demolición de conventos que dieran mayor "respiración" a la ciudad y que se siguió, con creciente intensidad, con motivo de la desamortización de Mendizábal en 1836. En primer plano se aprecian los obreros, carros y caballerías en el proceso de acarreo de los materiales demolidos. Al fondo se ven las arcadas correspondientes a un claustro, con bóvedas de medio cañón. A la derecha, una sucesión de bóvedas de crucería rotas. Alrededor, un caserío de medianerías malamente ensambladas que da idea de la modesta edificación del entorno. Dice Mesonero a propósito de este convento[58]: "Aquel famoso convento, que con su iglesia, huerta y tahona ocupaba gran parte de la manzana 207, y ha dado lugar con su derribo, en 1836, a la formación de dicha hermosa calle de Espoz y Mina, al ensanche de la de la Victoria y a la construcción entre ambas de las manzanas de casas de los señores Mariátegui y Mateu, pasage o galería cubierta y otros varios edificios, había sido fundado en aquel sitio (confín entonces de la población) por el padre fray Juan de la Victoria, provincial de los mínimos de San Francisco de Paula, con la protección del rey don Felipe II, y en el mismo año de 1561 en que trasladó a Madrid la corte.- Era poco notable bajo el aspecto artístico, y solo bajo el religioso, por la gran devoción de los madrileños a la venerable imagen de Nuestra Señora de la Soledad, obra famosa ejecutada en madera con ciertas misteriosas condiciones por el célebre escultor Gaspar Becerra... hoy colocada en San Isidro el Real, la misma que sale en la solemne procesión del Viernes Santo".

Sobre este mismo tema, Villaamil pintó un óleo titulado *Interior del Patio y Tahona de la Soledad*, de Madrid, que presentó en marzo de 1835 en la Academia para su admisión como "académico de mérito por el paisaje". El cuadro no fue aceptado, por no atenerse al tema encargado, "una vista de uno de los muchos puntos que ofrecen los alrededores de Madrid". En 1835 se hallaba Villaamil trabajando también en una serie de óleos sobre calles de Madrid, con idéntico tamaño y de temática madrileña: *Calle de San Pedro, Calle del Estudio, Fuente de Cabestreros, Puerta de Atocha* y *Lavanderas del Manzanares*[59]; éste último le sirvió para su definitiva admisión en la Academia. 1835 marca pues el inicio de estos apuntes madrileños que iban a servir a Villaamil como punto de partida de un conjunto significativo de obras de pintura y sobre papel.

C.P.

[58] Mesonero Romanos, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p. 140.

[59] Arias Anglés, *op. cit.*, pp. 208-209.

29

30 Calle de Toledo

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
435 x 280 mm
Filigrana: J. Whatman Turquey Mill 1835.
Abajo, a la derecha: *s cerveza / tiendas / Obscuro grises ligeros de la tela / Luz a la izquierda con accidentes / primer término izqda luz.* **Arriba, a la derecha:** *230* **(rubricado).**
IN 1996/8/30.

Hermoso esbozo de la calle Toledo vista desde su inicio junto a la Plaza Mayor. La calle se abre en primer término, mostrando las características casas con soportales y arrieros a lomos de acémilas transportando su carga. Al fondo, el punto de fuga se cierra con San Isidro el Real y el Colegio Imperial. Al conjunto le ha dado el artista un carácter enormemente vívido, que recuerda la instantánea fotográfica. Se trata de un ámbito repetido por Villaamil en esta serie (núm. 44 y núm. 45), y es que la calle de Toledo, de trazado irregular, constituía uno de los puntos de encuentro más vivos de la ciudad, vía de acceso desde el sur y Extremadura para la traída de mercancías, foco comercial y encrucijada hacia otras vías importantes. Estaba ocupada por mesones para trajineros, marchantes y arrieros, paradores y tabernas, tiendas de telas y aceite.

De este ámbito nos cuenta Mesonero[60]: "La calle Toledo en su primer trozo, como continuación del centro mercantil de la Plaza Mayor, compuesta en lo general de un caserío reducido y aprovechado por las habitaciones y tiendas de los mercaderes, ofrece ya poco interés histórico y menos objetos artísticos.- Comprende, sin embargo, dos de la mas alta importancia bajo aquel aspecto y el religioso, cuales son el Colegio imperial de la Compañía de Jesús y su magnifico templo, hoy colegiata de San Isidro el Real, y el monasterio de religiosas y hospital de La Latina.- El primero de aquellos ocupa una buena parte de la manzana 143, con su fachada principal á las calles de Toledo y de los Estudios. Trae su origen de la fundacion hecha en el reinado de Felipe II, por cuya religiosidad y munificencia se construyó en 1567 y en el mismo sitio que ocupa el actual, un templo bajo la advocacion de San Pedro y San Pablo, que fué demolido en 1603, cuando la emperatriz doña María, hija del César Carlos V, aceptó el patronato de esta casa, que por esta razón llevó el título de Imperial, para dar principio a la ereccion del suntuoso templo actual, bajo los planos y dirección de un padre jesuíta llamado Francisco Bautista, que comenzó en 1626 y quedó terminado en 1651.- Por su grandiosidad y elegancia artística, esta hermosa iglesia es sin disputa la primera y mas digna de la capital; y así que, á la estincion de los padres jesuitas, el rey Cárlos III dispuso dedicarla al Santo Patrono de Madrid, trasladando á ella sus venerables reliquias, dotándola de una espléndida capilla real, y disponiendo obras de consideración y elegante ornato en el referido templo, que desde entonces ha sido considerado como colegiata, á falta de la catedral de que carece la córte... En el espacioso convento contiguo se establecieron en el reinado de Felipe IV los Estudios Reales con diferentes cátedras encomendadas a los padres de la Compañía, cesando entonces los que la villa de Madrid sostenia en la calle del Estudio... Estas cátedras fueron ampliadas á la estincion de la Compañía por el rey don Carlos III, y hoy forman uno de los dos institutos de la Universidad central".

Aquí recibió estudios de literatura el propio Jenaro Pérez Villaamil en la primera de sus estancias en Madrid.

C.P.

30

[60] Mesonero Romanos, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p. 163.

31 Paseo de la Virgen del Puerto y entrada a la Casa de Campo

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
310 x 440 mm
Filigrana: Vda. de Manuel Serra.
Abajo: *Virgen del Puerto / entrada á la casa de Campo.* En el centro a la derecha: *Rio* (repetido dos veces).
En el ángulo superior derecho: *232* (rubricado)
IN 1996/8/31.

El Paseo Nuevo de la Virgen del Puerto fue una de las iniciativas urbanísticas más importantes del reinado de Felipe V. Proyectado por Pedro de Ribera a instancias del Marqués de Vadillo, puso en comunicación el campo de la Tela con el camino de El Pardo. Considerado por el propio Fiscal de la Villa como uno de los paseos más deliciosos de la corte de Europa, se convirtió pronto en una de las zonas de mayor concurrencia pública [61]. Para el ornato de este paseo el mismo Ribera dispuso varias fuentes y, sobre todo, procedió a levantar, también por iniciativa del Marqués de Vadillo, Don Francisco de Salcedo, la ermita de la Virgen del Puerto, a la que supo dotar de magnificencia a pesar de sus pequeñas dimensiones. Pascual Madoz nos ha dejado una descripción muy precisa de este lugar: "este paseo sit. (sic) en un hondo entre el Manzanares y el arrecife de Castilla, á que se baja por una escalinata de piedra, que se divide en dos ramos... consta de 7 filas de corpulentos y elevados plátanos, tan entretejido su ramaje, que apenas dejan paso á los rayos del sol: hacia su mitad se halla interrumpido por tres arcos de ladrillo, sobre los cuales pasa el camino que dirige desde el Palacio Real á la Casa de Campo, y que cruza por debajo de la carretera de Castilla: de los tres arcos, el del centro facilita el paso del agua, cuando la hay, de un lavadero de piedra... Al O. del paseo se halla la ermita de que toma nombre, notable por reunirse en las cercanías los días festivos una inmensa concurrencia, en que predominan asturianos y gallegos a solazarse de sus pesados quehaceres habituales. Después del lavadero continúa el paseo, en el cual hay juego de caballos, columpio, y varias casitas donde se venden comestibles y vino, comunicándose desde aquí, por una escalera de sillería, con el arrecife, mucho más elevado que aquel" [62].

A la derecha del dibujo se aprecia el puente que daba paso a la Casa de Campo es decir, el Puente del Rey, y el movimiento de las lavanderas entre los tenderetes de ropa y las casitas que cita Madoz.

M. J. P.

[61] Verdú Ruiz, *op. cit.*, p. 76.
[62] Madoz, *op. cit.*, p. 408.

31

32 Entrada del Botánico. 1835

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
265 x 366 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Abajo: *Entrada del Botánico / Madrid 28 de Marzo d*(e) *1835.*
En el ángulo superior derecho: *236* (rubricado).
IN 1996/8/32.

El Jardín Botánico del Paseo del Prado, mandado crear por real Orden de 25 de julio de 1774, formaba parte, junto con el Gabinete de Ciencias Naturales (actual Museo del Prado) y el Observatorio Astronómico, del proyecto ideado por Carlos III para promover las ciencias, al tiempo que urbanizaba con todo esplendor la zona del Paseo desde la fuente de Cibeles a la Puerta de Atocha[63]. El rey encargó el proyecto al arquitecto Juan de Villanueva, al botánico Gómez Ortega y al ingeniero Tadeo Lope, inaugurándose el Jardín en 1781. Posee tres terrazas, de las cuales la superior alberga los pabellones construidos por Villanueva y destinados en principio a invernaderos. La reja que sirve de cierre es obra de Francisco Arillaga y Pedro José Muñoa, forjada en Tolosa. De las dos puertas de acceso, se abren la primera, llamada Puerta del Rey o Real, y contruida por Sabatini, al Paseo del Prado presentando una cartela alusiva a la preocupación del monarca por la botánica y el bienestar de los ciudadanos; la segunda construida por Villaamil está ubicada en la glorieta de Murillo, frente a la entrada sur del Museo del Prado. Este segundo acceso es el que aparece aquí junto a dos de las fuentes que componen el conjunto llamado de las Cuatro Fuentes, diseñadas por Ventura Rodríguez.

El Jardín Botánico fomentó extraordinariamente la investigación botánica en nuestro país, impulsando expediciones científicas como la de José Celestino Mutis o Malaspina que dotaron a la institución de magníficos herbarios. Al igual que el resto de establecimientos de esta zona, sufrió gravísimos daños durante la Guerra de la Independencia, según describe gráficamente Richard Ford: "Los invasores convirtieron este Edén en un desierto, arrancando las plantas y los arbustos; las zarzas y los abrojos eran su maldición, como en Aranjuez, Abadía y otros jardines de recreo e instrucción. Cuando el Duque expulsó a los destructores, la faz de la tierra fue renovada y el arte y la naturaleza cobraron nueva vida. Ahora, una vez más, es éste un lugar encantador; el jardín se conserva en excelente orden, tanto desde el punto de vista botánico como desde el recreo y el placer, y se vuelve doblemente agradable al contrastarlo, como en Aranjuez, con los desnudos alrededores de Madrid" [64].

M. J. P.

[63] El Jardín Botánico es el heredero de una larga tradición botánica presente en España desde la época musulmana, cuyos hitos más interesantes fueron la creación de un Jardín en Aranjuez en 1555, por orden de Felipe II, a instancias del médico segoviano Andrés Laguna, y la fundación por Fernando VI en 1755 de un Jardín Real en el Soto de la Florida junto a la llamada Huerta de Migas Calientes.

[64] Ford, *op. cit.*, pp. 114-115. El Jardín Botánico fue objeto de una importante restauración en los años 1979 a 1981, dirigida por el arquitecto Antonio Fernández Alba.

32

33-1 Camino junto al río Manzanares

Lápiz negro sobre papel verjurado.
262 x 362mm
Filigrana: Miquel Elías.
En el centro: *Ladrillo.*
En el ángulo superior derecho: *237* (rubricado).
IN 1996/8/33-1.

Sencillo apunte que parece corresponder, por la amplitud de la vía dibujada y la presencia de los postes de piedra que la delimitan, al comienzo de una avenida conducente a alguno de los puentes sobre el Manzanares, aunque los edificios del fondo no están identificados. Semeja haber dos dibujos, el superior con dos construcciones y la indicación *ladrillo* sobre las paredes, y el segundo con un edificio con ventanas y una chimenea en el tejado. Como es habitual en Villaamil, introduce el elemento humano con el rápido trazado de dos figurillas, una de ellas sobre una caballería.

M. J. P.

33-1

33-2 El Palacio Real desde el Paseo de la Virgen del Puerto

Lápiz negro sobre papel verjurado.
262 x 362 mm
Filigrana: Miquel Elías.
IN 1996/8/33-2.

Vista de la fachada Norte del palacio Real desde el comienzo del Paseo de la Virgen del Puerto. El Palacio Real o de Oriente, en el que intervinieron fundamentalmente los arquitectos Sacchetti, Ventura Rodríguez y Sabatini, trabajando sobre trazas de Juvara, es dibujado varias veces por Pérez Villaamil desde distintos puntos de vista (los más detallados corresponden a los números 9 y 64). Esta fachada, en la que se observa claramente la silueta de la cúpula correspondiente a la capilla, es, junto con la del Oeste, la más interesante y monumental del edificio. En la zona inferior del dibujo unas figuritas humanas se destacan en una vía con bolardos, como si fuera el comienzo de uno de los puentes sobre el Manzanares, el mismo paseo que aparece, más esquemático, al reverso.

M. J. P.

33-2

34 Soportal de la plaza Mayor mirando a la parroquia de San Ginés

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
268 x 361 mm
Filigrana: M(iquel) Elias.
Arriba, a la derecha : *239* (rubricado).
Huellas de pegamento en lado izquierdo y rayas de lápiz al reverso
IN 1996/8/34.

Apunte tomado desde los soportales de la Plaza Mayor hacia la calle Mayor y la Parroquia de San Ginés y calles de Bordadores y Coloreros. Entre las casas, coronándolas, las torres de la iglesia de San Ginés, que está situada entre ambas calles y cuya fachada principal se abre a la calle Arenal.

La citada parroquia tiene su origen en el siglo XIV, reconstruyéndose en su aspecto actual en 1645. Tiene tres naves con cúpula ciega y un solo ábside. La decoración es sencilla de tipo toscano y fue repetidamente renovada en los siglos XVIII y XIX. En la primera fase, en el siglo XVII, Francisco Rizi realizó el retablo mayor de estilo barroco. En la intervención del siglo XVIII, participaron, al parecer, Diego de Villanueva y Francisco Sánchez. A finales del XIX, se hizo la lonja de entrada. La capilla del Cristo es de Francisco Sánchez, de 1756. La esbelta torre, con sus balcones, tuvo fama como precursora de pararrayos[65].

C.P.

[65] Tormo, *op. cit.*, pp. 121-125.

34

35 La calle Segovia a la altura del Palacio de los Consejos

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
307 x 427 mm
Filigrana: Vda. de Manuel Serra.
Arriba: *claro blanco/ Interrumpido/ Cenizoso azul/ rosado.* Abajo, en el ángulo inferior derecho: *2. mas bajos* (el número 2 aparece indicado en los tejados), *ladrillo.*
En el ángulo superior derecho: *234* (rubricado).
IN 1996/8/35.

Desde la zona alta de la calle Segovia nos encontramos en este dibujo con un amplio panorama de los edificios que se extendían a derecha e izquierda del profundo barranco de la calle, al que afluían diversas corrientes de agua, entre ellas la fundamental del arroyo Matrice que dio nombre a la villa de Madrid. A la izquierda, la subida a los altos de las Vistillas, con el palacio del Infantado y el de Osuna con sus características chimeneas. A la derecha, la cerca o pretil por detrás de los Consejos con una garita para vigilancia de la zona (Véase el 36). Diversos personajes pueblan la escena, destacando una pareja acompañada de varios niños. Al fondo, amplia perspectiva sobre la zona de la ribera derecha del río Manzanares.

En el ángulo inferior izquierdo hay un pequeño apunte que parece ajeno a este dibujo y en el que parece reconocerse un camino entre tierras de labor por el que circulan unos grupos de personas.

M. J. P.

35

36 Detrás de los Consejos

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
309 x 442 mm.
Arriba: *Detras de los Consejos* (invertido).
En el ángulo superior derecho: *242* (rubricado).
IN 1996/8/36.

Realizado desde un punto de vista similar a la del dibujo anterior, 1996/8/35, núm. 35, el artista ha representado aquí las viviendas existentes detrás del Palacio de los Consejos o de Uceda (Véase núm. 52-2), que dan a la calle Segovia. A propósito de las casas madrileñas, Madoz dice que son "de aspecto exterior agradable, aunque por el coste de la piedra se economiza el emplearla, y se hacen precisos revocos, en los que suelen usarse colorines, algunas veces ridículos, y además falta aquella uniformidad en la elevación de los edificios... La policía urbana ha introducido también de pocos años á esta parte varias reformas en los edificios, tales la de recoger las aguas sucias en vertederos... y la de sustituir a los canalones que despiden las aguas pluviales de los tejados, arcaduces embebidos en las mismas paredes"[66]. Es obvio que, en este caso, nos encontramos todavía con un caserío de poca calidad, que iría desapareciendo poco a poco, y en el que se observan todavía los viejos canalones que cita Madoz . (Véase núm. 6-2, a propósito del aspecto de las casas de Madrid).

M. J. P.

[66] Madoz, *op. cit.*, pp. 170 y 171.

36

37 La iglesia y el convento de San Francisco desde el puente de Segovia

Lápiz negro sobre papel semigrueso tostado.
211 x 302 mm
En el ángulo superior derecho: *244* (rubricado).
IN 1996/8/37.

En primer término, el Puente de Segovia, con sus características bolas de granito como único motivo decorativo utilizado por su arquitecto, Juan de Herrera, quien lo construyó por orden de Felipe II hacia 1584, y que ha llegado felizmente hasta nuestros días, tras ensanchar su calzada. La grandiosidad de esta obra, en claro contraste con el humilde caudal del río Manzanares, suscitó no pocas burlas, sobre todo entre los escritores del siglo XVII[67]. Sin embargo, tanto Ponz, como Mesonero Romanos o Madoz, ya advertían del peligro que corría el puente de cegarse por la gran cantidad de arenas que arrastra el río: "Esto ha justificado el pensamiento de hacer tan gran puente para tan pequeño río, pues a ser menor ya tal vez se hubiera inutilizado"[68]. Varias personas cruzan el puente con sus caballerías o con el hatillo de ropa lavada en el río. En segundo término, tras el puente, una carreta y una línea de gente magistralmente evocadas con total economía de trazo. A la izquierda, la silueta del palacio de Osuna con los jardines que fueron formando los duques explanando los terrenos que bajaban al Manzanares. Se aprecia claramente la silueta de San Francisco el Grande con su hoy desaparecido convento. (Véase núm.s 24, 35, 36, 37 y 66 para el comentario de estos edificios).

M. J. P.

[67] Es famoso, por ejemplo, el epigrama de Tirso de Molina, quien comparó el río a las vacaciones de las universidades: "Como Alcalá y Salamanca / tenéis y no sois Colegio / vacaciones en Verano / y curso sólo en Invierno".

[68] Mesonero Romanos, *Obras..., op. cit.*, V.III, p. 467.

37

38 PLAZA DE TOROS

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
214 x 305 mm
Filigrana: Vda. de Manuel Serra.
A la derecha sobre el suelo, *Ilerba*; en la zona inferior central, *Plaza de toros*.
En el ángulo superior derecho: *246* (rubricado).
IN 1996/8/38.

En el siglo XVIII se racionaliza la fiesta de los toros: el protagonismo de los caballeros se traslada al pueblo con la implantación del toreo a pie y se encierra el espectáculo en edificios estables hechos "ad hoc": las plazas de toros. En un principio se construyen de madera y desmontables, luego de fábrica. Este dibujo reproduce el antiguo coso de la puerta de Alcalá mandado construir por Fernando VI, y a sus expensas, fuera de la cerca levantada en el siglo XVII por Felipe IV con fines fiscales. El rey dispuso que los beneficios que generaran los espectáculos se destinaran al sostenimiento del Hospital General, con lo que, a partir de ese momento, los grandes establecimientos hospitalarios se convirtieron en contratistas de festejos taurinos.

La plaza fue inaugurada en 1749, en el mismo lugar en que unos años antes se había montado una de madera. Se utilizó hasta 1874, en que fue sustituida por la que se levantó en la calle Goya, obra de Rodríguez Ayuso, y hoy también desaparecida, tras la construcción de la plaza de las Ventas. Tradicionalmente se han considerado sus arquitectos a Fernando Moradillo y Ventura Rodríguez, aunque las investigaciones de los últimos años han demostrado que Sacchetti tuvo también mucho que ver con la construcción del establecimiento. Durante su larga vida la plaza experimentó muchas modificaciones y arreglos, como los que tuvo que realizar el arquitecto Villanueva en 1808, tras el abandono sufrido por la plaza desde 1805[69].

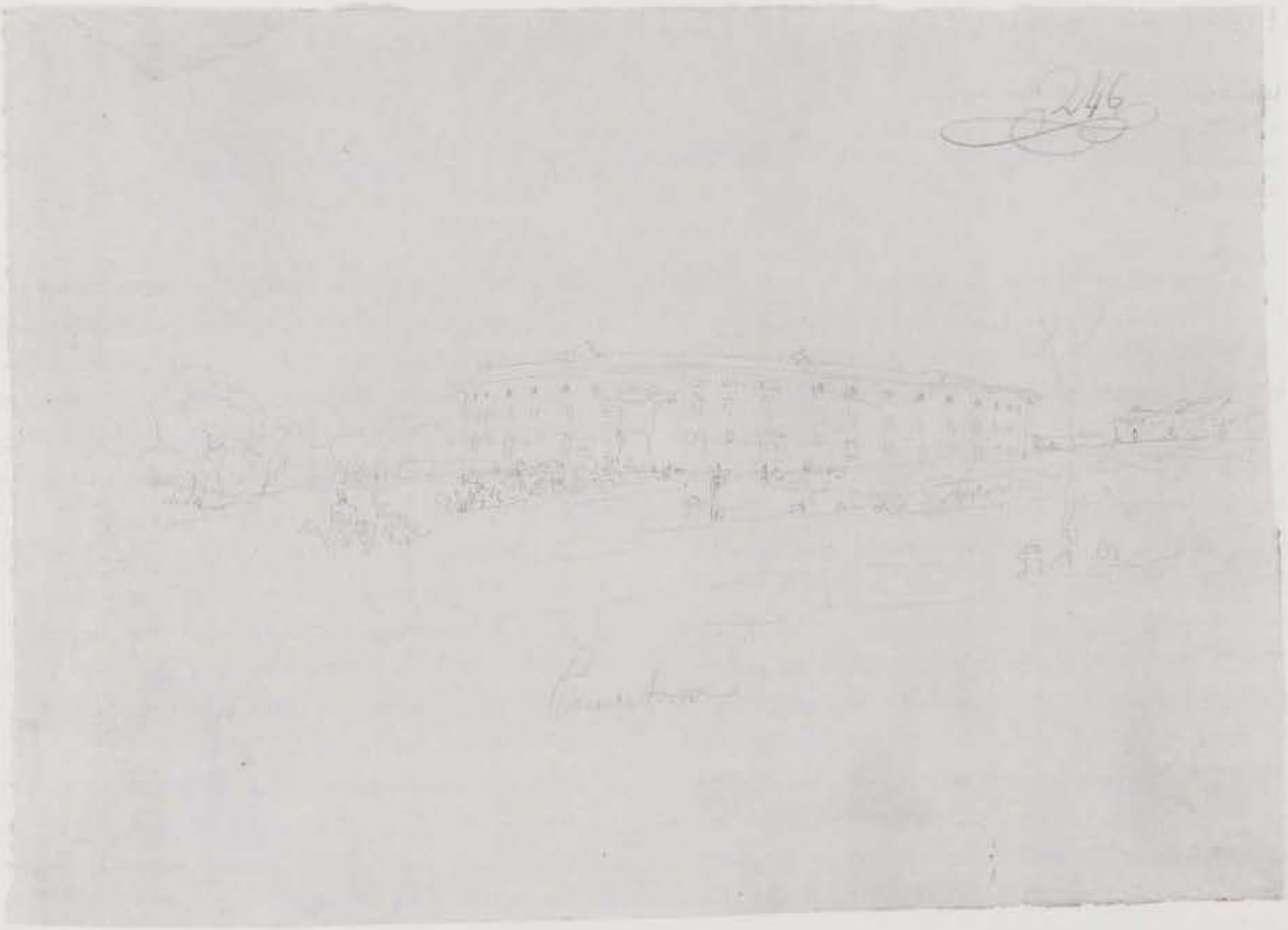
Son perceptibles las siluetas de un hombre, sin duda uno de los picadores, con dos caballerías, que se aleja de la plaza, junto a la que vemos un carruaje y un sinfín de figurillas apenas esbozadas con un trazo rapidísimo y nervioso, que corresponden a la muchedumbre que pulula alrededor del coso.

Este edificio madrileño, repetido hasta la saciedad en innumerables estampas y óleos, está fielmente representado en la maqueta que conserva el Museo Municipal, construida en 1834-36 por Juan de Mata Aguilera, obra llena de vivacidad y colorido, así como en el Modelo de Madrid de 1830, de León Gil de Palacio.

Téophile Gautier, para quien "...una corrida de toros es uno de los espectáculos más bellos que el hombre pueda imaginar", describe en *su Viaje por España* una admirable crónica de la corrrida que presenció en esta plaza, para él "un circo enorme, que por fuera no tiene nada de notable y cuyas paredes están enjabelgadas"

M. J. P.

[69] MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, *La plaza de toros de la Puerta de Alcalá y su época*, en *Los toros en Madrid*, Madrid: Comunidad, 1992, pp. 19 y 43.



38

39-1 Correos y la Mariblanca (La puerta del sol)

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
222 x 312 mm.
En el centro, arriba: *Lluvioso. Lápiz* negro. Arriba, a la derecha: *247* (rúbrica). A la vuelta de este dibujo hay otro del Palacio Real.
IN 1996/8/39-1.

La primera vez que se menciona la Puerta del Sol es en 1570 por Juan López de Hoyos. Esta es la descripción que hace de ella Mesonero, a mediados del siglo XIX, cuando esta plaza ya se había remodelado[70]: "Esta plaza, o mas bien espaciosa encrucijada de las diversas calles principales de la poblacion, presentaba la figura que todos recordamos, de un prolongado trapecio, y se hallaba dominada en su frente principal entre las calles de Alcalá y San Gerónimo, por la modesta fachada de la iglesia del Buen Suceso; la cual, antes de la ocupación francesa, estaba algo mas decorada y tenía una pequeña lonja o atrio con verjas de hierro. Delante de ella estaba la famosa fuente Churrigueresca, obra del célebre don Pedro de Rivera, de principios del siglo pasado, y que reemplazó a otra no menos estravagante, si hemos de creer a la vista de ella que estampa Alvarez Colmenar en la obra titulada *Anales d´Espagne et de Portugal*.- Una y otra estuvieron coronadas por la estatua de Venus, no la Medicea, de Pafos o de Citeres, sino la célebre Mariblanca..."

La fuente de la Mariblanca fue trasladada a la plaza de las Descalzas en época de Mesonero y, aunque hoy ocupa su primer emplazamiento una copia de la estatua, el original de la misma, tras diversas vicisitudes, pasó al Museo Municipal, y después se decidió instalarla en la carrera de San Jerónimo, para ser pronto seriamente dañada por el vandalismo callejero. Ha sido restaurada, y hoy se encuentra en la primera Casa Consistorial.

La Casa de Correos ocupa el frente principal de la Plaza, y, a pesar de que Ventura Rodríguez trabajó en su proyecto de 1756 a 1760, Carlos III se la encargó al ingeniero francés Jacques Marquet, quien la finalizó en 1768. Es un edificio rectangular con doble patio y fachada clasicista muy de gusto francés. La Puerta del Sol, punto central de la villa desde principios del siglo XVIII, ha sido escenario de numerosos acontecimientos históricos, entre los que destaca el levantamiento del 2 de mayo de 1808 contra los franceses.

El artista ha sabido aquí trasladar la *magia del ambiente* de un día lluvioso, en los reflejos del suelo causados por el agua, y muestra la Casa de Correos y la Fuente de la Mariblanca desde la encrucijada formada en el principio de la calle de Alcalá por los muros de la iglesia del Buen Suceso, y el muro de una casa frontera con esta iglesia.

El tema de la Puerta del Sol ha sido tratado en esta serie en dos ocasiones. Villaamil llegaría a hacer un óleo de esta célebre plaza fechado en 1853, un año antes de su muerte, por encargo del embajador inglés[71]. La Puerta del Sol es uno de los espacios urbanos más descritos por los viajeros que escriben sobre Madrid en el siglo XIX. Así Blanqui en su obra *Madrid en la prosa de viaje* describe este espacio como "lugar de cita habitual de los ociosos de Madrid...llena de muchedumbre de militares, curas y desocupados". Por su parte Richard Ford nos lo relata como: "...corazón donde todas las arterias principales de la circulación se encuentran y se separan el centro donde suben y bajan el arroyo y las mareas de la vida de Madrid"[72].

C.P.

[70] Mesonero Romanos, *El Antiguo...,op.cit.*, p. 268.

[71] Arias Anglés, *op.cit.*, p. 260, figs. 67 y 68.

[72] Ford, *op. cit*, p. 39.

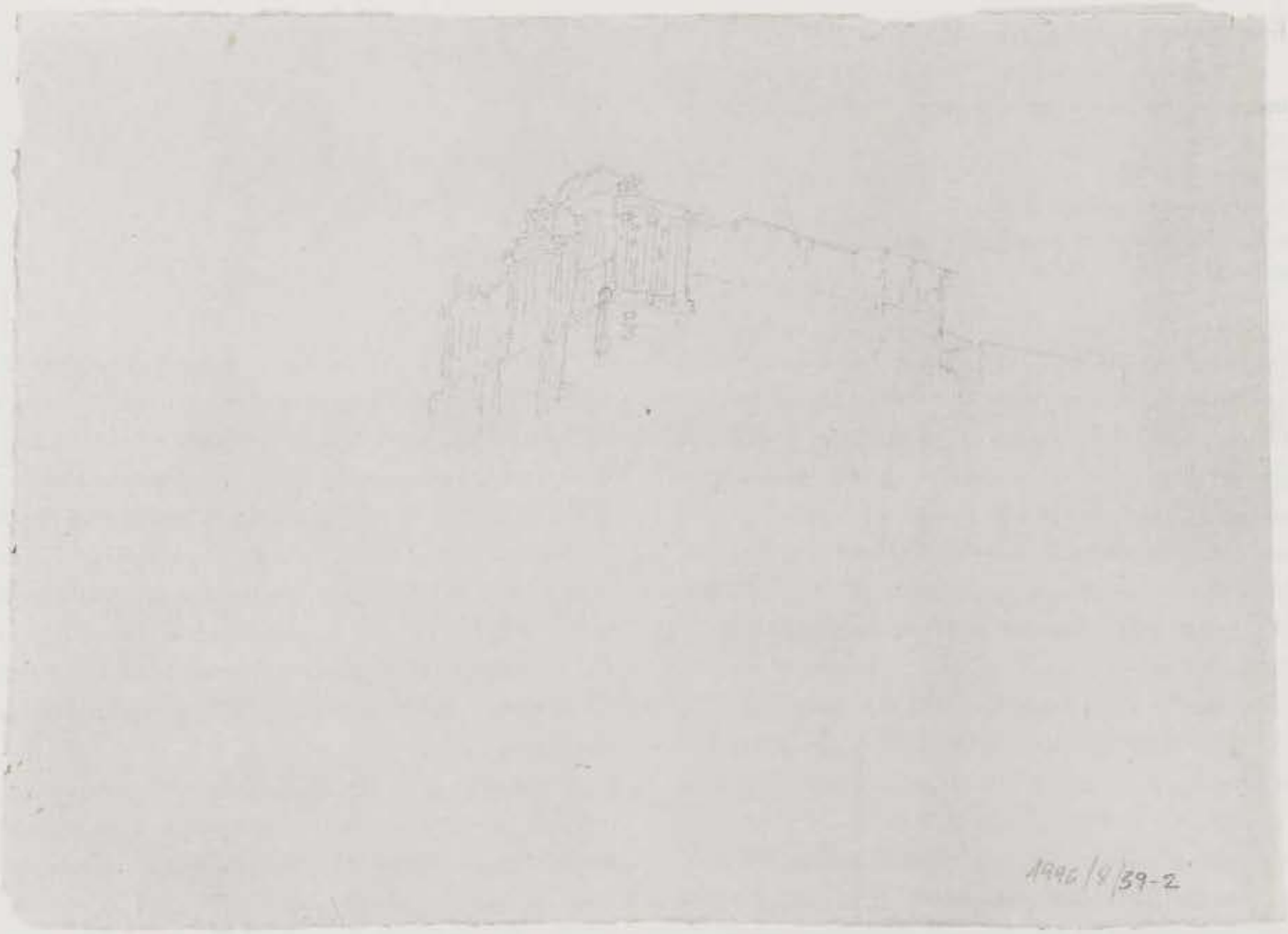
39-1

39-2 Fachada norte del Palacio Real

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
222 x 312 mm
IN 1996/8/39-2.

En el reverso del anterior dibujo, con la imagen de la Casa de Correos y la fuente de la Mariblanca en la Puerta del Sol, Pérez Villaamil ha trazado este rápido esbozo de la fachada norte del Palacio, cuya imponente silueta puede contemplarse detalladamente en los dibujos núm.s. 9 y 64.

M. J. P.



39-2

40 MUSEO DEL PRADO. PUERTA SUR

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
265 x 358 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Abajo en el centro: *Espalda del museo.*
En el ángulo superior derecho: *248* (rubricado).
IN 1996/8/40.

Por un decreto de 1785, Carlos III ordenó a su arquitecto Juan de Villanueva la construcción de un edificio para Gabinete de Historia Natural y Academia de Ciencias, dentro de la ordenación del Paseo del Prado. Realizado bajo postulados neoclásicos, la afortunada inclusión del ladrillo, que atenuó su frialdad estilística, y los juegos de luces y sombras que crean los distintos elementos arquitectónicos, hicieron decir a Chueca Goitia: "El edificio más romántico de Villanueva es el Museo del Prado, con sus cavernosas profundidades donde no entra la luz, y uno de los más románticos de todo el neoclasicismo"[73].

El edificio sufrió importantes daños en la Guerra de la Independencia, durante la que fue utilizado como Cuartel de Caballería por los franceses. En 1818, Fernando VII ordenó su restauración y, a instancias de su esposa Dª Isabel de Braganza, decidió que las colecciones reales de pintura pasaran a albergarse en el edificio, que fue inaugurado como Real Museo de Pinturas el 19 de Noviembre de 1819.

Este dibujo, en el que, como de costumbre, Pérez Villaamil ha incluido las figuras de unos cuantos paseantes, muestra la fachada Sur del Museo, frente a la entrada Norte del Jardín Botánico. Este cuerpo Sur, que presenta una hermosa columnata corintia, es el que Chueca Goitia denomina el *palacio*, unido al módulo central o *basílica*, a través de una galería. Aquí tenía Fernando VII sus dependencias, donde descansaba o gestionaba asuntos de Estado, quedando como único testimonio el retrete real, pintado en 1835 por Francisco Martínez, cuyo mobiliario está depositado por el Prado en el Museo Romántico. Sobre el remate de la cornisa se aprecia el grupo de la *Alegoría de la Escultura*, que fue realizado por Panuchi, junto con la *Alegoría de la Pintura* para la fachada Norte, en 1833, con motivo de la jura de la Princesa de Asturias, Isabel. Los dos grupos fueron retirados en 1883, por existir riesgo de desplome[74].

En la esquina del Museo, una garita de vigilancia con un militar. A la izquierda, la tenue silueta de una de las llamadas Cuatro Fuentes trazadas por Ventura Rodríguez para esta zona. Las fuentes están compuestas por un gran pilón en cuyo centro se levanta un balaustre que presenta cuatro cabezas de león en su parte superior. Una taza con la escultura de un tritón sujetando un delfín que echa agua por la boca, remata el diseño de las fuentes.

Frente a esta entrada se colocó en 1871 la estatua de Murillo, que hoy en día presta su nombre a la puerta.

M. J. P.

[73] CHUECA GOITIA, Fernando, "Juan de Villanueva: su significación en la historia de la arquitectura española", en *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*. Madrid: Museo Municipal, 1982, p. 41.

[74] DIEZ GARCIA, *op. cit.*, p. 180.

40

41 Hospital General y curso del Manzanares desde el Observatorio

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
351 x 261 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Abajo: *Hospital Gen*(era)*l y curso del Manzanares desde el observatorio.* Sobre el cielo: *nacar* (?)
En el ángulo superior derecho: *245* (rubricado).
IN 1996/8/41.

Desde la ladera del cerrillo de San Blas, junto al Observatorio Astronómico, nos encontramos aquí con una de las vistas más interesantes y curiosas de toda esta serie, por su calidad de irrepetible. En efecto, quien pretendiera contemplar ahora este panorama no podría reconocer la zona que corresponde al río Manzanares, absolutamente cubierta de construcciones, ni tampoco podría observar el monumental edificio del Hospital General, oculto tras el edificio del Ministerio de Agricultura.

El Hospital General fue el mayor empeño de arquitectura pública de Sabatini, quien acometió en 1769 este proyecto, en el que la medicina no sólo se afronta como ciencia, sino también como un servicio que el Estado ilustrado debe asumir de cara a sus ciudadanos. La primera idea se remonta a 1748 con Fernando VI; su realización total quedará abandonada en la década de 1790 con el advenimiento de Carlos IV. El proyecto básico era de José de Hermosilla, quien dirigió las obras desde 1756 hasta 1769, año en que fue sustituido por Sabatini, no sin tensiones en el seno de la Junta de Hospitales. Hoy conocemos perfectamente el Hospital proyectado por Sabatini, permaneciendo la polémica en torno a si este gran complejo hospitalario fue enteramente ideado por él o, en buena parte, es heredado de Hermosilla, quien, según la tesis de Carlos Sambricio, ideó un espacio de mayor modernidad científica, al diseñar pabellones perfectamente diferenciados y con funciones especializadas, y no el proyecto de Sabatini de la genérica "sala de enfermos" sin diferenciación[75].

La atención a los enfermos está comentada por Mesonero en el *Nuevo Manual de Madrid* de la siguiente manera: "En este vasto hospital es admitida toda persona que se presenta con calentura o herida, siendo tratados los enfermos con toda la humanidad que su situación exige, dándoseles la ración diaria de una libra de pan, doce onzas de carne, un cuartillo de vino, una onza de garbanzos y un cuarto de onza de tocino, distribuido por mitad en comida y cena... Su asistencia está a cargo de los hermanos de la congregación de la Cruz, que bajo la orden de la regla de San Francisco fundó en 1566 el mismo venerable Obregón, de donde les viene el nombre de *hermanos obregones*"[76].

M. J. P.

[75] Calatrava Escobar, Juan, "Francisco Sabatini, la arquitectura de lo colectivo y el servicio del Estado", en *Francisco Sabatini, 1721- 1797*. Madrid: Comunidad, 1993, p. 352.

[76] Mesonero Romanos, *Obras...*, V. III, p.427.

41

42 El paseo del Prado desde el museo. 1835 (?)

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
264 x 351 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Abajo, a la izquierda: *Prado-desde el museo- / Madrid- 28 d(e) Marzo.*
En la zona inferior derecha: *249* (rubricado).
IN 1996/8/42.

Este dibujo nos transmite una idea precisa de lo que sería el Salón del Prado con sus hileras de árboles formando sombreadas avenidas y el animado transcurrir de las gentes. Protagonista indiscutible de los relatos de escritores costumbristas y viajeros, el Salón del Prado era testigo de la vida social madrileña: "Allí es donde reinan las intrigas amorosas, donde la confusión, el continuo roce, las no interrumpidas cortesías, la variedad de trajes y figuras, el ruido de los coches y caballos, el polvo, los muchachos que venden agua y candela, y una vida en fin desconocida en los demás paseos de la Corte, producen una confusión molesta a los forasteros y concluyen por aficionarse a ella... Igualmente es notable en las noches de verano, en que sentadas las gentes bajo sus espesos árboles, forman tertulias alegres, respirando un ambiente agradable, después de días extremadamente calurosos"[77].

Al fondo se destaca el frontón de la fachada del Palacio de Buenavista, construido por Pedro Arnal para la Duquesa de Alba. El Palacio terminó siendo adquirido por el Ayuntamiento de Madrid, quien lo cedió a Manuel Godoy. Tras la vuelta de Fernando VII después de la Guerra de la Independencia, la Academia de San Fernando pensó dedicar el edificio a Museo Fernandino para albergar parte de las colecciones reales, las pinturas de la Academia y los cuadros procedentes de incautaciones durante o después de la guerra; con este propósito encargó el proyecto a López Aguado, pero la idea no llegó a hacerse realidad. Más tarde fue utilizado para Parque de Artillería y Museo Militar.

Bajo el frontón se recorta la silueta de la fuente de Apolo o de las Cuatro Estaciones, trazada por Ventura Rodríguez al igual que el resto de las fuentes del Paseo. El arquitecto concibió el Paseo como un hipódromo a la griega en cuyos extremos se hallan Cibeles (la Tierra) y Neptuno (el Mar), colocándose entre las dos la fuente de Apolo (el Fuego), dejando ver en todo ello que manejó textos de Bocaccio, Montfaucon y Ripa[78]. Las figuras de las Estaciones se deben a Manuel Alvarez, y la estatua de Apolo, levantada sobre un pedestal en cuyo frente se encuentran las armas de Madrid, fue obra de Alfonso Bergaz.

Probablemente, este apunte, que sólo nos indica que fue realizado el *28 de Marzo*, corresponda a la misma fecha que los números 26, 27 y 32, todos ellos correspondientes al Paseo del Prado y cuya fecha reseñada sobre el papel es la de 28 y 29 de Marzo de 1835.

M. J. P.

[77] Mesonero Romanos, *Obras* ..., V. III, p. 111.
[78] Navascués Palacio, Pedro, "Los discípulos de Villanueva", en *Juan de Villanueva. Arquitecto (1739-1811)*. Madrid: Museo Municipal, 1982, p. 124. .

42

43 Puerta y calle de Atocha

Lápiz negro sobre papel verjurado.
270 x 365 mm
Filigrana: Miquel Elías.
Abajo, en el centro: *Luz que entra / Entrada de la calle de Atocha.*
En el ángulo superior derecho: *250* (rubricado).
IN 1996/8/43.

La Puerta de Atocha estaba construida de ladrillo y, según la calificación de Madoz, era "poco notable a pesar de las muchas reformas que en ella se han hecho". En 1814, para festejar la vuelta de Fernando VII, López Aguado la revistió con una arquitectura muy elemental, sobre la que colocó famas, glorias, triunfos, trofeos militares y demás elementos simbólicos al uso para este tipo de solemnidades[79]. En 1831, Mesonero Romanos dice en su *Manual de Madrid*: "...la puerta es de ladrillo y consta de tres arcos iguales, fabricada en 1748, pero con un gusto tan extravagante como muchas de las obras de aquella época; por lo que ha sido preciso, con ocasión de las entradas de sus Majestades en los años de 1828 y 29, reformarla por medio de trabajos diestramente dirigidos por el arquitecto don Francisco Javier de Mariategui con arreglo a las ideas del buen gusto, en cuanto lo permitía su antigua deformidad. En el día presenta una perspectiva más lisonjera, tanto por haberla descargado de sus ridículos adornos, cuanto por haberla pintado del color de la piedra berroqueña y de Colmenar, coronando el final de su ático por la parte del campo un escudo de armas reales, sostenido por dos genios y acompañados de trofeos de guerra; y en el lado que mira al Prado el escudo de armas de la villa con genios y varios atributos; cuyas obras de escultura han sido ejecutadas por don José de Agreda y don José Tomás. Igualmente son de este último los grupos y trofeos militares que dan bello realce a los extremos del sotabanco"[80]. Junto a ella se levantaba la fuente de la Alcachofa (Véase núm. 18). La puerta fue derribada en 1851, al mismo tiempo que la de Segovia.

Entre los edificios representados que corresponden al último tramo de la calle Atocha, se aprecia al fondo el del convento-noviciado de los Agonizantes de Santa Rosalía.

Como es habitual en los alrededores de las puertas de entrada a Madrid, se observa el movimiento de los que entran con sus mercancías, dibujados aquí de manera un tanto confusa, por apreciarse figuras superpuestas sobre otras. A la derecha aparece un puestecillo de venta ambulante.

M. J. P.

[79] Navascués, "Los discípulos...", *op. cit.*, p. 90.
[80] Mesonero Romanos, *Manual...*, *op. cit.*, p. 112.

43

44-1 San Isidro-Madrid

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
202 x 194 mm
Sobre el dibujo, anotación manuscrita: *Violeta*. Arriba a la derecha: *251* (rúbrica). Papel recortado y pegado.
IN 1996/8/44-1.

Representa la calle de Toledo desde un punto de vista algo más cercano a la colegiata de San Isidro que en el dibujo núm. 30 del mismo tema. El artista se ha situado probablemente junto a la encrucijada de la calle Toledo con la de Tintoreros, pero, al estar en un ángulo mas favorable, ve la cúpula de San Isidro el Real, lo que no ocurre en el dibujo citado. Un detalle a tener en cuenta es la palabra *violeta*, señalada en uno de los muros, que hace pensar en que el dibujo fue un boceto para un óleo, o para una acuarela, posteriores, en el que le interesaría incorporar las tonalidades atmosféricas. Este dibujo se halla recortado y pegado al núm. 44-2, el cual contiene el despiece de algunos elementos arquitectónicos pertenecientes a la colegiata de San Isidro.

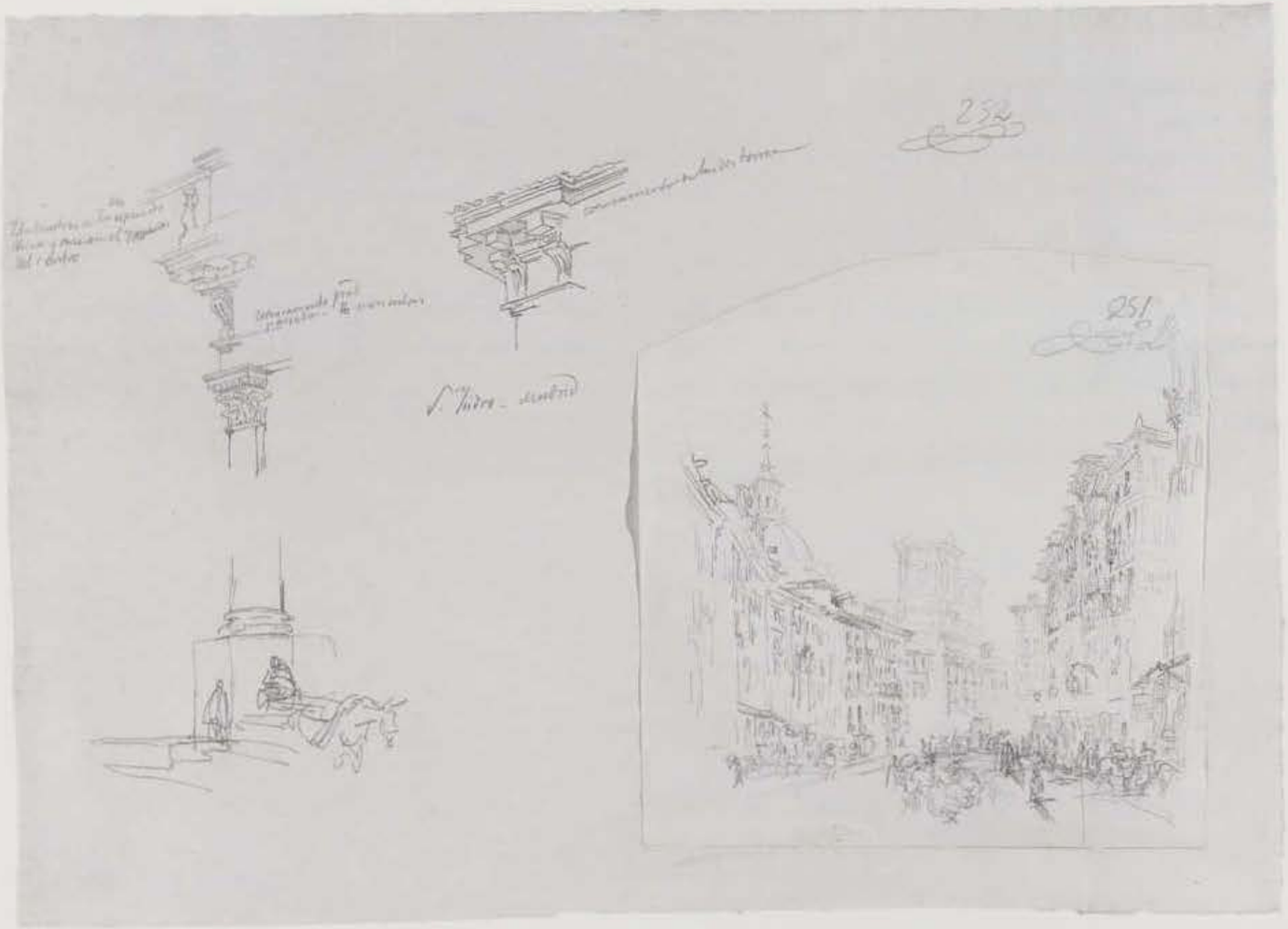
La composición, con un cuidado especial por la perspectiva, por la conjunción de la escena de género con la descripción detallada de la arquitectura, tiene una intencionalidad de dibujo preparatorio para obra más ambiciosa.

La insistencia en este tema de la colegiata de San Isidro, dentro de la serie madrileña, está justificada por su biografía personal. En efecto, como ya hemos comentado, Villaamil cursó estudios literarios en San Isidro en torno a 1823[81].

Ponz describe el antiguo colegio así: "Junto a la Iglesia de San Isidro está el Colegio y Estudios Reales, establecidos año de 1625 por el Señor Felipe IV, para la enseñanza pública en todo género de ciencias útiles y necesarias al Estado; pero habiendo llegado á gran decadencia desde su establecimiento y habiendo sucedido la expulsión de los Regulares de la Compañía, á cuyo cargo estaban, mandó S. M. que se renovase en virtud de Real Decreto despachado en 1770, y que desde luego se restableciesen varias Cátedras, que se habían de dar á oposición... La abertura de estos Estudios se celebró con toda solemnidad el 21 de Octubre de 1771..."[82]

C.P.

[81] Arias Anglés, *op. cit.*, pp. 23-24.
[82] Ponz, *op. cit.*, pp. 94-95.



44-1 y 2

44-2 San Isidro. Madrid

Lápiz negro sobre papel avitelado grueso ahuesado.
312 x 433 mm
Anotaciones manuscritas: ***7. balaustres en los dos espacios /chicos y once en el espacio / del centro. Cornisamento pral / pareadas - 16 mensulas. Cornisamentos de las dos torres / S. Isidro -Madrid.*** **Arriba, a la derecha:** ***252*** **(rubricado).**
IN 1996/8/44-2.

La precisión del dibujo, junto a las prolijas explicaciones que le acompañan, muestran el interés de Villaamil por la arquitectura y hace recordar sus precoces estudios de fortificación, topografía y dibujo junto a su padre en Santiago. Este conjunto de estudios arquitectónicos figuran junto al dibujo de la calle de Toledo. Muy probablemente debieron servir al artista de preámbulo al dibujo de la fachada de San Isidro el Real, núm. 45.

C.P.

44-1

45 San Isidro. 1837

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
434 x 311 mm
Anotaciones sobre el dibujo: de arriba a abajo: *Luz / Piedra gris / ladrillo / sombra / ropería / romances.*
Abajo, a la derecha: *Madrid 1837 / S. Isidro.* Arriba, a la derecha: *253* (rubricado).
IN 1996/8/45.

Fachada de San Isidro el Real y la calle de los Estudios con transeúntes. Pordioseros sentados en las gradas de entrada. A la pared se adosan tenderetes en donde se venden ropas y romances de ciego que el propio Villaamil anota en el muro *romances*. Las ropas están colgadas de un gancho en la pared. Es uno de los dibujos con mas probabilidades de haber servido como modelo litográfico, o para otro tipo de obra más ambiciosa, como la acuarela o el óleo, por la precisión y exhaustividad en los detalles. Parece estar tomado desde la confluencia de la calle Toledo con la de los Estudios. La fecha de 1837 podría servir para fechar los otros dos dibujos de esta misma temática.

Villaamil pintó la calle del Estudio en 1835, pero en dicho lienzo no está representada la Colegiata de San Isidro el Real[83]. Para el *Panorama matritense* de Mesonero Romanos, obra publicada en tres volúmenes entre 1835 y 1838, Villaamil preparó seis láminas, dos para cada tomo, y en el primero figura la calle de Toledo[84]. Villaamil acompañó al escritor ruso Vassili Botkine, autor de *Lettres sur l'Espagne* a conocer esta calle, considerada por este último, "calle del mundo", en el verano de 1845[85].

C.P.

[83] Arias Anglés, *op. cit.*, p. 209, fig.13.

[84] Mesonero Romanos, Ramón de. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante*, Madrid, 1835-38.

[85] Botkine, V., *Lettres sur l'Espagne*. Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1969, citado por Arias Anglés, *op. cit.* p. 117.

45

46 TORRE DE LOS LUJANES DONDE ESTUVO PRISIONERO FRANCISCO I

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
250 x 302 mm
Abajo, a la derecha: *Torre donde estuvo prisionero / Franco 1º- hoy telégrafo.* Anotaciones manuscritas sobre el dibujo: *Luz / Sombra.*
Arriba, a la derecha: *254* (rubricado).
IN 1996/8/46.

Este dibujo nos ofrece una imagen encantadora y romántica de esta casa-palacio de estilo gótico isabelino. Pérez Villaamil, con su habitual minuciosidad, ha anotado un dato para la historia de la técnica: en ese momento, la casa-palacio era utilizada como torre del telégrafo. Su uso temporal como casa del telégrafo durante los últimos años del reinado de Fernando VII es comentado en el Madoz[86]. Este dibujo podría tener la misma fecha, 18 de marzo de 1839, del dibujo núm.50, "El Salvador en la Villa antes de derruirlo", del que parece complementario por estar en la misma plaza de la Villa. De esta casa cuenta Mesonero[87]: "Estas (casas) de la plazuela de San Salvador, fueron anteriormente de Gonzalo de Ocaña, señor de la casa de los Ocañas, y regidor y guia de esta villa, y de su esposa doña Teresa de Alarcón, parienta muy cercana del Capitan Hernando de Alarcón; el cual trajo a esta villa y colocó en dicha casa al rey Francisco I de Francia, prisionero en la batalla de Pavía por el soldado Juan de Urbieta.- Aún se conserva, aunque muy deteriorado, el torreon en que fue guardado dicho monarca durante poco tiempo, hasta ser trasladado al Alcázar; y la pequeña puerta lateral en forma de arco apuntado que daba entrada a dicho torreon fue tapiada, segun se dice, desde entonces con este motivo".

El edificio tiene planta irregular distribuida en torno a un patio central. Ha sufrido múltiples reformas, de las que la última fue su conversión en Academia de Ciencias Morales y Políticas, realizada en 1858. Restaurado entre 1910 y 1912 por el arquitecto municipal Luis Bellido, se le restituyó el aparejo original y parte de su estructura[88]. La fachada de esta casa-palacio queda distinguida por una portada adovelada de arco trilobulado enmarcada por un alfiz adornado de bolas, con dos escudos sobrepuestos a cada lado. La torre, con aspecto de fortaleza, tiene forma troncopiramidal con esquinas marcadas por ladrillo.

C.P.

[86] MADOZ, *op. cit.*, p. 264.
[87] MESONERO ROMANOS, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p. 76.
[88] *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid.* Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1983. T. I, p. 66.

46

47 San Bernardino. 1839

Lápiz negro sobre papel tostado fino.
282 x 440 mm
Abajo a la derecha: *S. Bernardino -/ 27 de Febrero de 1839*. (Aparece el número 8 tachado por el 9).
Arriba a la izquierda: *257* (rubricado).
IN. 1996/8/47.

Jenaro Pérez Villaamil traza aquí, en un escueto esbozo, la panorámica completa del asilo, en realidad un conjunto informe de edificaciones ensambladas sin orden aparente, donde destaca la torre de la iglesia. En un primer término, aparece un individuo sentado sobre un montículo informe; un par de ovejas fuera de escala y de factura tosca, se sitúan en la base de este montículo. La parte superior del papel está aprovechada con un apunte de edificio, al parecer una ermita en medio del campo y un camino a la izquierda que indica el norte. Se percibe en todo ello el paisaje desolado evocador de *las afueras*, extramuros de la villa, que se haría tema recurrente del paisajismo realista del cambio de siglo con artistas como Haes y Beruete en obras como *Los Tejares del Príncipe Pío* o *El Asilo de San Bernardino*[89]. El Asilo de San Bernardino, como cuenta Madoz, era de fundación reciente y respondía a los criterios filantrópicos de la época[90]. "El Curioso Parlante", seudónimo de Ramón de Mesonero Romanos, publicó poco después de esta fundación en el *Semanario Pintoresco* un interesante artículo titulado "Una visita a San Bernardino", dando como razón de la creación de esta institución el desarrollo del cólera morbo en Madrid en 1834.

Vemos, pues, que esta institución benéfica estaba por entonces de actualidad. Otro artista, el pintor francés Pharamond Blanchard, quien, junto a A. Dauzats, acompañó al Baron Taylor en su expedición a España, dentro de la general corrriente de hispanofilia entonces en boga, para adquirir la colección que iba a servir para abrir el Museo Español de Luis Felipe, retrató a los pobres del asilo de San Bernardino en un cuadro de fuerte sabor costumbrista. Este cuadro, titulado *Los pobres del Asilo de San Bernardino*, en donde se puede observar el atuendo característico de estos asilados, fue adquirido recientemente para el Museo Municipal, donde actualmente se conserva. Parece que si el Museo Español de Luis Felipe fue abierto en 7 de enero de 1838, este cuadro probablemente sería pintado durante la estancia de Blanchard en España[91] en la que colaboró con Madrazo en sus trabajos litográficos. Sabemos que Blanchard conoció a Villaamil, probablemente en el Liceo, pues como él, formó parte, como vocal, de la Junta de la Pintura[92].

Tiene la misma fecha, 27 de febrero de 1839 que el núm. 48, "Camino de la Moncloa", lugar muy cercano al Asilo.

C.P.

[89] Díez García, "Siglo XIX", *op. cit.*, pp. 233 y 258.
[90] Madoz, *op. cit.*, p. 354.
[91] *Imágen romántica de España*. Madrid, Dirección general de Archivos y Bibliotecas, 1981, p. 48; Trenc Ballester, E., "L´Espagne dans la peinture française au XIXe siècle", en: *Les Peintres françaises et l´Espagne. De Delacroix à Manet* . Castres, Musée Goya, 1997, pp.13-36.
[92] Arias Anglés, *op. cit.*, p. 62.

47

48 Camino de la Moncloa a la casa de la China. 1839

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
280 x 411 mm
Abajo, en el centro: *Camino de la Moncloa a la / casa de la* / (intercalado) *China*. Abajo, a la derecha: *27 de febrero de 1839*.
Intercalado en el dibujo: *Belen / obscuro / claro llerva / camino*. Arriba, a la derecha: *259* (rubricado). Manchas.
IN 1996/8/48.

Esbozo de paisaje con camino y árboles. Del lado derecho del camino citado, se aprecia un edificio de dos cuerpos cuadrangulares y tejado rematado por una cruz, indicando que se trata de una ermita. Al otro lado, varias casas de labor con la palabra *belen* sobre uno de los muros de una de ellas. Junto a los árboles, álamos o chopos, hay dos personajes de pie algo separados. Al fondo se adivina la montaña marcada por un sutil contorneado. Sorprende la elección de este paisaje por el artista, precisamente por su falta de peculiaridad o de pintoresquismo, podría ser cualquier lugar, no hay un fondo reconocible de la ciudad, no hay un relieve característico, ni una montaña identificable. El camino, las casas de labor, la ermita, el cielo, parecen funcionar como elementos genéricos: no se trata de un paisaje, sino del *paisaje* como sentimiento de la naturaleza y reflexión estética. El por qué de la elección por Villaamil de este lugar tan poco característico, se nos escapa, pero quizás no esté lejano de la idea que expresaba el pintor francés Delacroix en su Diario: que todo paisaje, y no sólo los sitios excepcionales, tiene interés para el pintor[93]. En esta misma línea, Théophile Gautier canta el paisaje de arrabal en 1830[94]. Durante su paso por Madrid, en 1840, este mismo escritor describió la ciudad en la distancia de forma similar a este modesto esbozo de Villaamil: "Madrid, como Roma, está rodeada de una campiña desierta, de una aridez, sequedad y desolación de las que nada puede dar idea; ni un árbol ni una gota de agua, ni una planta verde ni una apariencia de humedad, nada más que arena amarilla y rocas de un gris de hierro... de tarde en tarde una *venta* polvorienta, un campanario color de corcho cuya punta asoma al borde del horizonte..."

Según el modelo de Madrid del ingeniero León Gil del Palacio que se conserva en el Museo Municipal, por el portillo de *San Bernardino* (actual plaza de España) se llegaba a *La Moncloa* o *La Florida*, extensa propiedad real que pronto iba a ser transformada con la creación del barrio de Argüelles en el reinado de Isabel II. El nombre de este barrio adopta el del célebre tutor de la reina, Agustín de Argüelles. El topónimo *La China* se corresponde con el nombre popular dado a la Fábrica de porcelana de la Moncloa, establecida en 1816 por Fernando VII, que estaba situada en la cercanía del camino de su nombre y que era continuadora de la destruida fábrica que existió en el Retiro.

C.P.

[93] Francastel, Pierre, *Historia de la pintura francesa (Desde la Edad Media hasta Picasso)*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 266.

[94] Gautier, *op. cit.*, p. 103.

48

49-1 Capilla de San Isidro

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
285 x 218 mm
Arriba, a la derecha: *258* (rubricado).
Huella de cuaderno en la parte superior. Manchas de tinta china en el costado izquierdo.
IN 1996/8/49-1.

Cúpula de la Capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés. Pérez Villaamil ha cuidado con esmero en este dibujo los detalles arquitectónicos de la Capilla, despiezando a la izquierda la cornisa de la balconada. La vista puede haber sido tomada desde alguna parte alta de algún edificio junto al extremo de la Plaza de la Cebada en su confluencia con la de Humilladero, con lo que se identificaría respectivamente la parte derecha con una casa y la izquierda con el remate de la espadaña y cornisa de la ermita de la Virgen de Gracia, de acuerdo con el *Plano topográfico de Madrid* de Tomás López, de 1835. Villaamil dibujó el interior de esta capilla en abril de 1837 (núm. 5 *Parroquia de San Andrés*). Cabría pensar que este exterior fuera también de esa misma fecha.

Este espacio, el de la plaza de la Cebada y su entorno, ha sido abundantemente representado en grabados y pintura, pero sin duda una de sus más encantadoras imágenes la ofrece el exquisito óleo de Manuel de la Cruz y Cano (1750-1792), *La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada*, perteneciente al Museo del Prado y depositado en el Museo Municipal. La Capilla de San Andrés, considerada triunfo del barroco en el arte de la corte, por su magnificencia y policromía, fue construida entre 1642 y 1669, a expensas del rey Felipe IV, de la Villa y de los virreyes de Méjico y Perú. El templo subsistente, entre múdejar y gótico, ocupaba seguramente el lugar de la mezquita preexistente de la *Almedina*, al sur del barranco de la calle de Segovia. Adosada a ella se edificó la capilla del Obispo de Plasencia en el siglo XVI.

Su interior presentaba un gran barroquismo decorativo, con mármoles y jaspes blancos y negros, y contenía los restos de San Isidro, trasladados posteriormente, en 1769, a la iglesia del Colegio Imperial de los extinguidos jesuitas del mismo nombre, situada en la calle de Toledo y que Carlos III quiso dedicar a San Isidro. Entre la pinturas que colgaban de sus muros cabe mencionar las de Rizi y Carreño de Miranda. Entre las piezas escultóricas exteriores destacaban las de San Isidro y San Andrés, del escultor Manuel Pereira[95].

C.P.

[95] Mesonero Romanos, *El Antiguo...*, *op. cit.*, pp. 52-54; Tormo, *op. cit.*, pp. 39-43.

49-1

49-2 Despacho de vino y cariñena (junto al convento de la latina)

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
285 x 218 mm
En el dibujo, arriba: *Ladrillo.* Más abajo: *Despacho de / vino / y Cariñena.*
IN 1996/8/49-2.

A la vuelta del dibujo anterior, el artista ha dibujado de forma escueta, un apunte de la portada del Hospital de La Latina que apenas esbozada, da marco a las casas colindantes, de aspecto pobre y descuidado. Estas casas tienen un primer piso de balcones de hierro que se protegen del sol por medio de cortinas quizás de esparto trenzado. En el segundo piso se aprecia un balcón en voladizo sobre la fachada. En el muro se lee un anuncio en letra cursiva que reza: *Despacho de / vino / y Cariñena* , indicador de una taberna inmediata que el artista ha querido incorporar con una inmediatez de gran espontaneidad. En la calle y al lado de la portada del convento y Hospital, vemos caballerías cargadas y un arriero que corresponden al habitual trasiego de mercancías del Mercado de La Cebada situado junto al convento de La Latina.

Se trata de un tema muy querido por Villaamil que reproduce el convento de La Latina hasta tres veces en esta serie en su interior y exterior (núm. 12, 15 y 49-2). Théophile Gautier, en su *Voyage en Espagne*, habla de la abundancia de estos singulares letreros: "Después de los 'juegos de villar', la inscripción más frecuente es la de 'despacho de vino'. En estos despachos venden Valdepeñas y vinos generosos. Los mostradores están pintados de colores brillantes y adornados con colgaduras y follaje..."[96]

C.P.

[96] Gautier, *op. Cit.*, 1854, p. 148.

49-2

50 El salvador en la villa antes de derruirlo. 1839

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
306 x 250 mm
Filigrana: J. Whatman Turquey Mill 1835.
Sobre el edificio: ***Gris obscuro el cielo / y toda la torre / por / claro. Sobre el muro: obscuro / luz . Abajo: Obscuro / Luz / la fuente muy yluminada / ó bien mitad de la fuente ensombra la estatua en luz / luz denuebe hermosa á la espalda de la torre y torre en luz / la Izquierda con bemtientes en la fachada del frente / El Salvador en la Villa / antes de derruirlo . Madrid- 18 de Marzo 1839.***
Arriba, a la derecha: 255 (rubricado).
IN 1996/8/50.

En este exquisito dibujo, tratado con singular esmero, el artista ha ido reseñando con minuciosas anotaciones, detalles como la hora del día *-luz de nuebe hermosa-*, la distribución de la luz y de la sombra y otros detalles atmosféricos que muestran claramente su intención de que sirviera de base para un trabajo posterior en el taller, una acuarela u óleo o también una litografía, en la que la distribución de la luz sería determinante. Villaamil completó el dibujo del remate de la torre pegando un recorte al papel.

Delante de la iglesia y en medio de la plaza se concentran aguadores y transeúntes alrededor de la llamada *Fuente de la Villa*, obra de Domingo Olivieri, compuesta por vaso circular y pedestal de sección cilíndrica adornado por las armas de Castilla y de León, veneras, volutas y cuatro leones y rematado por un castillo y una figura femenina vestida con ropas militares con el brazo izquierdo levantado hacia arriba con el estandarte en la mano[97]. Esta fuente correspondía al viaje del Alto Abroñigal y fue demolida en 1850[98].

En este dibujo, Pérez Villaamil demuestra una vez más (como en el dibujo núm. 29, "Demolición del convento de la Soledad") su sensibilidad como "testigo de su tiempo" hacia los vestigios de la ciudad en trance de desaparición. Al mismo tiempo, sus minuciosas observaciones a propósito de los cambios de luz y su captación de la atmósfera parecen aproximarle a los pintores de "plein air" que se impondrían poco después.

Este dibujo puede haberlo hecho su autor en idéntica jornada que el núm. 46 de la "Torre de los Lujanes", del que parece complementario. Según refiere Mesonero[99], daba nombre y frente a la plaza de la Villa en la calle Mayor hasta 1842, en que fue derruida por ruinosa, una de la más antiguas iglesias de Madrid, ésta del Salvador, donde el Concejo de Madrid tenía la antigua costumbre de celebrar sus reuniones en la pequeña sala capitular situada encima del pórtico de la iglesia. Al parecer, en este lugar y en la lonja formada delante de la iglesia, se reunían también las cortes en la Edad Media. La torre llamada "la atalaya de la Villa" era muy alta y tanto ella como sus campanas y el reloj pertenecían a la ciudad. Esta espectacular torre, la más alta de Madrid junto a la de la iglesia de Santa Cruz, conocida ésta última como la "atalaya de la Corte", tenía planta cuadrada y estaba rematada por un airoso chapitel con linterna y cuatro balcones orientados a los cuatro puntos cardinales.

A pesar de su antigüedad, como ocurría también con la iglesia de Santa María, su apariencia exterior quedó modificada por el estilo barroco de su portada de adornados balcones y hornacinas y puerta con sillares almohadillados. La fachada presenta un escudo nobiliario, como correspondía a una iglesia que contenía enterramientos de notables de la ciudad, como el de Don Pedro Calderón de la Barca, el conde de Campomanes, el Duque de Arcos, etc. Sobre la puerta había una pequeña hornacina con la figura del Salvador que dio nombre a esta iglesia.

C.P.

50

[97] PONZ, *op. cit.*, p. 143.

[98] RINCON LAZCANO, J., *Historia de los monumentos de la villa de Madrid*. Madrid, Imp. Municipal, 1909, p.---.

[99] MESONERO ROMANOS, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p. 76.

51 La plaza de la Cruz Verde y la iglesia del Sacramento. 1850-1854

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
365 x 440 mm
Filigrana: Vda. de Manuel (Serra).
Arriba, a la derecha: *263* (rubricado).
Abajo a la derecha: *2,5*. Al reverso: *262* (rúbrica). Huella de cuaderno a la izquierda. Recortado. Manchas.
IN 1996/8/51.

Villaamil dispone en el dibujo a transeúntes y caballerías en un primer término que van y vienen a por cargas de agua a la fuente llamada de la Cruz Verde. En un segundo plano se destacan los edificios de cierta entidad, como corresponde a un barrio habitado de antiguo por la nobleza madrileña. Como nos explica Mesonero, esta plazuela tomó el nombre de Cruz Verde por una cruz de madera pintada que se usó en el último auto general de fe de la Suprema Inquisición. Esta cruz estaba colocada en el muro de la huerta del Sacramento en el que en 1850 se situó la fuente de este nombre en sustitución de la general que existía en Puerta Cerrada y que traía el agua del viaje del Bajo Abroñigal. Con esta fecha precisa, data Mesonero el dibujo de Pérez Villaamil, que, a lo que parece, debería corresponder a los años que van desde 1850 hasta su fallecimiento en 1854.

Este espacio, entre la plazuela y la muralla medieval, lo ocupaban anteriormente las huertas del Pozacho y también unos baños públicos de época musulmana. Constituye este espacio, junto con la cuesta de Segovia, el eje matriz de la ciudad, encontrándose un poco más abajo la fuente de los Caños Viejos de San Pedro, ocupando uno de los muros de la llamada Casa del Pastor, demolida hace pocos años. Allí estaba situada la Casa de la Moneda y el barrio conocido como de la "Morería", en la proximidad de la muralla medieval. El profundo desnivel de esta plazuela se corona con el convento del Sacramento, de las monjas bernardas recoletas, cuya fachada abre a la plazuela de los Consejos y que fue fundado a principios del siglo XVII (1616), bajo los auspicios del duque de Uceda, don Cristóbal Gómez de Sandoval, valido de Felipe III e hijo de otro valido, el duque de Lerma. La destitución como valido del duque de Uceda y su muerte casi inmediata, ocasionaron el atraso en la terminación de las obras encomendadas al arquitecto Bartolomé Hurtado y rematadas en 1744. En ella intervinieron anteriormente el jesuita hermano Francisco Bautista y Manuel del Olmo. Los hermanos Luis, Alejandro y Antonio González Velázquez pintaron al fresco las bóvedas del templo[100].

C.P.

[100] Mesonero Romanos, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p. 43; Tormo, *op. cit.*, pp. 75-77.

51

52-1 El río Manzanares desde las Vistillas

Lápiz negro sobre papel tostado semigrueso.
251 x 332 mm
Sello en seco: C. WISE A. St. OMER.
En la zona izquierda centro: *Rio*. En el ángulo superior derecho: *264* (rubricado).
IN 1996/3/52-1.

En este curioso dibujo podemos apreciar perfectamente lo que era la vega del río Manzanares con los picos de la sierra del Guadarrama al fondo, en una vista perdida definitivamente hace años con las construcciones que han poblado toda esta zona. En el centro se levanta la puerta de San Vicente (Véase núm. 1), y a la derecha, la silueta del Palacio Real (Véase núm.s 9 y 64) con los edificios que se levantaban en la calle Segovia hasta su final con el yermo desolado del Campo del Moro, lindando con las frondosas avenidas de árboles del paseo de la Virgen del Puerto. Bajo el número rubricado *264*, aparece un ligero apunte con un puente o arco.

M.J.P.

52-1

52-2 MADRID DESDE LAS VISTILLAS DE SAN FRANCISCO

Lápiz negro sobre papel avitelado.
251 x 332 mm
Sello en seco: C. WISE A. ST. OMER.
En el ángulo superior derecho: *265* (rubricado).
IN 1996/8/52-2.

El profundo barranco de la calle Segovia y las edificaciones circundantes, constituyen el objeto de este minucioso dibujo, cuyo punto de vista se sitúa en lo que hoy es el Viaducto. Varios personajes pueblan la escena, sobresaliendo las figurillas de unos niños. Al fondo, la esbelta torre de la iglesia de Santa María, la más antigua parroquia de la Villa, que fue demolida en 1869 para ampliar la calle Bailén; se aprecian parte de los ocho huecos con que contaba la torre. La iglesia albergaba la imagen de la Virgen de la Almudena, encontrada milagrosamente en la muralla al conquistar Alfonso VI Madrid en 1085. Poseía algunas capillas de cierto interés, como la de Santa Ana, gótica, y la portada principal neoclásica, fruto de las reformas que Ventura Rodríguez realizó en ella en los años 1777-78. La opinión de Mesonero sobre la iglesia no era muy favorable: "El edificio es pequeño, y de mezquina arquitectura y en él hay poco recomendable en materia de bellas artes, pero se venera la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena, patrona de Madrid..."[101]

A su derecha, la mole rectangular del palacio de Uceda, en la calle Mayor, cuya traza inicial posiblemente fuera planteada por Francisco de Mora, aunque, tras su muerte en 1610, se hizo cargo de las obras su sobrino Juan Gómez de Mora, quien utilizó un vocabulario arquitectónico similar al del Alcázar de Madrid[102]. La caída del Duque de Uceda paralizó las obras, convirtiendo en inacabado el Palacio, que fue adquirido por el Estado en 1717 para que sirviera de sede a los Consejos Supremos de Castilla e Indias, Órdenes Militares y de Hacienda, Tesorería General y Contaduría Mayor.

La torre de la iglesia del Sacramento ocupa el centro del dibujo (véase núm. 51. Tras ella aparecen los chapiteles de la Casa de la Villa y, más a la derecha, aún pueden reconocerse los remates bulbosos de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (hoy iglesia Pontificia de San Miguel), en la calle Sacramento.

La idea de unir el Palacio Real con San Francisco el Grande, relacionando así los dos viejos barrios y salvando el tremendo desnivel de la calle Segovia, se remonta al comienzo del siglo XVIII. Ya Sacchetti planteó un proyecto con un puente que cruzaba la vaguada, y durante el reinado de José I, Silvestre Pérez, partiendo de la idea del arquitecto de Felipe V, elaboró un ambicioso proyecto urbanístico con la iglesia de San Francisco convertida en Cortes del Reino, que hubiera resultado grandioso si se hubiera realizado. Las propuestas para la articulación entre iglesia y palacio aparecen también en los escritos de Mesonero Romanos y Ángel Fernndez de los Ríos, pero habrá que esperar hasta 1874, en que se inaugura el primer viaducto, aprovechando el paso del cortejo fúnebre que trasladaba los restos de Calderón de la Barca desde el frustrado Panteón Nacional (precisamente establecido entonces en la iglesia de San Francisco) hasta su nuevo destino en la Sacramental de San Nicolás.

M. J. P.

[101] MESONERO ROMANOS, *Obras...*, V. III, p.53.
[102] TOVAR MARTIN, Virginia, "Juan Gómez de Mora, Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid", en *Juan Gómez de Mora (1586-1648)...* Madrid: Museo Municipal, 1986, p. 75.

52-2

53 LAVANDERAS DEL MANZANARES. 1834-35 (?)

Lápiz negro sobre papel avitelado.
293 x 203 mm
Arriba, a la derecha: *266* (rubricado).
IN 1996/8/53.

Entre los tendederos de ropa y unas pobres construcciones aparecen varias lavanderas faenando. Algunas, de rodillas, lavan la ropa en el río, otras parecen dispuestas a marcharse una vez finalizada su tarea con el hatillo de ropa sobre la cabeza, mientras que, a la derecha del dibujo, una mujer embarazada se encuentra tendiendo. Unos árboles apenas bosquejados, sirven de fondo a la escena.

La figura de la lavandera profesional aparece claramente perfilada a partir del establecimiento de la Corte en Madrid en el siglo XVI. Muy pronto se convierte en un personaje tratado por los literatos que relatan, como Lope de Vega en *La moza de cántaro*, de qué manera el trabajo se alternaba con bailes y cantos. También Don Ramón de la Cruz en el siglo XVIII introduce a este personaje en alguna de sus obras, y Carlos Arniches las trata como prototipos de trabajadoras castizas. El Barón Charles Davillier, en el viaje por España que hizo en 1862 junto con Gustavo Doré, describe así el trabajo de estas mujeres: "También tiene sus náyades (el río), que en realidad son simples lavanderas, robustas hijas de Galicia, con las que a menudo se encuentra uno cuando suben o bajan por la Cuesta de la Vega, llevando un enorme paquete de ropa blanca en equilibrio sobre la cabeza y otro bajo cada brazo. Estas lavanderas cavan en la arena unos hoyos, que ellas llaman lavaderos, en los que retienen todo lo más que pueden las avaras ondas del pequeño curso de agua... Estas lavanderas ocupan en una gran longitud, desde el puente de Toledo hasta el de la Casa de Campo, el curso del Manzanares, que se divide en varios regueros y se encuentra metamorfoseado en agua de jabón. El lecho del río sustenta a muchas chozas de cañas, destinadas a defender a las lavanderas de los rayos del sol. También se ven largas filas de pértigas, dispuestas paralelamente, y en las cuales se secan los paños menores de Madrid"[103] (Véase también núm. 16).

M. J. P.

[103] DORÉ, Gustave; DAVILLIER, J. Charles, *Viaje por España*. Madrid: Anjana Ediciones, 1982, v. II, p. 251.

53

54-1 Vista de la pradera de San Isidro desde la ermita

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
309 x 396 mm
En la zona inferior derecha: *pradera, caballería y coches.*
IN 1996/8/54-1.

De nuevo, al igual que en el núm. 6-1, Pérez Villaamil ha elegido una amplia perspectiva de la pradera de San Isidro en el día de la fiesta del patrón de Madrid. En esta ocasión, se ha decidido por la vista contraria a aquél, posibilitando así la identificación de algunos edificios de la cornisa del río Manzanares, como el Cuartel de San Gil (?), el Palacio Real, la torre de Santa María, la torre de la iglesia del Sacramento y la cúpula de San Francisco el Grande. Se aprecia también el puente de madera sobre el río. Pero, sobre todo, lo que más llama la atención es el gusto por el detalle en los diversos grupos de personas que se mueven por la pradera, los carruajes, el puesto ambulante en primer plano junto con los tenderetes de esteras, etc. Esta precisión en la reproducción del natural, contrasta fuertemente con la imaginación y fantasía de las que el pintor hace gala cuando pinta sus óleos.

La Romería de San Isidro fue foco de atención no sólo para los escritores españoles como Mesonero Romanos o Pascual Madoz. También, como se ha citado en anteriores notas, extranjeros como Richard Ford le dedicaron comentarios en sus relatos como los siguientes: "Cuatro puentes cruzan el Manzanares: uno de madera en el extremo oriental cruza a la ermita de *San Isidro del Campo*. La gran peregrinación a este patrono de Madrid tiene lugar el día 15 de Mayo y es ciertamente un espectáculo curioso: ese día toda la población se reúne para venir aquí y el ambiente es de mucha más diversión que devoción, porque la música y la danza están a la orden del día entre los devotos que más lo parecen de Baco y de Venus. Aquí, y ningún viajero debiera perdérselo, cabe estudiar la mayor parte de las costumbres, canciones y danzas de las provincias, ya que los indígenas de ellas afincados en Madrid se congregan en grupos con verdadero espíritu local, conservando cada uno sus propias peculiaridades... Entretanto, y de la misma manera que los paganos adoraban a San Triptolemo, porque *inventó* el arado, los madrileños adoran a San Isidro, porque *hizo innecesario su* uso..."[104]

M. J. P.

[104] Ford, *op. cit.*, pp. 124 y 126.

54-1

54-2 La ermita de San Isidro

Lápiz negro sobre papel verjurado ahuesado.
309 x 396 mm
En el ángulo superior derecho: *268* (rubricado).
IN 1996/8/54-2.

El reverso del dibujo anterior está ocupado por este sencillo apunte de la Ermita de San Isidro, conservada, aun con diversas restauraciones, a través de los siglos como la única de las muchas que existieron en Madrid. Una lápida sobre el pórtico hace referencia a la construcción primitiva del edificio por la Emperatriz Dª Isabel de Portugal y a su posterior restauración en el siglo XVIII por el Marqués de San Valero. (Véase también nos. 6-1, 17, 54-1 y 59).

M. J. P.

54-2

55 En la plazuela de Lavapiés

Lápiz negro sobre papel avitelado blanco-azulado muy fino.
210 x 268 mm
Arriba, en el centro: *En la Plazuelade Labapies / Luz de la izqda.* En el dibujo: *olivar*. Dentro de un rótulo dibujado: *Fca Curtidos*.
Arriba, a la derecha : *269* (rubricado).
IN 1996/8/55.

La plazuela de Lavapiés, aquí representada por el artista en un boceto vivaz e intenso de apariencia de instantánea fotográfica, presenta un caserío mísero, esquinado y desigual donde se alternan las casas de un solo piso con otras más altas. Las medianerías se solapan sin una previa alineación. La casa de la derecha, en primer término, adorna su fachada con un balcón de hierro forjado rematado con bolas de latón. Bajo este balcón cuelga el rótulo: *Fca. Curtidos*. La casa está rematada con una veleta con forma de cruz. La palabra *olivar* escrita sobre la fachada del edificio contiguo, alude a la inmediata calle de este nombre.

Algún farol colgado de la pared, el rótulo anunciando una fábrica de curtidos, los tenderetes, la veleta y la multitud de personajes y objetos representados, indican la afición de Villaamil por reflejar vívida y minuciosamente los detalles, la realidad del momento. En la calle se aprecia un modesto mercado de comestibles formado por tenderetes. Frutas y verduras se ofrecen sobre mostradores o sobre el suelo, mientras las vendedoras, en diferentes actitudes y con atuendo de pañolón y refajo esperan a los clientes. En primer término, un individuo lleva una carretilla, mientras que, un poco más al fondo, otro transporta a hombros un saco. Un tonel sobre una mesa parece indicar la venta de alguna conserva de salazón.

Mesonero habla de la etimología incierta de Lavapiés o Avapiés, que, durante mas de tres siglos, dice, venía denominando al pueblo bajo de Madrid o *Manolería*, que tenía su asiento en Lavapiés, extendiéndose también a la Inclusa, el Rastro y las Vistillas. El caserío, que en el siglo XVI ya se desbordaba de la puerta de Antón Martín hasta la calle Toledo, era famoso por sus ventorrillos, tabernas y bodegones. Su calle principal era la real calle de Lavapiés, que se ensancha al llegar a la plaza de su nombre con las calles del Olivar y del Ave María. Este es el escenario que evoca Pérez Villaamil en este pintoresco dibujo[105]. *C.P.*

[105] Mesonero Romanos, *El Antiguo...*, *op. cit.*, pp. 188 y ss.

55

56 SANTO TOMÁS. 1838

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
284 x 282 mm
Abajo a la derecha: *Sto Tomas 27 de Junio de 1838.* Abajo a la izquierda: *Plaza la / de / Provincia.*
Arriba a la derecha : *275* (rubricado).
IN 1996/8/56.

Esta iglesia y convento estaban situados en la calle de Atocha, en el arrabal de Santa Cruz. La calle de su nombre separaba a esta iglesia del edificio de la Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores. Perteneció a los religiosos dominicos, que se establecieron allí en 1583. Fue priorato, separándose del convento de Atocha. La antigua iglesia se quemó en 1652, construyéndose otra nueva en 1656. La fachada es descrita por Ponz con su habitual punzante crítica: "Si las portadas de la Iglesia y Convento de Santo Thomas se hubiesen tardado en hacer algunos años, es regular que fueran muy diferentes. Aquellos pedestales que se presentan por el ángulo, las columnas llenas de garabatos... la confusión de cartelas, modillones, y otras mil extravagancias, que ni significan, ni hacen cosa alguna, la extraña idea de pintar con colores parte de estas cosas, siendo de piedra... son circunstancias de que siempre tendrá que hablar quien haya formado alguna pequeña idea de buen gusto..."[106].

El dibujo de Villaamil reproduce la importante portada que se halla organizada en dos cuerpos y terminada en un frontón apoyado en volutas que recuerda el estilo del arquitecto Juan Gómez de Mora, con las características torres cuadrangulares con balcones rematadas por pináculos. Falta el remate de una de las torres que Villaamil había suplementado por medio de un papel recortado y añadido. Las tres puertas, debidas a José de Churriguera, presentan el estilo de portada-retablo tan del aprecio de estos arquitectos; frontones partidos, medallones cartelas, estípites y florones dan al conjunto la impresión de un joyel aplicado a una arquitectura de escueta simplicidad.

La capilla mayor y la media naranja son de José de Churriguera y de sus hijos, hundiéndose la cúpula poco después de haber sido terminada en 1726. A ellos se deben también los adornos interiores y la portada. El claustro fue obra de José Jiménez Donoso. De esta iglesia partía la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo. En el convento habían establecido los dominicos las cátedras públicas de filosofía y teología escolástica y moral, cerradas cuando se extinguieron los regulares. De este convento de predicadores salía la comitiva de los Autos de Fe con los pendones y cruces del Santo Oficio. A partir de 1834 fue convertido en cuartel de la Milicia Nacional, sirviendo de cárcel en 1841 al general moderado Diego de León. Con posterioridad fue convertido en Tribunal Supremo y Capitanía General, después de haber servido como Ministerio de la Guerra.

Tras un nuevo incendio producido en 1873, fue finalmente demolido en 1876. En el lugar donde estuvo este convento, se edificó en 1889 la iglesia de Santa Cruz[107].

C.P.

[106] PONZ, *op. cit.*, pp. 71-72.
[107] MESONERO ROMANOS, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p.152; *Guía de Madrid...*, *op. cit.*, p. 91.

56

57 La Alameda. Palacio del Duque de Osuna. 1835-1844

Lápiz negro sobre papel avitelado amarfilado.
445 x 604 mm
Arriba: ***medallones y jambas / ocre y blanco, columnas, camafeos, cornisas y zócalos, Piedra, balaustres blancos - Persianas verdes.*** **Lateral derecho:** ***La Alameda / Palacio del Duque de...*** **(ilegible). Abajo, centro:** ***Flores / mirtos.*** **Sobre tejado izquierdo:** ***Pizarra gris.***
Arriba, a la izquierda: ***276*** **(rubricado).**
Al dorso, arriba: ***Cuaderno núm. 26*** **(tachado)** ***Madrid*** **(tinta)** ***desde 181 al 276*** **(rúbrica) (lápiz)** ***94 dibujos*** **(tachado) (tinta).**
IN 1996/8/57.

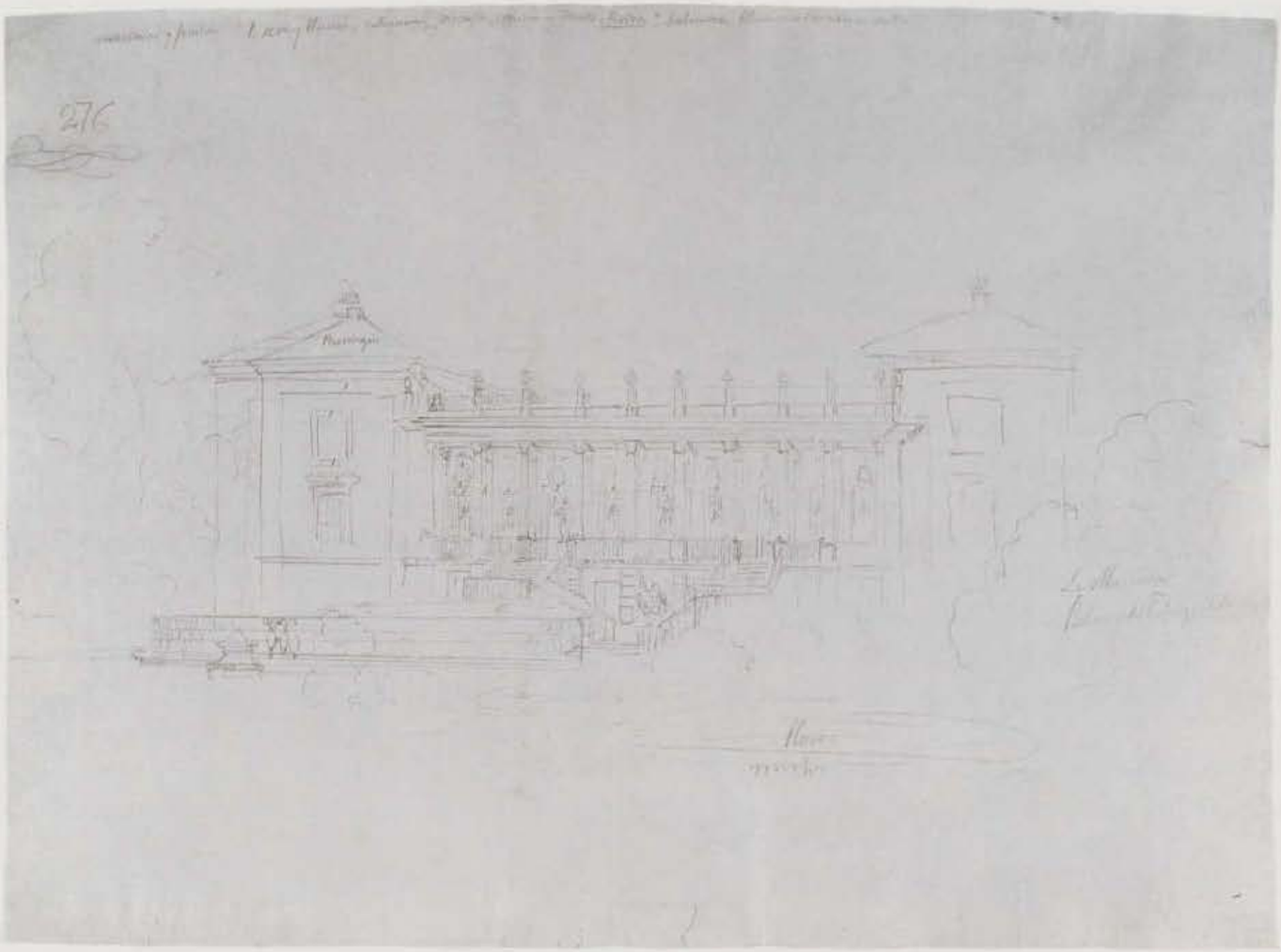
El dibujo ocupa un pliego entero, lo que solo ocurre también en el ejemplar número 10, *Plazuela de la Cebada San Millán*. El tipo de anotaciones que el pintor hace en el dibujo (colorido, vegetación) indica su propósito de que sirviera de preparación para un óleo posterior. La anotación del dorso, escrita en dos caligrafías de mano distinta, parece indicar que la numeración de los dibujos corresponde a un conjunto de 94 dibujos madrileños del artista numerados de los que la donación Fernández Malaval cuantifica 71 numerados de esta serie, faltando, por tanto, 23. La fecha para el dibujo quedaría encajada entre 1835, en que sabemos que estaba terminada la nueva fachada del palacio, y 1844, fecha del fallecimiento del duque de Osuna.

El conjunto palaciego de los Duques de Osuna, llamado *El Capricho*, fue construido a finales del siglo XVIII en plena campiña, al este de Madrid, en la antigua carretera de Aragón, en la llamada villa de la Alameda que conjugaba lo simbólico y lo recreativo y que se completaba con el diseño inglés de sus jardines, que pretendían competir con el jardín del Príncipe en Aranjuez, entonces en construcción. El proyecto respondió a la iniciativa de doña María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel y Téllez-Girón, condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna (1752-1834), una de las mujeres más cultivadas y elegantes de su época, arquetipo de mujer culta frente a la Reina María Luisa o a la duquesa de Alba, sus rivales, mas frívolas dentro de los esquemas de la sociedad galante del siglo XVIII.

La Duquesa murió en 1834, siéndole dedicada una bella exedra en el recinto por su nieto D. Pedro de Alcántara Téllez Girón, terminada en 1838. Este mismo aristócrata, mandó transformar la fachada del palacio que miraba al jardín. El dibujo de Villaamil muestra la bella galería porticada adelantada con columnas corintias y la doble escalinata, fechada en 1835, que mira al interior de la finca, de estilo clasicista atemperado por elementos románticos en su diseño y modulación, debida a Martín López Aguado (1796-1866), hijo del autor del Salón de Baile. Jenaro Pérez Villaamil que, al parecer, era amigo personal del duque y compañero en las tareas organizativas del Liceo Artístico y Literario, realizó dos vistas más de este recinto, con el lago y el palacio como temas de fondo.

Desde 1868, el Capricho inició su decadencia, agudizándose su deterioro en nuestro siglo. Sus últimos propietarios antes de la guerra civil fueron la familia de banqueros Bauer que compró la propiedad en 1882. El jardín había sido declarado "Jardín Artístico" en 1934. Recientemente, el Ayuntamiento, su propietario, ha restaurado el palacio y su conjunto bajo la dirección del arquitecto Salvador Pérez Arroyo y de la paisajista Carmen Añón [108]. *C.P.*

[108] Navascués Palacio, Pedro, "El Capricho" (Alameda de Osuna), en *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, Museo Municipal, 1981. pp. 133-150; *Guía de Madrid..., op. cit.*, T.II, p.309.



57

58 Mercado de la Cebada

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
376 x 523 mm
Huella de cuaderno a la izquierda. Arriba, en el centro: *295* (rúbrica).
IN 1996/8/58.

En el dibujo de una gran explanada en pendiente, "descampado irregular mas bien que una plaza pública", según describe Mesonero[109] la Plaza de la Cebada, Villaamil sitúa un mercado formado por tenderetes y algún carro desmontado, animado por transeúntes y vendedores. Se percibe el atuendo campesino en los pañolones de las mujeres y los zahones, monteras y capas de los hombres. En primer término se destaca, en un grupo que está conversando, un militar con gorro, botas y charreteras, entre un caballero con capa y sombrero alto y algunos campesinos. Al fondo, un conjunto de edificios en breve apunte, marcan un ángulo en cuyo vértice se observa una torre de una iglesia que corresponde a la de San Millán.

Se trata de un escenario especialmente querido por Villaamil, pues lo reproduce una y otra vez dentro de esta serie madrileña. Esta plaza, la más grande de las utilizadas como mercado al aire libre, estaba destinada a la venta de comestibles, al igual que las del Carmen, de San Miguel, del Rastro, del Humilladero, de los Mostenses y de Herradores. El viajero americano Alexander Slidell Mackenzie describe así, en 1826, este entorno, particularmente el Mercado de La Cebada, del que dice: "...es uno de los mercados principales de Madrid. En el centro hay una fuente que representa a la Abundancia, y alrededor varias construcciones de madera ocupadas por puestos de carniceros, que exhiben un surtido escaso y mal presentado de carne de vaca y cordero. El espacio restante está lleno de vendedores y vendedoras, cada uno rodeado de cestos de huevos o verdura adornados con desagradables ristras de ajos; o bien atrincherado tras cónicos montones de patatas, cebollas, granadas, tomates o naranjas... La gente... es la mas humilde que se puede encontrar en Madrid, pues está en el barrio mas viejo y ruinoso de la ciudad... También pasan por aquí innumerables carruajes... que vienen de Toledo, Talavera, Aranjuez, Córdoba y Sevilla; por no mencionar las recuas de mulas y asnos que atraviesan continuamente la plaza..."[110]

En 1834, el alcalde Marqués de Pontejos, mandó trasladar las ejecuciones de justicia, que allí se practicaban, a las afueras[111].

C.P.

[109] Mesonero Romanos, *El Antiguo...*, *op. cit.*, p. 176.

[110] Slidell Mackenzie, A., *A year in Spain*, Nueva York, 1829, en *Madrid en la prosa de viaje*, III. Estudio y selección de Juan Antonio Santos, Madrid, Comunidad, 1994.

[111] Madoz, *op. cit.*, p. 176.

58

59 La feria de San Isidro. 1839

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
171 x 304 mm
En la zona derecha: *compre y repetira, Delicias de la betica, figuritas*; más abajo, *colcha*; en el ángulo inferior izquierdo, *S. Isidro 15 de Mayo de 1839*.
En el centro, arriba: *312* (rubricado).
IN 1996/8/59.

Este delicioso apunte nos ilustra con toda fidelidad sobre el aspecto que presentarían los puestecillos que se instalaban en la pradera de San Isidro el día de la romería. Bajo los carteles anunciadores de la derecha, un hombre con un sombrerito puntiagudo que parece ser el clásico de verbena que ha llegado hasta nuestros días, mujeres con mantones y mantillas, a destacar la que aparece con un niño con una mantilla en la que se aprecian perfectamente las transparencias del tejido, el militar a caballo en el centro de la composición tras un horchatero valenciano, cuya cuba para enfriar los refrescos se aprecia a la derecha junto al indispensable botijo, etc.

En Mayo de 1832, Mesonero Romanos, en uno de los relatos correspondientes a *Mis ratos perdidos*, glosó el aspecto de los puestecillos de figuritas y dulces con los animados párrafos que transcribimos a continuación: "por todas partes era testigo de una animación, de un movimiento imposibles de describir; nuevas y nuevas gentes cubrían el camino; ...Los que volvían de la ermita, cargados de santos, de campanillas y frascos de aguardiente bautizado y confirmado, los ofrecían bruscamente a los que iban... Las danzas improvisadas de las manolas y los majos, las disputas y retoces de éstos por quitarse los frasquetes, los puestos humeantes de buñuelos y el continuo paso de carruajes hacían cada momento más interrumpida la carrera... Los puestos de santos, de bollos y campanillas, iban sucediéndose rápidamente... y cedían después el lugar a tiendas caprichosas y surtidas de bizcochos, dulces y golosinas... a los puestos ambulantes de buñuelos habían sucedido las excitantes pasas, higos y garbanzos tostados; luego los roscones de pan duro... ¡Qué espectáculo manducante y animado!... La conversación por todas partes era alegre y animada, y las escenas a cuál más varia e interesante. Por aquí unos traviesos muchachos atando una cuerda a una mesa llena de figuras de barro, tiraban de ella corriendo y rodaban estrepitosamente todos aquellos artefactos, no sin notable enojo de la vieja que los vendía..."

Richard Ford alude en la página 34 de su *Manual para viajeros*, al hablar de las tiendas de Madrid, a una llamada "Las delicias de Bética"a propósito de la venta de vino: " Los Andaluces, calle de Fuencarral, y Las delicias de Bética, calle de las Carretas, venden Jereces y Málagas que son considerados como *vins de liqueur*..." [112]

M. J. P.

[112] Enrique Arias recoge, en su libro *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, un dibujo, número 476, existente en el Museo de Pontevedra, con idéntica temática, misma fecha y número de serie con rúbrica 317 que, sin duda, debió ser realizado en el mismo momento que el que nos ocupa.

59

60 Convento de Agustinos Recoletos y convento de las Salesas reales desde la plaza de toros

Lápiz negro sobre papel avitelado crema.
396 x 497 mm
Filigrana J. Whatman Turkey Mill 1835.
En el ángulo superior derecho: *413.*
IN 1996/8/60.

El autor se ha situado para realizar este dibujo en los corrales de la Plaza de Toros, en la que pueden verse dos toros o cabestros, al igual que hará en el apunte siguiente, núm. 61, pero aquí ha dirigido la vista hacia el interior de la villa, reproduciendo, a la izquierda, el convento de Religiosos Agustinos Recoletos; en el centro, el Convento de la Visitación de las Salesas Reales, y, a la derecha, las huertas de los Agustinos. El primer convento desapareció a raíz de las desamortizaciones. Tenía, según refiere Ponz, pinturas de Herrera el Mozo en la cúpula y bóvedas de la iglesia y, sobre todo, los sepulcros de los Marqueses de Mejorada del Campo, obra de José Ximénez Donoso. También estaba aquí la capilla de la Virgen de Copacabana, el sepulcro de Diego de Saavedra Fajardo, y el crucifijo llamado "Cristo del Desamparo" o "de los siete reviernes", labrado por Alonso de Mena. El crucifijo se conserva ahora en la Parroquia de San José. Este gran establecimiento religioso fue sustituido por un enorme edificio destinado a taller de fabricación de coches, construido en 1845 por Aníbal Alvarez, y del que da copiosa información Don Pascual Madoz [113].

Inmediatamente detrás de este convento está el de las Salesas Reales, fundación de la reina Dª Bárbara de Braganza en 1747. El proyecto estuvo a cargo del francés Carlier, aunque en las obras, que duraron de 1750 a 1758, tuvo una intervención preponderante Francisco Moradillo. La escultura fue encargada al italiano Domingo Olivieri, escultor de Cámara, y las pinturas murales, a Luis, Alejandro y Antonio González Velázquez. En la iglesia están los sepulcros de Fernando VII y Dª Bárbara de Braganza, que fueron encargados por Carlos III a Sabatini y a su colaborador Francisco Gutiérrez. En 1870 las monjas fueron expulsadas del convento para convertirlo en Palacio de Justicia. La iglesia se ha mantenido intacta, transformada en parroquia desde 1891. El lujo desplegado en los materiales con los que se llevó a cabo la obra, así como las trazas de Carlier, ajenas al gusto hispano, provocaron los sarcasmos de los madrileños, que hicieron correr dichos sobre la construcción de la iglesia, tales como "bárbaro gusto, bárbaro gasto, bárbaro gesto", o "bárbara obra para tan bárbara reina", en los que se jugaba con el nombre de pila de la soberana.

M. J. P.

[113] Madoz, *op. cit.*, p. 453.

60

61 Puerta de Alcalá y corrales de la plaza de toros

Lápiz negro sobre papel avitelado ahuesado.
253 x 343 mm
En el ángulo superior derecho: *426.*
IN 1996/8/61.

La silueta de la emblemática Puerta de Alcalá sirve de fondo a este curioso dibujo de Pérez Villaamil, en el que, a semejanza del anterior, núm. 60, se ha situado en los corrales de la Plaza de Toros, cuya pared es claramente perceptible a la izquierda del apunte. (Véase núm. 38). Aquí, los corrales han sido dibujados con mayor detalle, pudiéndose apreciar los pesebres, un abrevadero y dos burladeros, tras uno de los cuales aparece un hombre. Además ha bosquejado las figuras de varios toros, estando uno de ellos superpuesto sobre el dibujo principal.

La Puerta de Alcalá, vista aquí desde el exterior de la cerca, fue obra de Francisco Sabatini, el arquitecto de Carlos III y se concibió como una más de las obras destinadas al embellecimiento de la ciudad, siempre dentro de actuaciones globales de tipo urbanístico que ordenaba, en este caso, no sólo el ingreso a Madrid desde el camino Real de Aragón y Cataluña, sino también el adecuado entronque con los Prados de Recoletos y de San Jerónimo hasta la puerta de Atocha y el paseo de las Delicias. Al proyecto para realizar la nueva Puerta de Alcalá (existía una anterior de la época de Felipe III), con la que se quería conmemorar la entrada en Madrid del rey Carlos III, fueron invitados a participar tres arquitectos, presentando Ventura Rodríguez las cinco soluciones que se conservan hoy en el Museo Municipal de Madrid; Francisco Sabatini, dos proyectos distintos, y José de Hermosilla, uno. En 1778 se daría fin a la obra, de acuerdo con el proyecto definitivo de Sabatini. La puerta conservó su carácter utilitario de entrada a Madrid hasta 1869, en que fue derribada la cerca fiscal de Felipe IV.

Desde el momento de su construcción, la puerta fue considerada como uno de los monumentos más bellos de la Villa, "el primero de su clase en Madrid", según Madoz, quien describe su decoración de la siguiente manera: "Los ornatos de escultura de este elegante y suntuoso arco triunfal acompañan al todo y son dignos de particular mención. Las cabezas de los leones en las claves de los arcos mayores y las cornucopias cruzadas en los recuadros sobre las puertas pequeñas de los costados, son obra de D. Roberto Michel. Un escudo de armas reales sostenido por una fama y un genio, que sirve de remate por el lado del campo sobre el frontispicio semicircular del ático, fue todo ejecutado por Francisco Gutiérrez, como también los trofeos y niños que decoran el sotabanco" [114].

M. J. P.

[114] Madoz, *op. cit.*, p. 158.

61

62 PROCESIÓN

Lápiz negro sobre papel vitela ahuesado.
318 x 221 mm
Arriba, a la derecha: *502* (rúbrica).
Huella de cuaderno en su parte superior.
IN 1996/8/62.

De la escalera de un templete engalanado baja una procesión formada por clérigos y fieles. Los primeros van vestidos de pontifical, con ricas dalmáticas, llevando bajo palio la Custodia. A este primer conjunto siguen varios pasos que portan varias imágenes de Santos, que son llevadas sobre andas cubiertas por ricas telas bordadas. Entre el primer y el segundo paso se puede observar a un caballero vestido a la manera del siglo XVII, con medias, calzón corto y capa corta. Junto a él, una figura de mujer con toca y atuendo acorde con su acompañante. Alrededor se ven algunos espectadores, entre ellos, alguna mujer que se arrodilla devotamente.

Nada de la arquitectura representada, que conjuga modos clásicos con otros de clara expresión goticista, indica que sea Madrid. Tampoco el número 502 conserva seriación con los otros; éste, mucho mas elevado y quizás correspondiendo, por tanto, a una etapa algo posterior. La ceremonia religiosa descrita por Villaamil en este bosquejo podría ser la celebración del Corpus Christi, a juzgar por el ceremonial. Por todo lo observado -arquitectura, atuendos-, parece tratarse de una escena captada por el artista durante su estancia en Francia y Bélgica (1840-1844).

C.P.

62

63 La puerta del Sol con la iglesia del Buen Suceso. 1853

Lápiz negro sobre papel gris semigrueso grosero.
410 x 575 mm
Manchas de acuarela negra. De izquierda a derecha: *Rosa / Perezosos* Al dorso, inscripción a lápiz con caligrafía diferente a la utilizada en el resto: *Puerta del Sol (Madrid).*
IN 1996/8/63.

Hermosa perspectiva de la Puerta del Sol desde las calles Arenal y Mayor. En el centro, la iglesia del Buen Suceso, formando chaflán entre las calles de Alcalá y Carrera de San Jerónimo, que forman un doble punto de fuga. El topónimo Puerta del Sol tuvo su origen, al parecer, en un sol que adornaba una puerta que, hasta principios del siglo XVI, cerraba la ciudad en este punto, conocido como Plaza del Arrabal. La iglesia del Buen Suceso fue fundada en época de los Reyes Católicos y constaba también de hospital. Ambas edificaciones estaban dedicadas a la asistencia de criados de la Real Casa. Sin especial interés artístico, su fachada principal se adornaba con dos columnas dóricas con su cornisamento y encima un nicho con la imagen de la Virgen y más arriba un gran reloj. El edificio sufrió con la invasión francesa y en su interior fueron fusilados varios madrileños el 2 de mayo de 1808[115]. El Museo Municipal conserva cuatro columnas procedentes de esta iglesia del Buen Suceso.

A la derecha, parte de la fachada de la Casa de Correos, cuya esquina abre a la calle de Carretas. A la izquierda, la calle de la Montera. El aspecto de la plaza no ha cambiado todavía, como lo haría, y mucho, con la reforma de 1857, y se nota una gran actividad de transeúntes, gente sobre caballerías, carruajes, como corresponde a una de las plazas principales de la ciudad y nudo de sus comunicaciones. Esta vista no está demasiado lejos de *La Puerta del Sol* de Luis Paret y Alcázar, pintada en 1773 y perteneciente al Museo de La Habana. Mencionado como una de las obras mas tardías de Villaamil y entre las más apreciadas, es el óleo *Vista de la Puerta del Sol* (Madrid) firmado por el artista en 1853, un año antes de su muerte. Le fue encargado por el embajador inglés junto con las *Vista del Palacio Real de Madrid*, *Vista general de Madrid* y *Vista de la Casa de Campo*, todas ellas de idéntico formato. En el dibujo que nos ocupa, vemos claramente un precedente del óleo mencionado, del que podría ser coetáneo (1853)[116]. Este punto de vista de la plaza, que ha elegido el artista, nos recuerda, igualmente, el óleo de 1855 realizado por Ramón Cortés, *Tipos madrileños en la Puerta del Sol antes del derribo*, que figuró en la exposición *El Antiguo Madrid*, en 1926, y en el que en primer plano se describen un catálogo de tipos madrileños: el cerillero, el guardia civil, los oficiales de diferentes armas, el barrendero, los diversos vendedores, etc....[117] La famosa reforma de 1857, siguiendo las ideas de Juan Bautista Peyronet, creó un ámbito de media luna, definido por edificios iguales de cinco plantas, que dotó de uniformidad y dignidad a una plaza que recoge las diez calles que a ella desembocan. Un año antes, en 1856, la iglesia del Buen Suceso fue derribada para efectuar la citada reforma. Como elemento curioso, dos farolas de gas colocadas en la calzada, dan la idea de lo que sería la iluminación nocturna de esta plaza.

Este espacio urbano es frecuentemente comentado por los viajeros románticos como lugar de referencia de Madrid: Richard Ford y Théophile Gautier la definen como "corazón donde las arterias de la circulación se encuentran, punto de reunión de los elegantes, lonja de mendigos, cita de los ociosos de la ciudad".[118]

C.P.

63

[115] PONZ, *op. cit.*, p. 288; MESONERO ROMANOS, *El Antiguo ...*, *op. cit.*, pp. 264-272.

[116] ARIAS ANGLÉS, *op. cit.*, pp. 260-1 y figs. 67 y 68.

[117] DIEZ GARCIA, "Siglo XIX, *op. cit.*, p. 201.

[118] FORD, *op. cit.*, p. 39; GAUTHER, *op. cit.*, p. 143.

64 Palacio Real y Plaza de Oriente. posterior a 1844

Lápiz negro sobre papel tostado semigrueso muy ordinario.
447 x 585 mm
A la izquierda, sobre las casas: *enca*(la)*do* (?), *Am*(ar)*illo*.
IN 1996/8/64.

Situado desde un elevado punto de vista, Pérez Villaamil nos ofrece una amplia perspectiva de la calle Bailén (entonces Calle Nueva de Palacio), desde la Plaza de Oriente con el Palacio Real a la derecha. Al fondo se aprecian las siluetas de algunas torres de iglesias como las del Sacramento, la de Santa María (derribada en 1868 precisamente para continuar el trazado de esta misma calle de Bailén), y la del convento de San Francisco el Grande. La remodelación de la Plaza de Oriente (la plaza "al oriente del Palacio") ha sido desde el siglo XVIII una de las empresas que más proyectos ha generado, llegando incluso hasta nuestros días el deseo de acondicionar y embellecer este paraje.

El interés por la urbanización de la zona experimentó un impulso importante en el reinado de José I, cuando el monarca intentó llevar a cabo la reforma interior de Madrid, no realizada por los anteriores monarcas, y ordenó la demolición de varias manzanas para formar una gran plaza de acuerdo con los planes de Sacchetti y Sabatini. Pero, como indica Mesonero Romanos, los derribos no fueron apreciados por la actitud hostil del vecindario. Fernando VII continuó en esta línea, intentando diseñar definitivamente el recinto, y sería Isidro González Velázquez el autor del proyecto más ambicioso durante su reinado. Por fin, en 1842, se aprobó el proyecto de Juan Merlo, Fernando Gutiérrez y Juan de Ribera, y dos años después Narciso Pascual y Colomer dio la solución que, más o menos, se ha conservado hasta hoy.

En 1844 fue colocada la estatua ecuestre de Felipe IV, traída desde los jardines del Palacio del Buen Retiro y las conocidas estatuas de los monarcas españoles, que se habían proyectado para adornar la balaustrada que corona el Real Palacio, formando una glorieta elíptica que es claramente perceptible en este dibujo. Es posible, por lo tanto, que realizara éste poco después de la vuelta de su viaje por Francia, Bélgica y Holanda, es decir, con posterioridad a febrero de 1844, al llamarle la atención el hermoso trazado de la plaza que había conocido durante tantos años como un yermo barrizal. Otra hipótesis puede aventurarse en el sentido de que éste fuera un estudio preparatorio para un óleo concreto, a la vista del meticuloso detalle que muestra la parte correspondiente al Palacio, en cuyo caso podríamos encontrarnos ante el dibujo correspondiente a uno de los cuadros que cita Ossorio y Bernard al hablar de Pérez Villaamil en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, apuntando en la página 528: "Sus últimas obras fueron una *Vista del Palacio Real de Madrid*, otra de la Puerta del Sol, otra general de Madrid y otra de la Casa de Campo, por encargo del Embajador inglés". Lo que es cierto es que, tanto por la calidad del papel, muy distinta a la de los otros apuntes, como por la falta de numeración con rúbrica, presente en todos los demás, nos encontramos con una obra que no forma parte de la misma serie o grupo. (Véase también el núm. 9, con la vista del Palacio desde el Paseo de la Virgen del Puerto). *M.J.P.*

64

65 Escalera del hospital de Santa Cruz en Toledo

Lápiz negro y tinta sobre papel avitelado tostado semigrueso.
323 x 410 mm
Anotaciones manuscritas: *point pavé, orizont, ombre, lumière*, etc... Abajo, a la derecha: *Personages par M.Victor Adam*. Recortado.
IN 1996/8/65.

Escalera del Hospital de Santa Cruz de Toledo. Este edificio -fundado por el cardenal Mendoza, consejero de los Reyes Católicos- fue trazado, en el más puro estilo gótico isabelino, por Enrique Egas, pero el patio es obra de Alonso de Covarrubias y constituye un magnífico ejemplo de plateresco, con escalera de paramento almohadillado y rica decoración que comunica el patio con la galería superior.

El dibujo ha sido realizado con regla y cartabón, cuadriculando y trazando líneas para un mejor cálculo de la perspectiva y las proporciones.

La composición creada por Villaamil permite ver el desarrollo de los tres tramos de escalera, así como las dos arquerías superpuestas, artesonados y el patio. En el patio y en las escaleras están distribuidos clérigos y mendigos. Desde el punto de vista estilístico, y frente al conjunto de los dibujos a lápiz, este dibujo resulta duro y falto de inspiración. La indicación manuscrita parece aludir a la intervención en la incorporación de personajes a la escena, de Victor Adam, uno de los litógrafos franceses que intervinieron en el proyecto de *La España Artística*. Sabemos que estos litógrafos se permitieron muchas licencias con los dibujos originales, incorporando, añadidos a la idea original del artista, de las que Villaamil abominaba, como prueban sus anotaciones manuscritas en el ejemplar procedente de su estudio que se conserva en la Biblioteca Nacional.

Se trata de la misma imagen de la estampa III del cuaderno 8º del Tomo I de *La España Artística y Monumental*. En la estampa, litografiada por Benoist, se han añadido dos frailes en primer término y un niño sentado en la escalera inspirado en Murillo. Arias Anglés atribuye este añadido al litógrafo Benoist, lo que entra en contradicción con lo dicho más arriba.

Villaamil también realizó una acuarela con este mismo motivo. El dibujo que presentamos podría ser un paso intermedio entre ésta y la litografía[119].

C.P.

[119] Arias Anglés, *op. cit.*, pp. 337 y 423.

65

66 Las Vistillas de San Francisco y la Cuesta de los Ciegos

Lápiz negro sobre papel avitelado gris verdoso.
385 x 555 mm
En la zona inferior: *Piedra.*
IN 2001.
Procedencia: Félix Boix.
Exposiciones *El antiguo Madrid*, Madrid, 1926, núm. 125, LAM. XV; *Libros y estampas del Madrid romántico*, Madrid: Museo Municipal, 1961, núm. 921; *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*, Madrid: Museo Municipal, 1979, núm. 1199; *Madrid restaura 1979-1981*, Madrid: Museo Municipal, 1981, p. 159.

Este bellísimo dibujo, pleno de animación y gusto por lo pintoresco, es el único que forma parte de las colecciones del Museo Municipal desde su fundación habiendo figurado ya en la exposición *El Antiguo Madrid* de 1926[120]. Al fondo del dibujo, sobre los altos de las Vistillas, la iglesia de San Francisco el Grande y el palacio del Infantado (Véase núm.s. 25, 35, 37 y 52-2). A la izquierda el caserío de la calle Segovia. Se aprecian perfectamente los desniveles de la subida al cerro por la llamada Cuesta de los Ciegos, testigo, según la leyenda de un milagro de San Francisco de Asís, en las personas de dos pobres ciegos que allí pedían limosna y a los que devolvió la vista[121], así como la tapia correspondiente al jardín del Duque de Osuna A la derecha, en la lejanía, se puede aún apreciar la ermita de San Isidro entre las zonas de huertas de las riberas del Manzanares; un poco más abajo, el comienzo de los pretiles del puente de Segovia con sus características bolas de granito. Sin duda lo más atractivo del dibujo son los grupos de trajinantes con caballerías y carros que pululan por las inmediaciones de la Puerta de Segovia, o del Portillo de la Vega, invisibles en el dibujo.

M.J.P.

[120] En 1927 fue donado por Don Félix Boix (Veáse: Alaminos López: Eduardo, *Actas del Patronato del Museo Municipal 1927-1947*, Madrid: Museo Municipal, 1997, pp. 35-36.)

[121] Répide, *op. cit.*, p. 146.

66

Ayuntamiento de Madrid

Cuarta Tenencia de Alcaldía
Concejalía de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes

CAJA MADRID

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID