



Año 2006 • Número 5

REVISTA

MR

Museo Romántico

Año 2006 • Número 5

Dirección de la Publicación

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ

Catálogo general de publicaciones oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

<http://www.mcu.es>

Consejo de Redacción

ASUNCIÓN CARDONA SUANZES

ANTONIO GRANDE FERNÁNDEZ

JOSÉ IBÁÑEZ ÁLVAREZ

MARGARITA MORENO CONDE

MERCEDES RODRÍGUEZ COLLADO

MARÍA JESÚS SANZ MARTÍNEZ



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General

de Publicaciones, Información y Documentación

N.I.P.O.: 551-06-057-0

Depósito Legal: M. 35.049-2006

Imprime: IMPRESOS Y REVISTAS, S. A. (IMPRESA)



Carmen Calvo Poyato
Ministra de Cultura

Antonio Hidalgo López
Subsecretario de Cultura

Julián Martínez García
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

EDITORIAL

Damos de nuevo la bienvenida a la Revista del Museo Romántico que, después de dos años sin publicarse, vuelve a salir a la luz dedicada en esta ocasión –de forma monográfica– al nuevo Plan Museológico y a las obras de rehabilitación arquitectónica por las que está atravesando el Centro.

Hemos querido aprovechar la ocasión, ante la inminente apertura del Museo, para dar a conocer los trabajos que se han desarrollado durante estos años, encaminados a la remodelación y al montaje del futuro Museo Romántico.

Quiero agradecer especialmente al personal del Museo la estrecha colaboración mantenida para llevar a cabo un seguimiento continuado –desde las primeras labores de desmontaje, con las dificultades que han supuesto, hasta los trabajos llevados a cabo en el momento actual– con lo que hemos conseguido unos criterios que creemos acertados y homogéneos y que, finalmente, revertirán en seguro beneficio para la institución.

Begoña Torres González
Directora del Museo Romántico

ÍNDICE

13	PLAN MUSEOLÓGICO DEL MUSEO ROMÁNTICO BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ
13	I. INTRODUCCIÓN
14	II. CUESTIONES PRELIMINARES
14	1. DISYUNTIVA PASADO-PRESENTE
14	2. INTERPRETACIÓN OBJETIVA
15	III. TESIS DEL MUSEO. IDEAS Y CRITERIOS
15	1. INTERPRETACIÓN MULTIDIMENSIONAL
18	2. OBJETIVOS
19	IV. ITINERARIO IDEOLÓGICO-ARTÍSTICO
19	1. CONCEPTOS IDEOLÓGICOS Y ACTITUDES ROMÁNTICAS
20	2. ASPECTOS FORMALES
20	3. GÉNEROS ARTÍSTICOS
21	4. TEMAS E ITINERARIO
23	4.1. El costumbrismo
24	4.1.1. Los tipos
24	4.1.2. Costumbres e indumentarias
25	4.1.3. Bandoleros, contrabandistas y truhanes
26	4.1.4. La fiesta taurina
26	4.1.5. La escuela madrileña
26	4.2. El paisaje
27	4.2.1. El culto a las ruinas
27	4.2.2. Los monumentos medievales
28	4.2.3. El paisaje costumbrista
28	4.3. La religión
29	4.4. El mundo infantil y los juegos
29	4.4.1. La muerte niña

29	4.5. El mundo femenino
30	4.5.1. La seducción
31	4.5.2. La familia
32	4.5.3. La relación madre-hija
32	4.5.4. El matrimonio
33	4.6. La literatura
33	4.6.1. La muerte del artista
35	4.6.2. El suicidio
36	4.6.3. El periódico y el folletín
36	4.6.4. Literatos, dramaturgos y actores
38	4.6.5. La mujer real: la artista y el genio
38	4.6.6. Temas literarios
38	4.6.6.1.. El amor y la muerte
39	4.6.6.2. La damisela en apuros
39	4.6.6.3. El moribundo
39	4.6.6.4. El diablo
40	4.7. El exotismo y el orientalismo
40	4.7.1. Marruecos y Egipto
41	4.7.2. Medievalismo
41	4.8. El artista
42	4.8.1. El coleccionismo
42	4.8.2. La música y el baile
44	4.9. El retrato
45	4.9.1. El retrato femenino
46	4.9.2. El retrato masculino
46	4.9.2.1. El intelectual y la pluma
47	4.9.2.2. El romántico y el hombre fatal
47	4.9.2.3. El lechuguino
48	4.9.2.4. El marino
48	4.9.2.5. El militar
48	4.9.2.6. El hombre de negocios

50 **V. ITINERARIO HISTÓRICO Y POLÍTICO**

50 **1. TEMAS E ITINERARIO**

50	1.1. La sucesión al trono (Sala 1)
51	1.2. Reinado de Isabel II (Salas 0 y 2)
52	1.3. Antecedentes históricos. La Guerra de la Independencia (Sala 3)
53	1.4. Avatares políticos y contiendas del reinado de Isabel II (Sala 5)

55	VI. ITINERARIO AMBIENTAL
55	1. ESTRUCTURA DEL EDIFICIO. DISTRIBUCIÓN
58	2. PROPUESTA DE ESPACIOS
60	3. INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL. LA VIDA COTIDIANA
61	3.1. Estilo arquitectónico
62	3.2. Estatus económico
64	3.3. Relación de la casa con respecto a sirvientes o trabajadores
66	3.4. Disposición espacial
71	3.5. Decoración y amueblamiento de la casa
71	3.5.1. Decoración
73	3.5.2. Amueblamiento
76	3.6. Artistas y artesanos. Cambios de tecnología
76	3.7. Entretenimientos
77	3.8. Los niños
80	3.9. Nivel de tecnología
83	VII. CUESTIONES MUSEOGRÁFICAS
85	1. PAVIMENTOS
87	2. PARAMENTOS
92	3. TECHOS
94	4. VITRINAS Y SEGURIDAD
95	5. ILUMINACIÓN
96	6. TEMPERATURA Y HUMEDAD
97	7. CARPINTERÍA
98	8. CORTINAS (Ventanas y puertas)
101	9. GALERÍAS
101	10. DISPOSICIÓN DE LOS OBJETOS
101	10.1. Densidad
103	10.2. Enmarcado
105	11. INFORMACIÓN
106	12. CONCLUSIÓN
106	VIII. ANEXO

Plan museológico del Museo Romántico

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ

I. INTRODUCCIÓN

En este documento incluiremos el estudio de lo que consideramos debe ser el Plan Museológico del Museo Romántico.

Se trata de una continuación del análisis y la investigación iniciada en la fase primera del Plan Museológico¹, en el que se avanzaban ya algunas cuestiones vitales para la ejecución del nuevo proyecto.

A través de estas páginas pasaremos revista tanto a la dificultad que supone el nuevo montaje –ya que se trata de un museo de «ambiente»– como a la necesidad de respetar la antigua idiosincrasia del mismo, haciéndola convivir con los nuevos avances de la Museología: la importancia del respeto por los anteriores montajes históricos, la objetividad a la hora de afrontar este nuevo proyecto y la problemática que suscita desde un punto de vista práctico (enmarcado, iluminación, ambiente, etc.) este plan.

De otro lado, se ha llevado a cabo un exhaustivo estudio de los diversos itinerarios y circulaciones que pueden tener cabida dentro del Museo, intentando que estos sean multicausales e incluyendo en los mismos tanto aspectos ambientales y decorativos como históricos, políticos, sociales, económicos, además de artísticos, ideológicos y vitales. Ha resultado una tarea realmente difícil y complicada la de imbricar todos estos aspectos en el recorrido del Museo y un gran esfuerzo el llegar a la conclusión de tres itinerarios diferentes que, a su vez, tienen conexiones entre sí.

También se ha tenido en cuenta aspectos más prácticos relacionados con la Museografía, pasando revista a elementos como los pavimentos, la carpintería, los paramentos, las necesidades de iluminación, vitrinas, seguridad, condiciones atmosféricas y otros aspectos prácticos como la colocación y densidad de los objetos y las necesidades de enmarcado.

¹ TORRES GONZALEZ, B.: «Aproximación a un Proyecto Museológico. El Museo Romántico: un museo de ambiente», en *Revista Museo Romántico*, Número 1, Madrid, 1998, pp. 13-79.

II. CUESTIONES PRELIMINARES

1. DISYUNTIVA PASADO-PRESENTE

Como ya se había apuntado en la primera fase del Plan Museológico², la recreación de espacios que existía en la exposición permanente del Museo parece que, en algunas ocasiones, se había llevado a cabo teniendo en cuenta criterios que, hoy en día, consideramos obsoletos, sin una labor documental y un exhaustivo y precedente planeamiento. Sin embargo, es cierto que también existían en el mismo otros aspectos muy acertados y válidos para el futuro montaje.

En este punto deberíamos preguntarnos si es importante mantener la disposición que tenía el Museo, ya que se trataba de un montaje que podemos calificar de «histórico», puesto que permanecía prácticamente original desde los inicios del mismo.

Existe por tanto una doble disyuntiva: debemos ser respetuosos con el antiguo montaje del Museo y a la vez debemos documentar al máximo la estructura original de la casa y la vida cotidiana que pudo desarrollarse en ella.

Si elegimos únicamente la primera opción nos encontramos con que, aunque el antiguo montaje del Museo era atractivo y respetuoso con la época que quería representar y documentar, existían, sin embargo, una serie de carencias, imprecisiones, cuestiones de itinerario, etc., que creemos es necesario sean matizadas y corregidas.

Por lo que se refiere a la segunda opción, ya anticipamos en el Plan Museológico, las dificultades que supondrían afrontar de forma «estricta» esta empresa, puesto que apenas conservamos documentación de la época, ni restos de lo que pudo ser la estructura original de la casa.

Lo mejor, por tanto, sería llegar a un equilibrio entre las dos propuestas, respetando muchas de las cosas adecuadas del anterior montaje del Museo, pero matizándolas y ampliándolas, llevando a cabo una «interpretación» que, recogiendo los aciertos del pasado, sea capaz de mantener el interés del visitante y encuentre su sentido en un objetivo fundamentalmente educativo y didáctico.

2. INTERPRETACIÓN OBJETIVA

En la primera fase del Plan Museológico quedó bien claro que nuestra intención fundamental se basa en llevar a cabo una interpretación documental lo más objetiva posible. No es en absoluto conveniente caer en puntos de vista «romanizados» que eleven a los posibles residentes de la casa a un estatus de «grandes hombres y mujeres». Debemos tener en cuenta que la vida cotidiana en el periodo romántico no transcurría tampoco como en «un cuento de hadas» (sobre todo para las clases más desfavorecidas). Es necesario por tanto remarcar también los aspectos más negativos del momento: diferencia de clases, relaciones con el personal de servicio, estatus masculino y femenino, decoraciones de «mal gusto», etc.

² *Ibidem*, pp. 13-79.

Por supuesto en este periodo de tiempo, que comprende aproximadamente desde los años 1830 a 1868, ocurren muchos acontecimientos en España: algaradas políticas, nuevas ideas, avances tecnológicos, epidemias, novedades literarias, artísticas etc... Asistimos a una pluralidad de formas de vida, sentimientos, ideologías, costumbres, etc, que varían teniendo en cuenta tres factores fundamentales: geográfico, social y económico. La vida cotidiana no puede transcurrir de igual manera para una familia pobre de Andalucía, una noble de Madrid o una burguesa Catalana, por enumerar tres ejemplos clásicos.

Es imposible que el Museo Romántico, a través de su exposición permanente, ofrezca un panorama general de toda esta diversidad. Por ello, deberemos ser audaces y apostar por la representación de un modo de vida «particular», de una clase social definida, con unas costumbres, formas, rituales, gustos y sentimientos determinados.

Como no se trata de representar a una determinada familia, deberemos abstraer las características generales de la forma de vida de una familia anónima; características que deberán coincidir, lo más objetivamente posible, con la manera en que se desarrollaba la vida cotidiana de un determinado estatus social.

Todo ello nos obliga a ser muy meticulosos con las reconstrucciones, evitando puntos de vista subjetivos y documentando muy exhaustivamente, sin caer en falsedades o errores.

III. TESIS DEL MUSEO

1. INTERPRETACIÓN MULTIDIMENSIONAL

La tesis fundamental del Museo consiste en documentar y mostrar, de la forma más objetiva posible, como se desarrollaba la vida cotidiana de un determinado estatus social durante el Romanticismo: sus ideas, preferencias, gustos, tendencias artísticas y decorativas, creencias, jerarquías sociales y sexuales, educación, ocio, nivel de tecnología etc.

A lo largo del siglo la casa adquirirá un mayor protagonismo, así como los conceptos de vida privada, ámbito familiar, confort, hábitat ... también será el lugar donde se definirán los roles respectivos de sus diferentes miembros (la familia) con sus respectivas disposiciones espaciales, donde se ubicará a la mujer según la imagen social que se le exige, donde se irá definiendo progresivamente la existencia de los niños, donde se «esconderá» y reducirá a la servidumbre, donde se entrelazarán los sentimientos, ideas, ritos, intrigas, etc.

Además de este criterio (más relacionado con la vida cotidiana), considero prioritario remarcar en la exposición una idea básica que podríamos resumir en el siguiente enunciado: en que consiste el movimiento Romántico (ideas, economía, política, corrientes artísticas).

Es por tanto necesario barajar dos criterios a la hora de afrontar el nuevo plan museológico. Por un lado, se trata de realizar una interpretación, como se ha dicho, documental (salas y habitaciones recreadas según la forma de vida, estilo, decoración, etc... del periodo) y de otro, combinadas con estas, exposiciones temáticas (costumbrismo, historia política, literatura, higiene, exotismo y orientalismo, paisaje, etc.) con el fin de ofrecer una interpretación multidimensional (las salas temáticas estarán también amuebladas y decoradas siguiendo los criterios estilísticos del momento).

De esta forma el público saldrá del Museo, no solamente conociendo como era el estilo de vida y las costumbres del momento, sino también sabiendo en que consistía el movimiento romántico, que logros tuvo, como se desarrollaron las artes, la política, la economía, las ideas, etc.

Como posteriormente veremos a la hora de analizar el nuevo itinerario del Museo, destacaremos algunas salas en las que se expondrán temas fundamentales para la comprensión del movimiento Romántico en España. Estas salas temáticas se centrarán en algunos aspectos (es imposible abarcar todos en el Museo) con un objetivo educativo y didáctico.

Los temas a tratar se pueden resumir en:

A) Aspectos artísticos:

A.1. Géneros

- Importancia de los géneros considerados tradicionalmente como secundarios en la pintura: la pintura de paisaje.
- El retrato.
- El costumbrismo madrileño y andaluz.
- El exotismo y orientalismo
- La pintura religiosa

A.2. Temas artísticos

La literatura y el teatro:

- Mariano José de Larra.
- La muerte del artista
- El suicidio
- Literatos, dramaturgos y actores
- La mujer artista
- El periódico y el folletín
- Temas literarios:

el amor y la muerte
la damisela en apuros
el moribundo
el diablo

El artista y el genio:

- El autorretrato
- El coleccionismo
- La música y el baile

El costumbrismo:

- Los tipos

- Costumbres e indumentaria
- Bandoleros, contrabandistas y truhanes
- La fiesta taurina

Medievalismo:

- El culto a las ruinas
- Los monumentos de la España medieval

El mundo infantil:

- Los juegos
- La muerte niña

El mundo femenino:

- La seducción
- La familia
- La relación madre-hija
- El matrimonio

El mundo masculino:

- El hombre fatal
- El intelectual: la pluma
- El lechuguino
- El marino
- El militar
- El hombre de negocios

B) Avatares históricos, políticos y económicos: reinados, protagonistas (militares, políticos etc), guerras, cuarteladas, la Desamortización, etc.

C) Aspectos ambientales y vida cotidiana:

- El ámbito público, semipúblico y privado
- El ámbito de servicio. Un estatus social más bajo: el servicio de confianza
- El ámbito religioso
- El ámbito femenino, masculino e infantil
- Estilo arquitectónico de la casa
- Estatus económico

- Relaciones con la comunidad
- Amueblamiento y decoración
- Artistas y artesanos
- Entretenimientos
- Tecnología
- La higiene
- Formas de comer. El ritual en el comedor
- La etiqueta

Otros elementos e ideas básicas para la comprensión de este periodo, se resolverán por medio de una importante política de exposiciones temporales de temas monográficos.

Como podemos apreciar, el nuevo montaje del Museo está basado en un planteamiento fundamentalmente didáctico, donde se ofrecen al visitante varias opciones temáticas que tienen, como último fin, un conocimiento más profundo de este período, llamando la atención sobre distintos factores de naturaleza histórica y cotidiana.

El visitante puede acceder a distintos tipos y niveles de información, introduciéndose en tantos temas como desee, dependiendo siempre de sus intereses personales, tiempo del que dispone para la visita, etc. Como hemos visto, existen tres recorridos fundamentales: el recorrido histórico y político, el recorrido artístico y literario y el recorrido ambiental, con especial referencia a la vida cotidiana durante el romanticismo.

2. OBJETIVOS

- Identificar y analizar las interrelaciones que se producen entre los hechos políticos, económicos y culturales que condicionan la trayectoria histórica de las sociedades humanas, así como el papel que los individuos, hombres y mujeres, desempeñan en ellos, asumiendo que, estas sociedades, son el resultado de complejos y largos procesos de cambio que se proyectan en el futuro.
- Utilizar los fondos del Museo Romántico para la reconstrucción del momento histórico.
- Insertar la obra de arte como testimonio de ese momento.
- Analizar la obra de arte comprensivamente y, a través de ella, estudiar la sociedad, economía, política, religión, filosofía, ciencia, literatura y música de ese período, con el fin de lograr una visión interdisciplinar.
- Utilizar un lenguaje didáctico y correcto.
- Tratamiento de la información:
 - Interpretación y representación del proceso de cambio histórico mediante textos, ejes temporales y cuadros cronológicos.
 - Análisis y contextualización de los elementos básicos de la expresión plástica y visual en diferentes artistas.

- Análisis e interpretación de las obras de arte desde diferentes perspectivas.
- Análisis comparativo de las obras de arte, buscando analogías y diferencias y detectando influencia (explicación multicausal).

IV. ITINERARIO IDEOLÓGICO-ARTÍSTICO

1. CONCEPTOS IDEOLÓGICOS Y ACTITUDES ROMÁNTICAS

El hombre Romántico alimenta un espíritu de rebeldía que le lleva a las más arriesgadas empresas políticas (la Revolución como idea permanente) o personales: contra el convencionalismo amoroso, la pasión y la vehemencia, contra el orden y la seguridad, el amor al riesgo y a la aventura descabellada. Todo ello se concreta en el entusiasmo con que, tanto en Pintura como en Literatura, se cultivan motivos como la tormenta, el paisaje nocturno, el cementerio, el rapto amoroso, el suicidio, la locura, el sueño.

El Romanticismo no es un movimiento artístico que pueda definirse: no existe una escuela romántica. Las obras artísticas del romanticismo se definen fundamentalmente como configuraciones de determinadas actitudes e ideologías.

Por otra parte, la heterogeneidad de la actitud romántica hace que todo lo que se diga con respecto a cualquiera de sus características pueda ser fácilmente contradicho. Tomaremos como punto de partida algunas de las características de esta ideología romántica, que no consideramos como definitorias unívocamente de un movimiento homogéneo, sino como indicativas a ciertas actitudes:

- Primacía de los sentimientos y las emociones frente al racionalismo ilustrado. El control a que la razón neoclásica sometía cualquier expresión de los sentimientos da paso en el Romanticismo a la exaltación, incluso violenta, de los mismos. El hombre romántico da rienda suelta a sus emociones personales y nos las muestra tanto en los momentos plenos de entusiasmo, como en los de una casi enfermiza melancolía.

- La eclosión de un acentuado individualismo domina todo el movimiento romántico. El culto al yo, centro y objeto máximo de la vida espiritual, es, en oposición a la rígida disciplina neoclásica, uno de los rasgos centrales de este movimiento.

- El ansia de libertad, producto de ese acendrado individualismo romántico, incidirá en todos los órdenes de la vida y el arte. Opuesto a este aparece el tema del destino, como muestra del sentimiento de frustración que domina al romántico.

- Preponderancia de la inspiración y la imaginación como fuentes artísticas y de conocimiento.

- La exaltación de los valores nacionales y de lo popular provoca en el romántico un fuerte interés por la historia. El romántico bucea en el pasado en busca de los rasgos peculiares de la personalidad nacional, bien para lamentar su desaparición, bien para descubrir unos valores que se deben preservar y defender como los pilares en los que asentar el futuro.

2. ASPECTOS FORMALES

En lo relativo a los aspectos formales, el romanticismo preconiza ante todo la libertad de la libre inspiración. Las antiguas reglas se rompen en aras de la libertad literaria y de expresión. El concepto de genio está por encima de los cánones, se halla en la mente de todos. Esto conllevará en la poesía la aparición de nuevos metros de versificación junto a los antiguos, la ampliación de ritmos y estrofas, y el uso de una variada polimetría. En teatro se alejan de las tres unidades, de lugar, tiempo y espacio, y se rompe con la unidad de estilos mezclándose géneros, lo trágico y lo cómico, la prosa y el verso, etc. La percepción de la obra literaria no es lo importante para el artista, sino que esta sea capaz de servir de cauce a una inspiración que se deja fluir en libertad.

El Romanticismo, tanto en las artes visuales como en la literatura, es un movimiento en cuyo seno conviven y se enfrentan la tradición oficial (definida por la Academia) y los impulsos de progreso y la modernidad. Las manifestaciones artísticas reflejan, por un lado, la decadencia de los valores caducos del Antiguo Régimen y, por otro, la búsqueda de una nueva estética, más apasionada y de tinte individualista. Las ansias de libertad afectan a la pintura de manera irreversible, abriendo las puertas de la modernidad, dando como resultado una ruptura con los géneros artísticos establecidos por el arte oficial.

3. GÉNEROS ARTÍSTICOS

El **retrato**, continúa desarrollándose, pero con ciertas características que transgreden las normas académicas. Se tiende a resaltar la psicología del retratado, sus pasiones y preferencias. Va desapareciendo la idealización del personaje, a excepción del retrato oficial, mostrándose incluso las imperfecciones sin ánimo de disimularlas.

El **paisaje** del XVIII evoluciona y desaparece como excusa de fondo, para convertirse definitivamente en un fin en sí mismo. Los fenómenos extremos de la naturaleza, el vértigo, el abismo, serán temas favoritos del pintor romántico, quien se atreverá a expresar sus pasiones a través de una estética desenfrenada. La Naturaleza, alejada de tópicos bucólicos y pastoriles, de «locus amoenus», se convierte en reflejo y acompañamiento de los estados de ánimo del poeta y los personajes. Los paisajes agrestes, recónditos, abandonados, salvajes, en libertad, sustituyen al ordenado telón de fondo del armonioso y artificial paisaje neoclásico, y alcanzan valor por sí mismos, casi como un personaje más.

El **costumbrismo** es otra corriente que irrumpe con fuerza. Los usos populares o las escenas cotidianas captan el interés del artista que ve en ellos la poética de una vida más auténtica y la armonía del hombre con la naturaleza y la tradición.

La intensificación del comercio en Oriente, las guerras en las colonias y la moda de los viajes traen influencias exóticas que quedarán reflejadas en la pintura y en las artes decorativas, dando lugar al **orientalismo**. En España, la pintura se inspirará en lo africano y musulmán, mientras que el mobiliario absorbe influencias que vienen de China y Filipinas. Hay en el romántico una fuerte tendencia al escapismo, fruto del choque con una realidad externa que no le satisface. El mundo cotidiano que le rodea le parece gris, mediocre, pobre, incapaz de satisfacer sus ideales, y de ese

sentimiento de decepción, de desengaño surge la inadaptación que le llevará a rebelarse o huir. Evasión que se producirá en el tiempo: Edad Media, sobre todo; o en el espacio: Atracción por las tierras exóticas y lejanas. Y cuando estas huidas no sirven, surge el suicidio como último recurso posible.

La pintura **religiosa** continuará dando algunos frutos, ajustándose a la oficialidad, o alejándose de ella en pos de una mayor expresividad e individualidad del artista. Las inquietudes espirituales y filosóficas del hombre romántico hacen que afloren en sus obras temas que habían sido apartados por el racionalismo dieciochesco: Dios, el alma, el sentido de la vida, el destino,... La vida se presenta como un problema sin solución y la existencia, en su inestabilidad, se siente dominada por fuerzas desconocidas cuya finalidad desconoce. Esta inestabilidad existencial se traduce en una angustia constante, que acaba convirtiéndose en uno de los rasgos básicos del sentir romántico.

De todo esto surge su obsesión por la muerte como liberación y como misterio, y su gusto por lo lúgubre, lo fantasmagórico o lo sobrenatural, junto con el tema de las ruinas símbolo de la caducidad y la inconstancia de la existencia.

4. TEMAS E ITINERARIO

Este itinerario que podemos denominar como artístico (en el se incluyen también temas literarios y musicales) se encuentra expandido por todo el Museo de la siguiente manera:

1. Géneros

- Importancia de los géneros considerados tradicionalmente como secundarios en la pintura: la pintura de paisaje (Sala 9 y 10)
- El retrato:
 - Aulico (Salas 1 a 5)
 - De aparato (Salas 1 a 5)
 - Ecuestre (Sala 5)
 - De familia (Salas 16 y 20)
 - Autorretrato (Sala 20)
 - Individual:
 - masculino (Salas 4, 17, 18, 20, 21 y 22)
 - femenino (Salas 4, 15, 16 y 23)
 - infantil (Salas 14 y 16B)
- El costumbrismo madrileño y andaluz (Salas 6, 7 y 8)
- El exotismo y orientalismo (Sala 19)
- La pintura religiosa (Salas 12 y 13)

2. Temas artísticos

La literatura y el teatro: (Salas 17 y 18)

- Mariano José de Larra.

- La muerte del artista
- El suicidio
- Literatos, dramaturgos y actores
- La mujer artista
- El periódico y el folletín
- Temas literarios:
 - el amor y la muerte
 - la damisela en apuros
 - el moribundo
 - el diablo

El artista y el genio (Salas 17, 18 y 20) :

- El autorretrato
- El coleccionismo
- La música y el baile

Costumbrismo (Salas 6, 7 y 8):

- Los tipos
- Costumbres e indumentaria
- Bandoleros, contrabandistas y truhanes
- La fiesta taurina

Medievalismo (Salas 9 y 10):

- El culto a las ruinas
- Los monumentos de la España medieval

El mundo infantil (Salas 14 y 16 B):

- Los juegos
- La muerte niña

El mundo femenino (Salas 15 y 16):

- La seducción
- La familia
- La relación madre-hija
- El matrimonio

El mundo masculino (Salas 21 y 22)

- El hombre fatal
- El intelectual: la pluma
- El lechuguino
- El marino
- El militar
- El hombre de negocios

4.1. EL COSTUMBRISMO (SALAS 6, 7 Y 8)

Durante el Romanticismo quedaron fijados en la pintura y en el grabado una serie de modelos reiterados que captaban las imágenes más vendibles. El discurso figurativo se encontraba dominado por el costumbrismo, que tenía como punto de partida la visión de lo popular como algo «pintoresco». Era una manera idealista de acercarse a la realidad, destinada a una clientela de extranjeros que buscaban el tópico de lo español y a una burguesía nacional que prefería olvidarse de la verdadera realidad social del momento.

En el siglo XVIII, los viajeros extranjeros que llegaron a nuestro país, habían buscado fundamentalmente el «*color local*», poniendo el acento sobre los modos que les parecían más auténticamente españoles. También en el siglo XIX³, multitud de viajeros se apresuraron a recoger, con la pluma o con el lápiz, los últimos destellos de una España que iba a desaparecer: la España pintoresca⁴.



MANUEL CABRAL Y AGUADO BEJARANO, *La Copla*. Óleo sobre lienzo.

El «costumbrismo», supone una exaltación de las características peculiares de una nación, región o ciudad, representadas a través de personajes y escenas tipificadas. La realidad más próxima es la auténtica y queda definida por contraposición con otras realidades exteriores a ella.

Habitualmente se ha separado la escuela pictórica andaluza, caracterizada por una imagen amable, castiza, fácil y colorista, y la escuela pictórica madrileña, de veta más brava, continuadora de la tradición de Goya, que aportaba una imagen más desgarrada y patética.

En el montaje del Museo dedicaremos dos salas (6 y 7) a la Escuela Andaluza⁵, prototipo del costumbrismo de postal, que ofrece una imagen sentimental y dulcificada de influencia murillesca y se complace en la narración pormenorizada y anecdótica de personajes y lugares tomados como significativos. Entre los temas a tratar en estas salas destacaremos:

³ En el siglo XIX destacaremos al viajero inglés George Borrow y su libro «*La Biblia en España; aventuras de un vendedor ambulante durante la guerra carlista*». También algunos franceses han franqueado el paso a la España romántica: Théophile Gautier (1840), Prosper Mérimée (1830), Stendhal (1837), Alejandro Dumas (1847), Edgar Quinet (1844), etc.

⁴ Con el fin de no llevar a cabo una enumeración exhaustiva de los mismos, acudiremos a dos obras de consulta en las que se nos ofrecen datos de interés: ROBERTSON, I.: *Los curiosos impertinentes. Viajeros curiosos por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Madrid, 1998 y FERNANDEZ HERR, E.: *Los orígenes de l'Espagne Romantique. Les récits de voyage. 1755-1823*, París, 1973.

⁵ Cfr. REINA PALAZON, A.: *La pintura costumbrista en Sevilla 1830-1870*. Sevilla, 1979

4.1.1. Los tipos (Salas 6, 7 y 8)

Los personajes más arquetípicos del costumbrismo romántico son el majo y la maja. El majo y la maja eran un elemento popular, no campesino ni rústico, sino de zona ciudadana o suburbana. Surgidos en el siglo XVIII en los barrios bajos madrileños, sus actitudes se caracterizaron por la preocupación suntuaria y la importancia del gesto.

Ya Goya tuvo una clara predilección por el mundo de la majeza y, en especial, por su vertiente femenina. De aquí en adelante hay una verdadera idealización del tipo, que se convierte en el más explotado por los costumbristas del siglo

XIX. Se trata de una tradición identificada por una exaltación del pueblo frente a las clases altas y de lo nacional y castizo frente a todo lo extranjerizante, respaldando la idea de que lo español genuino se encuentra en la clase popular.

Otro de los rasgos característicos de la imagen exótica de lo español es la concepción de nuestras mujeres como seres apasionados, voluptuosos y sensuales. Esta idea tiene como consecuencia un retrato excesivamente estereotipado de la maja que culminará en la famosa Carmen de Merimé.

Durante el Romanticismo, España se pone de moda en el resto de Europa, provocando una verdadera oleada de viajeros extranjeros que visitan nuestro país. Este aparece a sus ojos como cercano geográficamente, pero lejano desde el punto de vista cultural y antropológico. El gusto por el Próximo Oriente y los países mediterráneos, el exotismo como nota dominante en la imagen de España, conduce a multitud de artistas foráneos a representar escenas de nuestra herencia oriental basadas en costumbres, paisajes, edificios, etc.



Mujer sentada, ca. 1860-1870. Barro policromado.

4.1.2. Costumbres e indumentaria (Sala 6)

Uno de los factores de exotismo más apreciado por los extranjeros es la originalidad y variedad de la indumentaria española. Los trajes, a diferencia de otros países, varían muchísimo según las comarcas, los clichés sociales y los oficios... en España se puede clasificar a la gente por el traje que porta. Los tipos y trajes tienen la misma importancia que el paisaje o las vistas urbanas en las estampas destinadas al público europeo.

Los temas de las ilustraciones de revistas tan importantes como el «Semanario Pintoresco» fueron también tipos y trajes (gallegos, pasiegos, leoneses, catalanes...); costumbres y usos (la posada en Madrid, la serenata, el cuento de vieja); fiestas y ritos (el carnaval, la feria de Almagro, una romería vizcaína,...).



Cenachero, ca. 1870-1875. Barro policromado.



JOSÉ CUBERO GALARDÓN, *Bandolero*, ca. 1860-1875. Barro policromado.

El tema se dejó vislumbrar principalmente en el baile, en las reuniones de ambiente urbano o popular, en las ocasiones de requiebro y galanteo, en las fiestas tradicionales válvula de escape que hacía olvidar las posibles miserias de la vida cotidiana. Las danzas en corro o por parejas dejaron entrever una sutil picardía erótica, aunque evidentemente controlada por ciertas normas de elegancia y decoro.

En relación con la fiesta y el ocio, son también muy comunes en estos momentos las escenas centradas en el mundo de la taberna, el mesón o la venta: parroquianos charlando, bebiendo, jugando a las cartas o bailando rodeados por un corro de guitarristas y jaleadores. Son escenas de taberna, de majos y contrabandistas, de bailaoras y viejas celestinas, de juego y vino.

4.1.3. *Bandoleros, contrabandistas y truhanes (Sala 7)*

El pintoresquismo de bandoleros, majos y truhanes, tiene sus orígenes y hunde sus raíces en el mundo de la antigua picaresca. La captación de «tipos» –figuras representativas y generales– y no tanto personajes individuales, nos habla de una cierta nostalgia romántica, que mira más hacia un pasado que está ya desapareciendo y perdiendo su identidad incluso en el momento en que se quiere captar o recordar.

Aunque el bandolerismo ha gozado en España de distintos momentos de expansión, será a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, a raíz de la colonización de Sierra Morena por Carlos III y la apertura de las rutas

entre Castilla y Andalucía, cuando más se popularice este fenómeno. Nombres como Diego Corrientes, Los siete Niños de Ecija, o el famoso José María Hinojosa «El Tempranillo» –indultado en 1837, pasando a prestar servicios al propio Rey– se convirtieron en verdaderos personajes de leyenda.

4.1.4. La fiesta taurina (Sala 7)

En estos momentos, la fiesta por antonomasia es la taurina. El siglo XIX supone la culminación del toreo técnico. Surge la profesión concreta de torero en la que el picador juega un papel importantísimo, tanto o más que el jefe de cuadrilla o el propio espada, como recuerdo de la antigua preeminencia del toreo a la jineta. La lidia tiene ya un orden muy parecido al de hoy en día. Las reglas de la equitación y a la jineta serán sustituidas por las modernas «tauromaquias» de Pepe-Hillo (1796) y Francisco Montes (1836),

Los extranjeros comienzan a visitar España y, sobre todo, Andalucía, antes de la aparición de los cuadros de costumbres. Entorno a los años treinta, numerosos artistas extranjeros llevaron a cabo series de carácter pintoresco y costumbrista que ofrecían una interpretación de la fiesta recogiendo el espíritu meramente informativo de Carnicero. El aspecto más cruento y crítico de la Tauromaquia de Goya era prácticamente desconocido para estos ilustradores.

Muchos artistas españoles se dedicaron al tema taurino como consecuencia de la influencia de los ilustradores extranjeros: hubo una simbiosis entre unos y otros. Todo cuanto rodea al mundo taurino se hace tema pintoresco e indispensable en multitud de ilustraciones y cuadritos populares. Junto a los majos, los bandoleros y los contrabandistas, los «tipos» del torero y del picador, las majas y las manolas constituyen los más importantes rasgos del tópico español.

Una de las características de la Escuela Sevillana y andaluza en general, por lo que se refiere a la forma iconográfica de representar el tema taurino, es su interés por restar dramatismo a la escena, eludiendo la representación de la lucha del hombre con la muerte y centrándose en otros aspectos más cotidianos como el público, el paseillo, el patio de caballos, etc.

4.1.5. La Escuela Madrileña (Sala 8)

La Escuela Madrileña, seguidora de Goya, se muestra más crítica, no cediendo tanto a los tópicos que se crearon entorno a nuestro país y que identificaron lo español con el mundo del folklore, la bullanga y el flamenquismo. En ella sobresale fundamentalmente la figura de Alenza y Eugenio Lucas, con su especial predilección por el mundo de la majeza.

4.2. EL PAISAJE (SALAS 9 Y 10)

El paisaje deja de ser un fondo de apoyo para la representación de escenas bucólicas o mitológicas y, poco a poco, irá cobrando autonomía hasta convertirse en un género mayor. Protagonista indiscutible de este género será José Elbo, que convierte al paisaje en un elemento indispensable en sus representaciones.



CECILIO PIZARRO, *La capilla de Santa Quiteria*, 1846.
Óleo sobre lienzo.

4.2.1. *El culto a las ruinas (Sala 10)*

Lo religioso se convierte también en sentimiento estético: el arte cristiano se emplea como instrumento evocador de un mundo espiritual irreversiblemente perdido. Hay un culto generalizado por las maravillas del arte, que han sido sometidas a la destrucción del tiempo y de la desamortización. A ello se une una sensibilidad característica del imaginario romántico en la que se ensalzan las ruinas, la melancolía, la nostalgia, la soledad. Los monasterios abandonados o destruidos, los claustros solitarios, los sepulcros maltratados ... la evocación del pasado religioso y de la muerte antigua, «hecha de piedra», suscita frecuentes lamentaciones melancólicas⁶.

4.2.2. *Los monumentos medievales (Sala 9)*

A todo ello se debe sumar el afán científico y viajero de muchos de nuestros escritores que les llevó a recorrer los monumentos de la España cristiana, procurando rescatar el espíritu, el saber y las virtudes de nuestros antepasados⁷. Revitalización de lo que se ha dado en llamar «orden cristiano feudal», valoración del pasado, de los orígenes, puesto que fue en los siglos medievales cuando nace y se forma Europa.

Entre todos los pintores viajeros, destacaremos la personalidad de Genaro Pérez Villaamil (1807-1854). Inspirado en muchas ocasiones por aquellas neblinas y densas atmósferas sugerentes con las que interpretaron España los pintores ingleses como David Roberts, es uno de los temperamentos más románticos y, sin duda, el pintor más brillante de cuantos se acercaron a la pintura de paisaje en España. Con el propio Roberts lleva a cabo su famosísima publicación *España artística y monumental* en 1842, patrocinada y dedicada a un hombre de negocios, promotor cultural y coleccionista: Gaspar de Remisa (cuyo retrato ejecutado por Vicente López podemos observar en la Sala 22).

De Genaro Pérez Villaamil destacaremos *Interior de la catedral de Sevilla*. En este óleo el pintor nos muestra, no solamente la arquitectura gótica, sino una visión poética y subjetiva del interior de una iglesia medieval. Constituye uno de los ejemplos del interés de la pintura romántica por recuperar los monumentos históricos y por representar un determinado instante anecdótico, donde se pone de manifiesto la pequeñez del hombre frente a la monumentalidad del templo.

⁶ La revista *El Artista*, a través de los artículos de Valentín Carderera (T.II.nº.19) y de Pedro de Madrazo (T.III.nº.9) rogaba al gobierno que tuviera a bien destinar estos edificios a museos y obras sociales. El Duque de Rivas, pronunció ante el Senado, el 1 de Marzo de 1838, un alegato contra las destrucciones y expolios por efecto de la desamortización. También el *Semanario Pintoresco* publicó artículos con el fin de sensibilizar a la opinión pública sobre el tema.

⁷ Entre otros, destacaremos Piferrer y Quadrado.: *Recuerdos y Bellezas de España...*(láminas de F.J. Parcerisa), Madrid, 1839-1865. De la Escosura, P.:*La España artística y monumental* (París, 1842-1850)

4.2.3. El paisaje costumbrista (Salas 6, 7 y 9)

Algunos cuadros costumbristas gustan de pararse intencionadamente a describir un determinado paisaje. Destacaremos el caso de José Elbo (1804-1844), que sabe combinar oportunamente el género pintoresco y popular con el paisajístico, y una concepción escenográfica muy romántica, con sus fondos de carácter tan «flamenco» (la influencia de la pintura de los Países Bajos del siglo XVII fue definitiva), a base de pinceladas sueltas con efectos de lejanías vaporosas que acentúan los contrastes de luz.

El paisajismo de Elbo va unido al concepto de lo pintoresco: la presencia humana, animal y arquitectónica es un ingrediente fundamental en su elaboración.

Cercana a la obra de Elbo, *Vaqueros con ganado* (1843) (Sala 6), encontramos el *Paisaje con animales* (1847), de Genaro Pérez Villaamil. Aunque el tema puede parecer circunscrito al ambiente costumbrista, se trata también de un capricho imaginativo, tan característico de los románticos, donde se mezclan elementos dispares. El aparente bucolismo se ve desmentido por una extraña y mágica luz rojiza que domina toda la atmósfera, donde sobresalen, al fondo, las ruinas de un castillo rocoso. A pesar del realismo de los animales, la percepción del espectador es la de un paisaje fantástico e irreal, de celajes poderosos y naturaleza amenazante.

4.3. LA RELIGIÓN (SALAS 12 Y 13)



Niño Jesús dormido, s. XVII. Madera dorada y policromada.

Este siglo de convulsiones afectó indudablemente al mundo de las creencias. El derrumbe de la vieja Iglesia, el despojo de sus bienes, el cisma, la propaganda irreligiosa, el exceso de inmoralidad y la pérdida de la unidad católica, son temas que preocuparon profundamente en el momento.

La relación e influencia entre romanticismo y religión es evidente. Existe una crisis moral y religiosa plagada de polémicas. Las costumbres y las vivencias de la fe, sufren una transformación, «contaminadas» por los ideales románticos de individualismo, sentimentalismo, exceso de emociones, devoción sensiblera, evasión de la realidad y esteticismo.

Tampoco debemos olvidar el nudo invisible que une el mundo de las creencias con muchos de los temas típicos del momento y que se manifiesta, tanto en las artes plásticas como en la literatura (Espronceda, Rivas, Zorrilla, etc), ya que la religión, en muchas ocasiones, ofrece a los románticos un paraíso misterioso en el cual pueden evadirse de la realidad.

4.4. EL MUNDO INFANTIL Y LOS JUEGOS (SALAS 14 Y 16B)

En la vida privada y doméstica los niños cobran gran importancia y estos aparecerán muy a menudo representados en la pintura. Los retratos infantiles fueron muy populares entre la sociedad burguesa decimonónica por su elegancia y coquetería. Destacaremos la obra de A. M^a Esquivel *La niña Concepción Sola con su perrito*.



Casa de muñecas (Convento de monjas).

Mención aparte merecen los juegos y elementos de recreo, sobresaliendo las muñecas y las casas de muñecas, que las madres burguesas utilizaban, no sólo como divertimento, sino también para la adecuada instrucción de las niñas en las tareas domésticas. Estas muñecas debido a su laboriosa elaboración, no solían salir casi nunca terminadas de un mismo taller, a excepción de prestigiosas casas francesas, como es el caso de la fundada por Emile Jumeau (de la que existe un ejemplar en el Museo) que debido a sus creaciones limitadas, realizaban el proceso completo.

En el S.XIX se empezaron a comercializar versiones sencillas de las casas de muñecas que dejaron de encasillarse dentro del mundo de las miniaturas. Estas han llegado hasta nuestros días como testigos mudos de una época, siendo documentos de valor incalculable, ya que se constituyen en fuente de primera mano para el estudio de las tendencias decorativas, las formas de vida y las costumbres de determinados grupos sociales.

4.4.1. *La muerte niña (Sala 16 B)*

Los retratos alusivos a la muerte se vuelven frecuentes. Los más impactantes son los que se refieren a la muerte niña, numerosos porque la mortalidad era todavía elevada. Al mirarlos hoy, como al leer la literatura de consolación de la misma época, no podemos por menos que percibir el dolor que se debía sentir en estos momentos, al contemplar el pequeño cuerpo inerte, ya sin vida.

El retrato tiene la misma función aquí que la fotografía, es un recuerdo, que perpetúa, más allá del tiempo y del espacio, la imagen del ser querido: *Retrato de la niña Pilar Chavarri y Romero* de Vicente Palmaroli.

4.5. EL MUNDO FEMENINO (SALAS 15 Y 16)

A veces madres, a veces esposas, a veces seductoras, pero siempre dentro del ámbito privado. La mujer como un ser frágil, dulce, cándido, protegida por el matrimonio y la maternidad, dominará todas las representaciones de la época, tanto plásticas como literarias.



Modo de ajustarse el corsé. Estampa. Museo Municipal de Madrid.

4.5.1. *La seducción (Sala 15)*



CASTEL DIBARD (Grabador), A. LEGRAND (Dibujante), *La Debauche.*



JOSÉ ELBO, *Bañistas.* Óleo sobre lienzo.

En cuanto al lugar que debía ocupar la mujer en la sociedad, existían dos esferas o polos bien diferenciados: la tranquila domesticidad, de ámbito privado (virtud, honestidad, felicidad) y el camino desviado, de ámbito público, peligroso y más seductor, cuyo extremo final sería la prostitución (depravación, castigo, miseria).

Había por tanto una diferencia clara entre lo «cortés» y lo «descortés», entre la prudencia y la desfachatez (la que ocupa sus horas en lecturas mundanas, en fiestas y paseos). Los reformadores aspiraron a dar sanas y juiciosas reglas de conducta.

Existía también una diferencia entre lo «civilizado» (urbano y europeo) y lo «bárbaro» (los tiempos bárbaros, el estilo musulmán, la España no europea). Ya desde el siglo pasado criar a las señoritas en los excesos del «estilo musulmán» exclavizaba y privaba a la mujer del uso de sus potencias y capacidades⁸.

Como es fácil apreciar, la identidad femenina quedaba definida a través de negaciones y encorsetamientos, de áreas en las que era lícito que se desarrollara (privada, doméstica, cortés y civilizada) y otras en las que no lo era (pública, descortés, bárbara).

Muy desacostumbrado es el tema que presentamos a través del cuadro del costumbrista José Elbo: *Bañistas*. En un paisaje contem-

⁸ Para este tema ver: Zavala, Iris M. (Coord.): *Breve historia feminista de la literatura Española*, T.III, Anthropos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 11-48.

poráneo, situado en los alrededores de Madrid, aparecen varias figuras femeninas, completamente desnudas, bañándose en un riachuelo. Por supuesto no se trata de damas de la época o de muchachas de pueblo; sino que, con aura de fantasía mitológica, representa ninfas, diosas, trasladadas al tiempo y al espacio real. El tipo de desnudo, de influencia nórdica y barroca, de carnes nacaradas, redondeadas y mullidas, de belleza rubia, se asemeja a la *Venus* (Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona) de Pablo Rigalt.

4.5.2. *La familia (Sala 16)*

Dentro del espacio confinado y doméstico, la mujer, era la reina de la casa, y ésta el templo de la familia. La familia se consideraba, en estos momentos, como un asunto de orden nacional, de salvaguarda de la moralidad social.

Cuando se trata de representar imágenes del hogar y del amor familiar invariablemente nos encontramos con el tema de la mujer pasiva frente al hombre pensante, faceta que en éste normalmente viene representada por los libros y la pluma: *La buena madre* de Paul Legrand, *Retrato del Duque de Rivas* por Federico de Madrazo, *Retrato de Alejandro Aguado* de Francisco Lacoma.

Siguiendo a Philippe Ariés⁹ y su historia de la vida privada, es ahora cuando emergen una serie de estructuras que oscilan entre la conquista de la intimidad y el matrimonio normativo, que ya no será solamente una unidad económica y procreadora, sino también refugio y afecto.

Encontramos un marcado interés por la representación familiar –núcleo en el que cada componente cumple a la perfección la función encomendada–. En la iconografía del momento, se tiende a representar la vida de todos los días entre las paredes del hogar, resaltando particularmente la «joya» de la familia, encarnada en los niños, con sus juegos y ocupaciones favoritas. En todas estas imágenes se aprecia un gusto por la expresión poética del sentimiento de la familia y de la casa: *La buena madre* de Paul Legrand, *L'Été* de Roemild, *Escenas amorosas* de autor anónimo, *La familia de Don Cayetano Fuentes* por José Elbo.



JOSÉ ELBO, *La familia de Don Cayetano Fuentes*, 1837. Óleo sobre lienzo.

⁹ Ariés, P.: «Pour une histoire de la vie privée» en *Histoire de la vie privée*, vol. I, eds. P. Ariés, G. Duby (París, Seuil, 1986).

4.5.3. La relación madre-hija (Sala 16)

Los sexos se representan de forma diferente. De un lado están los hombres, unidos en pos de una meta y un destino común; del otro lado las mujeres, graciosamente unidas por un sinuoso ritmo de gestos y de ropas. La relación entre madre e hija alcanza, en estos momentos, un altísimo nivel de intimidad, debido a la acusada diferenciación de los roles



ANTONIO GÓMEZ CROS, *Retrato de Doña Cecilia Rodríguez Prieto y García y su hija Margarita de la Sotilla*, 1844. Óleo sobre lienzo.



ANÓNIMO, *La segunda boda del jorobado*. Óleo sobre lienzo.

sociales de cada sexo. Se considera que la educación materna es preferible a cualquier otra, porque prepara mejor a las niñas con vistas a su futura vida doméstica.

Un bonito ejemplo de esta relación se vislumbra en el retrato de *Doña Cecilia Rodríguez y su hija Margarita de la Sotilla* por Antonio Gómez y Cros, en el que madre e hija están unidas por un nexo natural y casi primigenio que exalta lazos comunes.

4.5.4. El matrimonio (Sala 16)

El matrimonio de conveniencia, concertado por los progenitores al margen de la inclinación juvenil, fue algo muy común durante el siglo XVIII. Recordemos la dura crítica de Leandro Fernández de Moratín en su censurada obra –por atacar los conceptos de la época sobre educación femenina– *El sí de las niñas*. Larra¹⁰ considera esta práctica como abominable, signo de otros tiempos: «En el día de hoy podemos decir que han desaparecido muchos de los vicios radicales de la educación que no podían menos de indignar a los hombres sensatos de fines del siglo pasado, y aún de principios de éste».

Francisco de Goya había satirizado el tema de la diferencia de edad y/o compostura física. *La segunda boda del jorobado*, de autor anónimo, sigue esta tendencia, en un momento como el Romanticismo, con su revolución sentimental, donde parece que debía triunfar el sentido del derecho a la elección sin trabas de egoísmo económico ni prejuicios sociales.

Contrapuesta a esta crítica, encontramos las imágenes del ideal romántico basado en el matrimonio por amor, donde prima

¹⁰ Larra, M.J. de: «Representación de *El sí de las niñas*, comedia de don Leandro Fernández de Moratín», *Op. Cit.* pp. 200-202.

el libre albedrío y el privilegio de poder escoger, por uno mismo, marido o mujer: *Una boda de 1830*, atribuido a Gutiérrez de la Vega, *El Novio y La Novia*, ambas estampas de Gosselin. El fracaso de este tipo de elección – que tuvo ocasión de probar por sí mismo– lo describe «Figaro» en su irónica y ácida crítica «El casarse pronto y mal»¹¹. En la vida real seguían imponiéndose los intereses económicos o de sangre puesto que el amor todavía no igualaba del todo en este tiempo.

4.6. LA LITERATURA (SALAS 17 Y 18)

Una de las características del romanticismo es la ruptura de las barreras que existían entre las artes. El mundo literario ejerció una fundamental influencia en las artes plásticas.

En la Sala 17 hablaremos del que quizá fue el mejor y más ácido literato de la época romántica, Mariano José de Larra, del que conservamos su retrato por José Gutiérrez de la Vega. Nacido en Madrid, su padre fue médico del ejército de Bonaparte, por lo que tuvo que emigrar tras la derrota. Mariano José estudió en Burdeos y regresó a España en 1817. A los 20 años contrajo matrimonio con Josefa Weroret y Velasco, con la que tuvo un hijo, Luis Mariano, que también se dedicó a la literatura. En 1835 visita París y Londres; triunfa como periodista, especialmente como crítico dramático. Su matrimonio fue un fracaso y parece ser que sus turbulentos amores con Dolores Armijo fueron la causa de su suicidio: el 13 de febrero, antes de cumplir los 28 años de edad, se pegó un tiro en la sien ante el espejo en el acto más romántico de su vida.

En esta sala también se exponen retratos de otros literatos como el de *Francisco Martínez de la Rosa*, por Benjumea. Dramaturgo y político. Nacido en Granada, donde estudió Derecho. Al estallar la guerra en 1808, fue comisario de la Junta de Granada y, cuando la ciudad fue ocupada, se trasladó a Cádiz donde entabló amistad con Argüelles. Más tarde viajó a Londres, donde estudió el sistema parlamentario británico. Al regresar es elegido diputado por Granada, a la vez que se dedica a la literatura donde estrena el drama *La viuda de Padilla* y *Lo que puede un empleo*. Al regresar Fernando VII, es encarcelado en La Gomera, donde continúa escribiendo. Con el trienio liberal regresa a Granada, donde vuelve a ser elegido diputado. Con la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis (1823) es desterrado a París. Al morir el rey, le encargan formar gobierno e intenta llevar a cabo una política conciliadora que le trajo la enemistad de liberales y absolutistas, volviendo a terminar en el exilio junto a la reina María Cristina, regresando tras la caída de Espartero. Como escritor destaca *Aben-Humeya* y *La conjuración de Venecia*. Fallece en Madrid en 1862.

4.6.1. La muerte del artista (Sala 17)

En la literatura romántica siempre está presente el tema de la muerte: Larra describe el cementerio de Madrid el día de difuntos de 1836; Espronceda en «El estudiante de Salamanca» observa una comitiva fúnebre en la que el cadáver es él mismo; Zorrilla interroga a la calavera como símbolo de la muerte en una de sus poesías más conocidas.

¹¹ *Ibidem*, pp. 86-91.



VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ, *Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte*, 1870. Óleo sobre lienzo.

En el Romanticismo es cuando se forjan conceptos tales como el del genio creador, que aporta una nueva visión al mundo, o el de ser incomprendido por una sociedad vulgar, o el del artista predestinado que ejerce vocacionalmente su actividad.

En este sentido, recordaremos las vidas (amor-muerte) tan románticas como la del propio Bécquer, pobre, enfermo, bohemio y desgraciado en amores, que muere a los 34 años. La de Espronceda, que muere a los 32 e irá también tras la quimera del amor romántico en su visión, un tanto fúnebre, de «El canto a Teresa», inspirado en el cadáver de su propia amante

Teresa Mancha. Larra, el escritor más emblemático del Romanticismo, describe a «el calavera», un personaje libertino y perdido, heredero del Don Juan, que es Larra mismo. Su carrera sentimental es la imagen de su actitud literaria. Obsesionado por el tema del amor trágico, lo desarrolla en el Macías que es también su propio drama de amores desgraciados.

Mueren también muy jóvenes pintores como Leonardo Alenza y Valeriano Domínguez Bécquer y, fundamentalmente en el caso del primero, incomprendidos tanto por la crítica como por la sociedad del momento.

Larra y Espronceda, entre otros, también sienten la desolación de un mundo sin fe y sin sentido, la angustia de la vida sin finalidad.

Las artes plásticas manejan, como lugar común, las escenas donde se muestra al artista incomprendido, enfermo y solitario¹².

Los poetas se aficionaron, incluso con desmesura, a dedicar sus obras a personajes famosos de relieve artístico, cultural o político, siempre en un clima de pérdida irremisible, junto al panegírico exaltado de las virtudes del difunto. Es un adiós último, sin posible retorno, ni asomo de esperanza¹³. Las noticias de la muerte de los artistas, en muchos casos acaecida de forma prematura, no dejaron de tener cumplida cuenta en los diarios del momento. También en la pintura hubo un interés por plasmar, a modo de recordatorio, la muerte del artista. El maravilloso y sintético cuadro firmado por Palmaroli en 1870, con el cadáver del poeta Gustavo Adolfo Bécquer, es un sorprendente y fúnebre apunte del natural.

En esta pequeña pero gran obra, *Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte*, se refleja la amistad y el cariño que unía al pintor con el poeta, al que presenta sin grandilocuencia, casi como si estuviera dormido, descansando sobre la blanca almohada. Muy diferente se muestra Poy Dalmau a la hora de conmemorar la muerte del último escritor romántico en su cuadro *Capilla ardiente de José Zorrilla*.

El literato fue el más longevo de toda su generación. Muerto en 1893 era, en la España de la Restauración, un superviviente del fervor romántico de otra época, aunque su vena creativa había empezado a declinar ya hacia 1850. Iniciado

¹² Escenas con la muerte de los artistas habían sido ya utilizadas desde finales del siglo XVIII. En 1818 Ingres lleva a cabo *La muerte de Leonardo* (Paris. Petit Palais) pero siempre dentro de un concepto historicista. La novedad del momento consiste en representar la muerte de artistas contemporáneos.

¹³ En el Museo Romántico se conservan multitud de Coronas poéticas y fúnebres dedicadas a diversos personajes de la época.

en el mundo de la literatura sobre la tumba de otro, la figura de éste – Larra– se agigantó también tras el suicidio que rubricó su singularidad y tragicidad, es decir, su condición de héroe.

4.6.2. El Suicidio (Sala 17)

Podemos describir el suicidio como un ansia indefinida por unirse a la muerte como única solución de la vida. El ejemplo seguido por el personaje casi mítico creado por Goethe, el joven Werther, produjo muchas víctimas en Europa.

El suicidio del autor del *Macías* por un desengaño amoroso, fue el primer toque de alarma. La manifestación de homenaje a la tumba de Larra en 1837, dio a entender a la intelectualidad que la pasión amorosa que conducía a la muerte, así como las «exageraciones» románticas iban en serio. Nicomedes Pastor Díaz, en el prólogo de las obras de Zorrilla, describe esta estampa de puro sabor romántico cuando «en silenciosa procesión centenares de jóvenes, con semblante melancólico, con ojos aterrados» seguían por las calles de Madrid el carro fúnebre que conducía el ataúd. Zorrilla, casi niño y desconocido por todos, se consagra como poeta con una verdadera apología del suicidio, en las estrofas que dedicó a la memoria del malogrado escritor.

Pero el caso de Larra –que se asestó un tiro ante el espejo cuando todavía resonaban los pasos de su amante, Dolores Armijo, por la escalera– no fue ni aislado ni único; la prensa de la época nos lo confirma.

Este mundo del suicidio y de la amargura recibe también críticas dentro del propio movimiento romántico: Mesonero Romanos subraya lo negativo de los desvaríos literarios y amorosos del momento. Leonardo Alenza, en sus dos cuadros ridiculizando el suicidio romántico, confirma esta tendencia crítica.

En estas dos pequeñas obras maestras percibimos, además del tono caricaturesco que todos los investigadores sobre el tema han resaltado, una «nueva» angustia por la inmensidad, que vincula la destrucción de la vida individual con la destrucción cósmica, con la Nada, representada por ese enorme vacío asfixiante que es en realidad el principal protagonista del cuadro. Este destino fatal, esta fatal aniquilación, se presenta, en el caso de la primera obra al borde del abismo, en el trágico momento en el que la muerte parece ser el único camino.



LEONARDO ALENZA Y NIETO, *Sátira del suicidio romántico*, ca. 1839. Óleo sobre lienzo.



LEONARDO ALENZA Y NIETO, *Sátira del suicidio romántico por amor*, ca. 1839. Óleo sobre lienzo.

La atracción del abismo¹⁴ es una de las iconografías que más entusiasman al alma romántica. Tanto en la literatura (recordemos, en la obra del Duque de Rivas, la figura de Don Álvaro, que se precipita aparatosamente desde unas peñas, entre el fragor de los rayos y los truenos) como en pintura, abundan las representaciones de personajes en soledad ante las simas abismales¹⁵.

En otra litografía *¡Ah ingrata Filis!* de Federico de Madrazo, se narra, en tono cómico –no olvidemos que Filis fue también la musa de *Las noches lúgubres* de Cadalso: «Ante mi vista se aparece Filis, en mis oídos su lamento suena, todo me llena de terror y espanto, tímido caigo»– la conclusión desastrosa de un personaje, todavía más jocoso que los inventados por el pintor madrileño Alenza, en el crítico momento de lanzarse a través de un balcón.

Una visión similar sobre el tema del suicidio podemos encontrarla en otro seguidor de la veta brava goyesca como Eugenio Lucas: *Alegoría del suicidio*. También aquí se construye el cuadro con los mismos elementos alegóricos: el cuchillo y los libros pero, en este caso el mundo se haya rodeado de seres estremecedores, alados o yacentes en el suelo, máscaras raídas, caracteres repugnantes..., la composición tiene, por lo general, un aspecto macabro. Lucas, a diferencia de Alenza, subraya más profundamente la agria certeza y la amargura que llevaba en el alma el genio de Fuendetodos.

4.6.3. *El periódico y el folletín (Sala 17)*

Asistimos en estos momentos a una gran abundancia de escritores folletinistas y traductores, dada la precaria situación de los escritores del siglo XIX que, salvo raras excepciones, no pudieron sustentarse con su labor literaria. La publicación de novelas por entregas, folletines, periódicos y revistas de diversa ideología y de orientación, se sucedían unas a otras con relativa celeridad. Entre otros elementos determinantes para el cierre de las publicaciones periódicas se encontraba los problemas económicos, la falta de suscripciones, sin olvidar las medidas censoras y represivas de algunos gobiernos. Bretón de los Herreros dio testimonio de esta situación en su comedia *La redacción de un periódico*, estrenada en Madrid en junio de 1836.

4.6.4. *Literatos, dramaturgos y actores (Salas 4 y 18)*

Como retratos de literatos destacaremos el de *Don Angel Saavedra, Duque de Rivas* (Sala 4), por Federico de Madrazo (1815-1894). Este personaje de ideología política liberal y con inclinaciones poéticas y artísticas encarna los valores del romanticismo. Hasta la muerte de Fernando VII se le considera persona non grata, por lo que reside en Inglaterra, Gibraltar, Italia o Malta. Combina su labor literaria (la más significativa es *Don Álvaro ó la fuerza del sino*) con la diplomacia, siendo embajador en París y Nápoles.

¹⁴ Vid : Argullol, R.: *Op. Cit.* p. 62.

¹⁵ Reyero, C.: «El ser humano ante el abismo. A propósito de una iconografía del Romanticismo en España», en *Goya*, Madrid, nº. 225, Nov-Dic. 1991, pp.152-159.



FEDERICO DE MADRAZO Y KÜNTZ, *Don Ángel R. de Saavedra, Duque de Rivas*, ca. 1881-1882. Óleo sobre lienzo.



MANUEL CABRAL Y AGUADO BEJARANO, *Julián Romea en Sullivan*, 1853. Óleo sobre lienzo.

Otros retratos de literatos podemos encontrarlos en las descritas Salas 17 y 18 (*Adelardo López de Ayala*, por Suárez Llanos; *Isidro Gil y Baus*, por Federico de Madrazo, etc.). Sin embargo, en estas salas haremos hincapié en el teatro con retratos individuales y colectivos de dramaturgos y actores.

Retrato del actor Julián Romea (Sala 18) (hacia 1845), por Manuel Cabral y Aguado Bejarano. Famoso actor dramático del período romántico. Figura aquí caracterizado para la pieza teatral *El hombre de mundo*, el mayor éxito de Ventura de la Vega, estrenada en 1845 y protagonizada también por su mujer Matilde Díez, Teodora Lamadrid y otros actores románticos.

Ventura de la Vega leyendo una obra ante los actores de su época, por Esquivel. Esta obra muestra el interior de un teatro donde se han reunido varios personajes para escuchar la lectura de un personaje central, sentado junto a un velador. Supuestamente, se trata del dramaturgo Ventura de la Vega leyendo su mayor éxito, *El hombre de mundo*, estrenada en 1845 por el afamado actor Julián Romea, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Antonio Guzmán, Florencio Romea y Mariano Fernández. Las figuras representan el grupo de personajes más destacados del panorama teatral de la época. Algunas apenas están esbozadas. El local parece que es el Teatro del Príncipe, cuyo origen se remonta a los corrales de comedias más importantes de Madrid del siglo XVII. Sobre su solar se levantó el primer Teatro del Príncipe conocido como tal en 1745 y destruido por un incendio en 1802. Más tarde se encargó al arquitecto Villanueva de su reconstrucción, dejándolo tal y como se ve en el cuadro.

4.6.5. La mujer real: la artista y el genio (Sala 18)

Este periodo del siglo XIX es también contradictorio por naturaleza, y al lado de estas imágenes ideales femeninas, en la vida real, se operó un cierto cambio en el estatus de la mujer. A mediados del siglo, la mujer practicaba la literatura y la pintura aunque, salvo excepciones, siempre como un complemento a su tarea esencial de esposa y madre.



Escritorio de Carolina Coronado, ca. 1860. Madera, ebanistería, marquetería.

Destacaremos el papel de varias mujeres artistas, como es el caso de las tres actrices más populares del momento: Matilde Díez, Barbara Lamadrid y su hermana Teodora. Tanto Matilde Díez como Bárbara Lamadrid fueron primeras figuras del Teatro Príncipe, llevando a cabo estrenos de la talla de «*Don Juan Tenorio*», de Zorilla y «*El hombre de mundo*», de Ventura de la Vega.

Entre las piezas que se exhibirán en la sala destacaremos el *Retrato de Teodora Lamadrid en el papel de Adriana Lecouveau*, por Cabral y Aguado Bejarano. También con corona de laurel y flores a sus pies. En actitud teatral se lleva la mano al pecho. Viste a la moda isabelina, con pelo en crencha y tirabuzones. Se dedicó al teatro por reveses de la fortuna. Se casó con un profesor de canto y llevó una vida desdichada y dramática como buena actriz «romántica», teniendo varios romances posteriores.

Escritorio de Carolina Coronado. Este mueble-escritorio perteneció a Carolina Coronado (1823-1911), poetisa del periodo romántico. Destacan entre sus poesías: *Se ve mi sombra, pero yo me quedo*, *El amor de mis amores*, *Tu eres el miedo* y *La rosa Blanca*. El mueble estuvo en la Quinta de Madrid, casa que perteneció a la reina Isabel II y que se encontraba en lo que es hoy el barrio de Salamanca.

4.6.6. Temas literarios (Sala 18)

4.6.6.1. El Amor y la Muerte

La literatura sentimental, a través del melodrama, así como también la novela, suponen un cambio en el panorama literario, especialmente en la utilización de unos temas y unos determinados tipos de personajes, colmados de subjetividad, emociones y sensibilidad. En el primer tercio del siglo se traducen en España multitud de novelas sentimentales de Saint Pierre, Chateaubriand, Rousseau, Richardson y otras, de menor talla literaria, de Madame de Genlis o de Madame Cottin.



JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ DE LOSADA, *Una mártir cristiana (en tiempo de Diocleciano)*. Óleo sobre lienzo.

En ninguna otra literatura como en la romántica, se ha reflexionado más sobre el poder de las imágenes y la seducción que éstas ejercen. También ahora el pintor lleva a cabo un gran pacto con la obra literaria, de la que extrae multitud de temas, en un afán de renovación y novedad de contenidos, de búsqueda de nuevos valores. El escritor cobra una nueva sensibilidad visual que en ciertos autores románticos, como el Duque de Rivas o Bécquer, se une con un conocimiento técnico y experimental de la pintura.

4.6.6.2. La damisela en apuros

El modelo de mujer más característico de la época es el de la muchachita infeliz y perseguida, motivo también tan antiguo como el hombre, pero que se convierte en patrimonio común de la sensibilidad romántica, a través de una especial cadena de influjos literarios.

Uno de los cuadros más emblemáticos de la exposición *La novia enterrada viva*, por Eduardo Cano de la Peña, recoge esta temática, subrayando en la doncella la idea de candidez que se une a la del agotamiento paulatino, consecuencia de su desgracia amorosa. Se puede observar también un cierto afán morboso de irse apagando, un deseo de acabamiento, que enlaza con un sentimiento de entrega. Parece que hay una ausencia de venganza, y que la protagonista perdona en su agonía al posible marido traidor.

4.6.6.3. El moribundo

Tema muy querido para el alma romántica es el que se desarrolla en el pequeño cuadro de Ferrant titulado *Asunto romántico*. Ante un moribundo –seguramente el padre– una niña virginal, con sus vestiduras de un blanco inmaculado y de rodillas en el suelo implora, en el clásico papel de intermediaria ante la divinidad, para ayudar al agonizante a bien entrar en el otro mundo. La piedad cristiana, la penitencia, la inmaculada virtud, la discreta generosidad y la delicadeza de maneras eran también aprovechadas como símbolo de la verdadera caridad cristiana, muy útil para aleccionar a progenitores y, sobre todo, a jovencitas casaderas.

4.6.6.4. El diablo

Otros asuntos tomados de la literatura de la época se centran en el personaje literario del *Fausto* de Goethe, que se convierte en el autor, después de Cervantes, en el que se inspiraron mayor número de pintores para la elección de sus temas. Pero la mayor parte de estas obras, son posteriores al momento más álgido del Romanticismo.

El curioso cuadrito que presentamos *Mefistófeles* fue realizado por Joaquín Espalter en 1872. Presenta la sombra de una atormentada Margarita que se aparece a Fausto, en la que un demonio –Mefistófeles– sostiene por los cabellos a la pálida ajusticiada, con el seno impudicamente descubierto..., el sexo sigue ocupando un punto neurálgico en las obras de ficción.



JOAQUÍN ESPALTER Y RULL, *Mefistófeles*, 1872.
Óleo sobre lienzo.

4.7. EL EXOTISMO Y EL ORIENTALISMO (SALA 19)

El orientalismo, o la atracción de nuestros pintores por los mundos exóticos, fue otra característica del romanticismo. Arrastrados por el gusto europeo, se sintieron casi obligados a representar ese mundo ilusorio, entre medievalista y novelesco, que exigían con fruición los burgueses europeos.

4.7.1. Marruecos y Egipto

Pérez Villaamil y Lameyer fueron los que más se acercaron a esos escenarios exóticos. Lameyer visitando y viajando por Marruecos, Egipto, Palestina y Extremo Oriente; y Pérez Villaamil dejándose llevar por su temperamento romántico, que le condujo a un mundo de fantasía en sus paisajes envueltos en una atmósfera de ensoñación.

Destacaremos dos cuadros de Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), el de la *Puerta de Serranos de Valencia* y el *Paisaje oriental*. En el primero se combinan las características románticas de medievalismo, orientalismo y costumbrismo. La escena recrea la Valencia musulmana con un bullicioso hormigueo de figuras tocadas con turbante y portando camellos, cargado de exotismo. La desproporción entre las arquitectura y las figuras humanas intensifica la impresión de monumentalidad de la puerta de la muralla. El segundo cuadro es una escena oriental con un templo en ruinas al fondo. Un grupo de figuras con turbante y túnicas, posiblemente pertenecientes a una caravana árabe, se han sentado a descansar bajo la única sombra del árido paraje y parecen contemplar, meditativos, el esplendor de los naranjos a la puesta de sol.

Escena en el desierto, óleo de Francisco Lameyer. Si los franceses –Eugène Delacroix a la cabeza– se interesaron por los escenarios y tipos de España en su aspecto más tópico, los españoles llegaron al norte de Africa con la misma curiosidad estética. Lameyer viajó a Marruecos en 1863, junto con Fortuny, donde seguramente se inspiró para pintar escenas del desierto africano tales como la que se muestra en este cuadro.

En esta sala se incluirá un bonito cuadro que representa a las hijas del Duque de Montpensier, por Dehodencq. La razón de esta inclusión es que realmente fue Antonio de Orleans, Duque de Montpensier e hijo pequeño del rey de Francia Luis Felipe, quien primero puso de moda el gusto por el mundo egipcio. En 1845 visita este fascinante país acompañado de dibujantes, pintores y de los primeros fotógrafos, lo que permitió, posteriormente, editar una importantísima colección de grabados y fotografías sobre el tema. En 1849 su secretario Antonio Latour, publicó un libro sobre este viaje. En años posteriores, los viajes a Egipto se generalizaron por multitud de viajeros españoles que llevaron a cabo diferentes libros sobre el tema: Antonio Bernal (1864), Adolfo de Mentaberry (1866), Baltasar Bacardi (1869), Juan de Dios de la Rada (1871), etc.

Con la temática egipcia destacaremos el pequeño cuadrito sobre hojalata de Eugenio Lucas, *Esfinge y pirámide* y el maravilloso *Paisaje Oriental*, de Carlos de Haes, que comienza a imponer su visión de una nueva pintura de paisaje, en el que se irá progresivamente eliminando todo condimento romántico, pintoresco o de ensoñación que le había caracterizado hasta entonces.

4.7.2. Medievalismo

Como se ha dicho con anterioridad, el Museo Romántico conserva poquísimas piezas en su colección referentes a este importante tema. En esta sala se exhibirán dos obras relacionadas con el mundo medieval y también con el enfrentamiento entre castellanos y musulmanes.



DOMINGO MARTÍNEZ APARICI (Grabador), CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE (Dibujante), *Batalla de la Sagra. Origen del apellido Girón*, 1864. Aguafuerte.

La batalla de la Sagra (1845) por Carlos Luis de Ribera (1815-1891). La moda de lo medieval, característica del romanticismo, aparece con todo detalle en esta estampa de Ribera. Representa el acontecimiento que dio origen al apellido Girón. Este hecho fue protagonizado por el Conde don Rodrigo, cuando trueca su caballo con Alfonso VI y recibe de señal, para ser luego reconocido, tres girones, que serían incorporados al escudo de armas de la casa de Osuna. Se trata una vez más de un enfrentamiento entre castellanos y musulmanes, estos últimos vencidos, aparecen en posturas grotescas con el rostro enfurecido empuñando enormes lanzas que de nada sirven ante la nobleza, valentía y verdad de los que combaten a la «Media Luna».

La batalla de Uclés, por Francisco Lameyer (1825-1877). En la misma estela que la anterior, representa una escena entre moros y cristianos. En este caso, estos últimos salen vencedores contra el hijo de Alfonso VI quedando la ciudad en propiedad de los almorávides. Otra vez se vuelve a mezclar el tema medieval con el «exotismo musulmán».

4.8. EL ARTISTA (SALA 20)

Esta sala conecta claramente con el cuarto de Larra (Sala 17) y el de Literatos (Sala 18) a través del tema del artista, su nueva visión del mundo y el concepto de genio. En este espacio se mostrarán temas relacionados con el artista no literario, sino plástico.

Se hará especial mención al autorretrato y la visión que el pintor tiene de sí mismo, penetrando en sus caracteres y expresando su mente, además de su rostro.

También encontraremos en esta sala algunos retratos de familia, en muchas ocasiones acompañados de autorretrato –como es el caso del maravilloso cuadro de Esquivel con sus hijos– o retratos infantiles alusivos a los hijos o sobrinos de los artistas –como el retrato de Alejandro y Luis Ferrant–.

Otro retrato de niño que, en este caso tendría que ver con la Sala de Literatos, es el de *Alfredo Romea y Díez* (Sala 14), por Antonio María Esquivel (1806-1857). Este niño de pose elegante y apoyado sobre un caballito-triciclo, era hijo del famoso actor dramático Julián Romea (1813-1868) y de Matilde Díez. Llegó a ser diplomático y aquí posa entre cortinajes que nos recuerdan al mundo del teatro al que perteneció su padre.

4.8.1. El coleccionismo

Los orígenes del coleccionismo se remontan a los inicios de la historia de la humanidad, pero será en el siglo XIX cuando se introduce un cambio en la forma de coleccionar así como en el antiguo sistema de mecenazgo artístico.

Asistimos a una nueva situación social del artista convertido en productor libre, y a una nueva clientela, constituida por la nobleza y la burguesía terrateniente, formada tras los procesos de desamortización. Frente a la Iglesia y el Estado como principales receptores de las obras de arte, en la segunda mitad del siglo, aparece una clientela burguesa adinerada que solicita masivamente antigüedades con destino al adorno de sus casas. Las colecciones de arte se asocian a la imagen del poder y a la elite de los negocios, que conciben la compra de obras artísticas como el método más útil para la consolidación de su recién adquirido estatus económico y social.

Sin embargo, el interés hacia el arte de su época fue prácticamente inexistente.

El *Retrato de Nazario Carriquiri*, por Antonio María Esquivel (1806-1857), sigue esta pauta de hombre de negocios, ganadero y coleccionista, retratado entre las pinturas de su famosa colección de la calle de Jacometrezo, en Madrid. Como el retrato de otro coleccionista, *Gaspar de Remisa*, por Vicente López, en el Despacho (Sala 22).

4.8.2. La música y el baile

La música experimenta una evolución similar a la de los grandes movimientos plásticos y literarios. Muchas de las tendencias estudiadas, aparecen también en el dominio de lo sonoro: la exaltación del sentimiento y de la pasión, el exotismo, «lo nacional», etc., encuentran, gracias a la música, una manera excepcional de manifestarse que no es posible traducir con exactas equivalencias a otros códigos artísticos.

La música moderna (los ecos del romanticismo musical no se apagan hasta la ruptura con el lenguaje de la música clásica que se produce a comienzos de nuestro siglo) es el resultado de algunos cambios importantes en la tradicional relación entre el artista y la sociedad.

El músico ya no compone para un príncipe, sino para el público anónimo que llena las salas de concierto y los teatros de ópera. El músico gana en libertad, al no estar sujeto a una «servidumbre» personal.

Esta situación, que afecta también a la escultura y la pintura, explica ciertos aspectos de la música romántica: el individualismo, el extraordinario desarrollo de la orquesta, la aparición del piano en el que, a diferencia del clavicordio, la fuerza mayor o menor de la pulsación determina la intensidad del sonido, por lo que se convierte en un medio «directo» muy adecuado para expresar los sentimientos e impulsos del intérprete.

Los otros dos fenómenos esenciales para la música del siglo XIX son la gran importancia de la ópera y el interés por el folklore, que da origen a todas las corrientes del «nacionalismo» musical.

La pasión de la época por el entonces llamado «piano forte» produjo dos grandes figuras ligadas a este instrumento: Federico Chopin (1810-1849) y Franz Liszt (1811-1876).

Del primer romanticismo musical destacaremos a Beethoven, Weber y Franz Schubert, este último con su predilección por los *lieder* o canciones (piezas poético-musicales para ser recitadas en los refinados salones románticos) y en las que la letra era también muy importante (unas cien *lieders* del compositor tenían texto de Goethe).

En cuanto a la ópera, en estos momentos, oscila entre lo alegre-burlesco y lo trágico-histórico. Destacaremos dos grandes escuelas: la italiana, con Giuseppe Verdi (1813-1901) a la cabeza, y la alemana con Wagner.



BOISSELOT ET FILS, *Piano de cola*, ca. 1844.

Se expondrán dos piezas relativas a la figura de G. Rossini (1792-1868): *Busto de Gioachino Rossini*, de autor anónimo y una estampa con el retrato de *Rossini*, de Garnier. El compositor italiano fue improvisador genial y autor de unas cuarenta obras de «consumo», destinadas a satisfacer la demanda del público, entre las que destaca *El barbero de Sevilla*, estrenada en 1816.

Boccherini, músico italiano de nacimiento pero español de adopción, fue el precursor del romanticismo musical en España. Se caracterizó por la utilización de la guitarra como instrumento básico (a diferencia del resto de Europa que tuvo como instrumento fundamental el piano) por el carácter costumbrista y popular (tonadilla y posteriormente zarzuela).

En cuanto al ballet, *La sífide*, estrenada en París en 1832, puede ser considerado como el primer ballet romántico, en el que se introduce una importante novedad, la técnica de la danza en puntillas, que creaba la ilusión de que la bailarina flotaba sobre el escenario. La vestimenta que ayuda a la fluidez de movimientos es la gasa y el tutú (término posterior a su aparición) que se convirtieron en el traje de la bailarina por antonomasia.

La música y el baile siempre tuvieron un protagonismo fundamental en la época romántica. En el Museo se subraya esta importancia a través de un espacio concreto como es el Salón de



ANÓNIMO, *El Invierno. El Baile*. Litografía iluminada.

Baile, con un uso y función determinado y , también, a través de la importante colección de pianos y pianofortes distribuidos por las salas, así como la presencia del arpa tan estimada para el alma romántica.

Por lo que se refiere a los bailes populares, tenemos ocasión de ver algunos ejemplos en las salas dedicadas al costumbrismo (6, 7 y 8), donde encontramos bailes tradicionales y otros que tienen más que ver con la escuela bolera.

4.9. EL RETRATO (EN TODAS LAS SALAS DEL MUSEO)

El retrato es uno de los géneros más empleado por los pintores románticos. Podemos distinguir entre:

- Retrato aúlico
- Retrato de aparato
- Retrato ecuestre
- Retrato de grupo
- Retrato de familia
- Autorretrato
- Retrato individual: masculino, femenino e infantil.

Por lo que se refiere al retrato aúlico y de aparato, tendremos ocasión de verlo representado en las Salas 1 a la 5, al tratar el tema histórico y político.

Del retrato ecuestre contamos con una buena muestra en el de Antonio María Esquivel, con el personaje de *Prim* en el Antosalón (5).

El retrato de familia se ha visto fundamentalmente en la Sala de la Alcoba femenina (16), y también en el Gabinete (20), con relación, fundamentalmente, al tema padres-hijos (en este caso concreto, en conexión con retratos de familia de pintores).

Dentro del retrato de grupo destacaremos el interesantísimo cuadro de Esquivel, *Ventura de la Vega leyendo una comedia*, en la Sala de Literatos (18).

Por lo que se refiere al autorretrato, se ha mostrado ampliamente en el Gabinete (Sala 20), en relación con el concepto de genio y artista romántico.

El retrato individual podemos dividirlo en tres categorías: el infantil, del que se ha hecho amplia mención en el Sala de Juego de Niños (14), y la Galería (20), en este último caso, en relación con los hijos de artistas.

Por lo que se refiere al retrato femenino, tendremos ocasión de admirarlo en el Salón de Baile (4), Alcoba Femenina (16) (en este caso podríamos considerarlo como retrato femenino de familia, centrado en las relaciones madre-hija) y, fundamentalmente, en el Billar (Sala 23).

Y en cuanto al retrato masculino, fundamentalmente, se centrará en el Salón de Baile, Salas 17, 18, 20 y, especialmente, en las Salas 21 y 22.

4.9.1. Retrato femenino

Nunca se ha tratado tanto el tema de la mujer como en este periodo: desde la poesía y la literatura –libros de buena conducta, medicina, filosofía, legislación– hasta las artes plásticas, todo contribuye a crear una imagen femenina contaminada de reminiscencias religiosas, ensueños domésticos y también de imaginario erótico.



FRANCISCO LACOMA Y FONTANET, *Retrato de Doña M.ª del Carmen Moré, Marquesa de las Marismas del Guadalquivir*, 1833. Óleo sobre lienzo.

La feminidad, en tanto que imagen, es una cuestión de pura apariencia y no hay nada que adquiriera un símbolo de identidad (en este caso sexual) más importante que la ropa. El periodo romántico fue uno de los momentos históricos en que más se acentuaron las diferencias entre la vestimenta femenina y la masculina y cuando se ejerció un estricto control sobre las transgresiones en esta materia. El arquetipo femenino creado por la sensibilidad del momento no tenía por tanto como única función el reflejo del ideal de belleza, sino que se constituía además, en auténtico modelo de comportamiento¹⁶

Las reglas mundanas de comportamiento, el lenguaje de cortesía, la etiqueta, la ropa, la moda, las prohibiciones en lo que se refería al vestido, el comportamiento mundano en general cobraron un importante vigor durante el Romanticismo. Este comportamiento correcto y burgués era, fundamentalmente, urbano. A las mujeres siempre se les debía advertir que, traspasar los límites impuestos, transgredir las fronteras del hogar, era peligroso, especialmente en la ciudad. La descortesía procedía del mundo provinciano, rústico y paleta y en el caso de la urbe, se circunscribía a las clases populares, a aquellos descendientes de los majos y manolos.

La mayoría de nuestros pintores decimonónicos reducen el tema femenino –salvando la pintura religiosa y costumbrista– al retrato, mostrándonos en general una mujer serena, de gráciles ademanes, dulce, distinguida, confiada en su destino y arropada por su posición social o por la protección que el matrimonio le ha transmitido: *Retrato de la Duquesa de Rivas*, por Federico de Madrazo (Sala 4).

En el maravilloso retrato de Doña María del Carmen Moré, Marquesa de las Marismas del Guadalquivir, por Francisco Lacoma y Fontanet (Sala 4), la protagonista mira hacia el espectador y, aunque aparece su tocador, con su maquillaje, ungüentos, objetos de moda ligados a esta época caracterizada también por el valor de parecer, todo ello se ordena siguiendo una estricta contención. En esta escena no se adivina la coquetería, todo es rígido, serio...no hay misterio, ni susurros, ni declaraciones amorosas, ni ornamentos suntuosos. La mujer no es diosa, ni sirena, es simplemente esposa.

¹⁶ Higonet, A.: «Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia», en Duby, G. y Perrot, M.: *Historia de las mujeres*, Vol. IV, Taurus, Madrid, 1993, pp. 271-295.

4.9.2. El retrato masculino

Predominan los retratos masculinos con un aire más rígido y formal que los femeninos. El hombre es considerado como un ser ilustrado, aventurero o intelectual, por lo que abundarán las representaciones de este índole. En estas obras se resaltarán los valores psicológicos de los personajes; también serán comunes los retratos de tipo oficial, políticos, militares y grandes hombres, que aparecerán con un aire más grave y severo.

4.9.2.1. El intelectual y la pluma

La fuerza literaria y la escritura se identifica con el mundo masculino. La pluma¹⁷ del escritor implica una autoría, la creación de un universo literario. Por supuesto las actividades de escribir, leer y pensar son enemigas de las características intrínsecas de la naturaleza del sexo débil.

Mientras los hombres escriben, la mujer se sitúa en su tocador, o porta un abanico, o realiza sus deberes de dulce madre.



FRANCISCO LACOMA Y FONTANET, *Retrato de Don Alejandro María Aguado y Ramírez de Estenoz, Marqués de las Marismas del Guadalquivir, Vizconde de Monterrico*, 1832. Óleo sobre lienzo.

La casa es un elemento parlante¹⁸ y las habitaciones tienen un rol explícitamente representativo. El espacio aparece configurado por el género (masculino/ femenino), organizado y dispuesto según un rígido y esquemático tratamiento psicológico: las actividades propias de cada sexo se reflejan en espacios diferentes. Los objetos también aparecen investidos de valores afectivos y sentimentales; forman parte integrante de las relaciones de las personas que habitan la casa y crean con ellas una correspondencia psicológica, un microcosmos rígidamente estructurado: lo masculino es algo más elevado, más noble y con un destino menos fútil.

Así en las representaciones iconográficas observamos una distinta forma de definir los espacios habitados por hombres y por mujeres. En los primeros, encontramos cierta desnudez y rigidez, con un mobiliario severo, así como todos los símbolos que identifican al hombre con una autoridad: es un personaje oficial en un ambiente oficial. En el caso de la dama, se acude a remarcar en las estancias el sentido de intimidad.

¹⁷ Sobre este tema ver: Gilbert, S y Gubar, S.: *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1998.

¹⁸ Sobre la diferenciación de espacios masculinos y femeninos ver: Torres González, B.: «El Museo Romántico: un museo de ambiente» en *Revista del Museo Romántico n° 1*, pp.13-79.

4.9.2.2. El romántico y el hombre fatal (Sala 21)

En la primera mitad del siglo asistimos al tema del amante fatal y cruel, influido por la fascinación siniestra que ejerce el héroe byroniano. Byron en su *Corsario* y su *Infiel*, perfeccionó el tipo de rebelde que aparecía ya en el bandido de Schiller.

La acción de estos hombres fatales genera el binomio amor-destrucción, son destructivos y autodestructivos por naturaleza; siembran a su alrededor la maldición que pesa sobre su destino y sobre el de la incauta que tiene la desgracia de encontrarse en su camino.

Este hombre fatal, con resonancias del bandido noble, suele ser también un artista –músico o pintor– pálido y melancólico, amante de la soledad y los cementerios, nacido bajo una estrella infausta. Son de origen misterioso, generalmente de sangre noble, de rostro pálido, aspecto melancólico, ojos intensos, con huellas de pasiones prohibidas y sospechosos de una horrible culpa.

Así se muestra en el retrato que exhibimos con el título *El Romántico*, de autor anónimo, en el que nos sentimos fascinados por la mirada, a la vez melancólica y alucinada, que ostenta la huella de algún sufrimiento reciente, que refleja la irradiación de una luz interior. Este tipo de retratos son hermanos, a pesar de los contrastes que puedan existir entre ellos, de los retratos de los propios artistas románticos. Podemos decir que forman una gran «Familia Espiritual» de visionarios conscientes de sus dones que llegan a hacer, de su propia existencia, una aventura particular.



ANÓNIMO, *Un romántico*. Óleo sobre lienzo.

4.9.2.3. El lechuguino (Sala 21)

Esta figura, junto con el presumido, el calavera, el petimetre, etc., fue utilizada por los escritores para denunciar la ociosidad de las clases medias y altas de la sociedad decimonónica, sin olvidar la excesiva influencia extranjera –sobre todo francesa– que estos individuos sustentaban. Petimetres y lechuguinos fueron tratados con desdén por toda la literatura crítica española desde el siglo XVII.

La palabra petimetre se empleó en el lenguaje del siglo XVIII penetrando más tarde el vocablo currutaco para designar al señorito que atendía excesivamente a la compostura propia y a la moda imperante. Un poco más adelante aparecerían para el mismo concepto términos como pisaverde, lechuguino, gomoso, pollo, etc. Estas «clasificaciones» no eran una novedad en la época romántica: ya encontramos ejemplos en Larra, con el calavera, en muchas entregas de *Los espa-*

ñoles pintados por sí mismos y en todas las colecciones costumbristas que de esta obra se derivaron. Tiene que ver con la figura tan romántica del dandy y se configura como un tipo moderno.

4.9.2.4. El marino (Sala 21)

El mar fue uno de los temas más populares relacionados con la naturaleza, que se convierte en un telón de fondo imprescindible para el artista romántico. Fue Byron el creador de la imagen del mar y del marinero, expresada a través del canto cuarto de *Childe Harold*. Posteriormente se extiende a otros escritores como W. Scott, Marryatt, Fenimore Cooper, Hugo o Poe.

El mar refleja simbólicamente, la belleza transitoria, el movimiento perpetuo, la fuerza primigenia. Es también imagen del riesgo absoluto que merma al hombre hasta empequeñecerlo y símbolo de libertad, de alejamiento de la civilización, fuera de la convención y la rutina. El marinero, el pirata, se convierten en el reflejo del héroe romántico, que se realiza como individuo en el escenario marino, a través del viaje. El buque que despliega sus velas guarda relación con el tema del viaje que es siempre una búsqueda del Yo, un viajar hacia fuera para viajar finalmente hacia dentro¹⁹, fuga y retorno eternos para la sensibilidad romántica. Si para Alejandro Dumas «viajar es vivir en el sentido pleno de la palabra», para Larra, más amargo, «la vida es un viaje; él que lo hace no sabe adónde va, pero cree ir a la felicidad...¿Sabes lo que hay al fin? Nada».

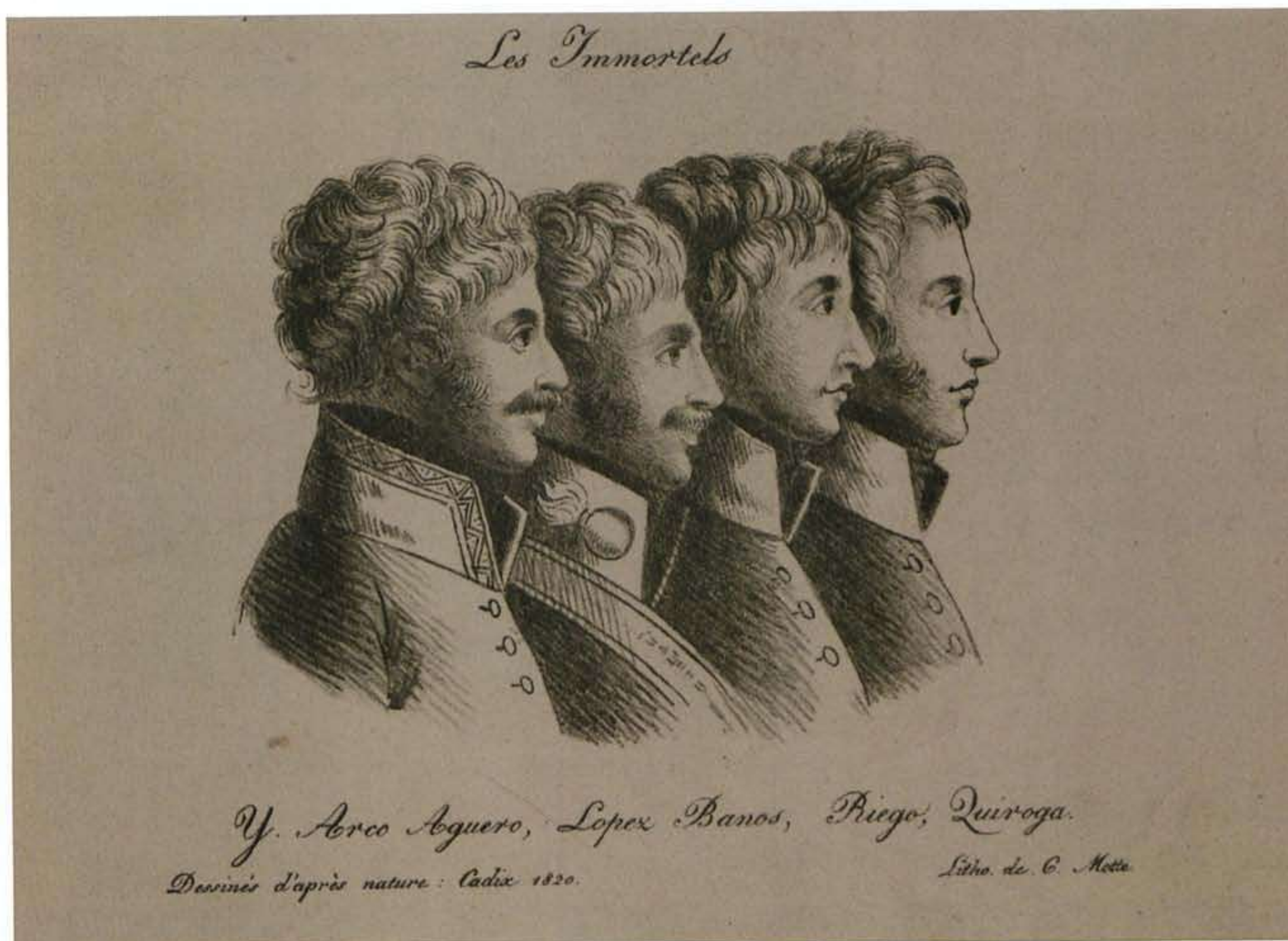
4.9.2.5. El militar (Sala 22)

A través de una serie de pinturas y estampas daremos un repaso por los diferentes semblantes, vestimentas y actitudes de diversos personajes relacionados con la vida militar, desde un Capitán de Ingenieros a un Miliciano Nacional, pasando por un Gastador, un Húsar de la Princesa o un militar con uniforme de gala y muchos otros luciendo diversas condecoraciones.

4.9.2.6. El hombre de negocios (Salas 4 y 22)

Generalmente, se trata de un personaje con una alta posición social de la que hacen gala todos los objetos que le rodean. También suele ser un intelectual, mezclándose, por tanto, en el mismo personaje el hombre de negocios con el sensible y atento a la cultura del momento. El mejor ejemplo de este personaje lo tenemos en el *Retrato de Gaspar de Remisa* (Sala 22), por Vicente López (1772-1850). La mayor parte de los elementos que aparecen en el mismo: mobi-

¹⁹ Argullol, R.: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 83-84.



CHARLES ÉTIENNE PIERRE, *Los inmortales*, 1820. Litografía.

liario, objetos de escritorio, alfombra, etc., nos proporcionan información, tanto de la situación y posición social del retratado, como de su psicología y gustos. Se trata del retrato de un noble intelectual, elegante en la prestancia y en el vestir (fue banquero, hombre de negocios y también coleccionista). A modo de instantánea, descansa una mano sobre diversos documentos, mientras que con la otra sostiene los guantes, la chistera y el bastón, como si estuviera preparado para salir o acabara de llegar al despacho. La mesa de despacho sobre la que se apoya, es una pieza que merece nuestra atención, ya que contamos con el original de la misma que se exhibirá junto con el retrato.

También, y como ya hemos hecho alusión anteriormente, siguen esta pauta de hombres de negocios y coleccionistas *Don Nazario Carriquiri*, retratado por Esquivel (Sala 20) y *Don Basilio Chávarri*, retratado por Cortellini (Sala 4).

En otras ocasiones, estos prohombres están relacionados con el mundo de la nobleza y la aristocracia, como el *Marqués de las Marismas del Guadalquivir*, por Francisco Lacoma y Fontanet (Sala 4) o los *Duques de Osuna*, por Ramón Soldevila (Sala 21).

Otro personaje relacionado con el mundo de las finanzas, aunque totalmente alejado de la cultura, es Santiago Alonso Cordero «*El Maragato*». Su retrato, firmado por Esquivel en 1842, representa a uno de los primeros «nuevos ricos» de la época, que, al tocarle la lotería, hizo saltar la banca del Estado.



JEAN AUGUSTE BARRE, *Don Pedro de Alcántara Téllez Girón, XI Duque de Osuna*, 1839. Vaciado de yeso.

V. ITINERARIO HISTÓRICO Y POLÍTICO

1. TEMAS E ITINERARIO

El Romanticismo es uno de los momentos más conflictivos de la historia de España. En él se suceden multitud de cambios, alternancias de partidos, cuarteladas, revoluciones, guerras, inestabilidades sociales y económicas, desamortizaciones, etc.

A través de las piezas seleccionadas es posible ofrecer una visión general de los acontecimientos de este período: del Absolutismo Fernandino a la Regencia de María Cristina, pasando por el reinado verdaderamente romántico de Isabel II, sus dificultades monárquicas con el carlismo, la Guerra de África y su fin con la Revolución de 1868. La crisis política, provocada por los partidos turnantes, a la que se unió la crisis económica y financiera, son el balance de un reinado de inestabilidad.

Este itinerario incluye el recorrido de las Salas 0, 1, 2, 3 y 5.

1.1. LA SUCESIÓN AL TRONO (SALA 1)

Explicaremos la problemática que se suscitó en torno al derecho de sucesión al trono de Isabel II, que dio lugar a multitud de retratos, cuya finalidad fundamental era la de dar a conocer, de forma más cercana, el rostro de la nueva

reina-niña, en un claro intento de difundir su imagen entre las clases populares, con el fin primordial de reforzar el gobierno de la Regente, debilitado por la rebelión militar de Carlos María Isidro.



La Reina Regente, Doña María Cristina de Borbón, con su hija la Reina Isabel II en sus rodillas, ca. 1834-1835. Barro policromado.

Fernando VII mantendrá un juego difícil al intentar reconciliar sus intenciones absolutistas con los intereses del pueblo llano y la aristocracia, quienes habían apoyado su candidatura al trono contra las tropas de Napoleón.

Su reinado (1808-1833) supuso un freno a la modernización del país, alternándose períodos liberales con otros de intolerancia y vuelta al absolutismo más radical.

Al final de su vida declara como heredera a su hija Isabel, aboliendo la Ley Sálica que, desde Felipe V, privaba a las mujeres del derecho al trono.

La infanta contaba tan sólo tres años cuando, al morir su padre, heredó el trono, teniendo como regente a su madre María Cristina. Esta irregularidad en la sucesión se convirtió en el detonante de las guerras carlistas.

María Cristina pondrá en práctica una política muy ambigua, con apoyo alternativo en gobiernos liberales, moderados o progresistas.

Durante su regencia (1833-1840) se producirán sin embargo los avances que permitirán la entrada del liberalismo en España, como fue la Desamortización de los bienes de la Iglesia, de mano de Mendizábal (1836).

1.2. REINADO DE ISABEL II (SALAS 0 Y 2)

Nos centraremos en la representación de Isabel II durante cuyo reinado (1833-1868) se alternaron gobiernos progresistas y moderados. Entre los personajes más destacados de este momento se encuentran los generales Espartero, Narváez y O'Donnell.

Isabel II heredó el trono de su padre, en 1833, todavía menor de edad y con su madre María Cristina de Borbón, como Reina Gobernadora. De 1840 a 1843, debido a la expatriación de esta, causada por un levantamiento, quedó como regente el General Espartero, que actúa hasta la mayoría de edad de Isabel II.

A los 16 años casó con su primo Francisco de Asís, hijo de Don Francisco de Paula, duque de Cádiz y hermano de Fernando VII. Durante todo su reinado son continuos los



LOUIS ÉTIENNE CHARLES PORION, *Retrato de Isabel II con Don Francisco de Asís en una Revista Militar (detalle)*, 1867. Óleo sobre lienzo (fragmento).

enfrentamientos políticos, destacando las guerras carlistas: la primera fechada en 1833 y la segunda en 1860, surgidas a raíz de las pretensiones de Carlos María Isidro a heredar el trono de su hermano Fernando VII. En 1859 estalla la Guerra de Marruecos, en la que es decisiva la batalla de Tetuán para la victoria española. La última etapa de su reinado estuvo marcada por diversos cambios políticos; la batalla de Alcolea, en 1868, impulsó la Revolución que supuso el destronamiento de Isabel II y su posterior exilio a París.

En el cuadro de Charles Porion, *La Reina Isabel II con Don Francisco de Asís en una revista militar*, protagonista absoluto de la sala 2, la reina aparece con traje y atributo de jefe de los ejércitos. Su marido, Francisco de Asís, se encuentra en segundo plano –tanto en el lienzo como en el escenario político–. Una vez más el arte oficial contribuye a legitimar el derecho al trono por parte de la reina, y lo hace desde dos puntos de vista diferentes: el primero, frente al aspirante al trono Carlos María Isidro; y el segundo, desde la perspectiva de su sexo (ya que desde Felipe V, la sucesión había correspondido a la descendencia masculina). La presencia de militares como Castaños, Espartero, O'Donnell y Narváez, entre otros, confirma el apoyo de las instituciones militares y gubernamentales a la reina.

1.3. ANTECEDENTES HISTÓRICOS. LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA (SALA 3)

Hablaremos de los antecedentes históricos de la época romántica, centrándonos en el reinado de Carlos IV y su valido Godoy, que dejaron el país en manos de los franceses, lo que desembocó en la Guerra de la Independencia.

Asistimos a una revisión histórica, así como a una valoración y crítica del pasado español, que se pretende reproducir con una intencionalidad educadora y propagandística. Para ello se nutrieron de la Edad Media y también de nuestro período imperial, que era visto como heroico, ejemplar y digno de emulación. El tratamiento que se dio al tema fue parcial, político y patriótico, destacando, de una manera sensiblera y no exenta de pesimismo, las peculiaridades de la nación por medio de los hechos heroicos que la definían.

La concepción nacionalista de la historia centró su interés en remarcar las peculiaridades de cada nación, dentro de



LEONARDO ALENZA Y NIETO, *La muerte de Daoíz en el Parque de Artillería de Monteleón*, 1835. Óleo sobre lienzo.

los conceptos idealistas de la patria, la gloria, el honor y el heroísmo. Las luchas de toda Europa tienen una honda repercusión en el destino de la política y del arte. La preferencia por las gestas de carácter nacionalista, llevó a cultivar el tema de la Guerra de la Independencia, acontecimiento patriótico relativamente reciente, que dejó una huella profunda en la historia de España y que tenía un valor de enseñanza para el futuro.

También en los cuadros, estampas, esculturas del momento encontramos un gusto por la muerte heroica, dramática y emotiva, que enlaza con la Guerra de la Independencia y su ansia de libertad. No podemos olvidar la figura del Empecinado o los Fusilamientos de Goya, en los que ya se enfatizaba el valor implícito en el mismo incidente de la muerte.

Entre los cuadros destacaremos el de *Don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz*, por Antonio Carnicero (1748-1814). En este retrato realizado entre los años 1805 y 1808, se nos muestra a Godoy –valido de Carlos IV– como hombre de letras: rodeado de libros, mapas, y el ya clásico papel y pluma. Vestido con atuendo militar se destaca su valía desde una doble perspectiva: como intelectual y como oficial del ejército. Godoy se ganó la simpatía de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, así como la antipatía del pueblo llano y de ciertos sectores de la aristocracia que le culparon de la invasión de las tropas napoleónicas. Tras el motín de Aranjuez tuvo que exiliarse, junto con la familia real, en Francia.

Otro interesante cuadro es la *Alegoría de Inglaterra y España unidas contra Napoleón*, de autor anónimo, en el que resulta muy curiosa la figuración de este último con connotaciones definitivamente diabólicas.

En el *Desembarco de S. M. El rey Fernando VII en el Puerto de Santa María*, por José Aparicio (1770-1838) se nos muestra al monarca recibiendo a los Cien Mil Hijos de San Luis, ejército francés que, bajo los auspicios de la Santa Alianza, fue creado para defender los derechos de las dinastías reales de Europa. Fernando VII había sido retenido por el gobierno liberal y el lienzo recoge el momento en que es liberado. El acontecimiento marca el fin del Trienio Liberal y el inicio de la llamada «Década Ominosa» (1823-1833), periodo de máximo absolutismo del reinado de Fernando VII.

1.4. AVATARES POLÍTICOS Y CONTIENDAS DEL REINADO DE ISABEL II (SALA 5)

Se dedicará a los personajes políticos más importantes del reinado isabelino y a los dos episodios contemporáneos que preocuparon especialmente: las contiendas carlistas y la Guerra de África. En el fragor de las batallas se siegan las vidas humanas y se derrama sangre a torrentes. El Romanticismo encuentra inspiración en el heroísmo y la muerte colectiva y se detiene en la descripción acusada de las refriegas.

Junto a los retratos aúlicos, se llevaron a cabo también, en estos momentos, una enorme producción de imágenes y retratos oficiales de diversos personajes activos en la vida política o con puestos relevantes en el ejército: *Espartero*, *Prim*, *O'Donnell*, etc. También el bando carlista difundió la imagen de sus políticos y militares: *primer Conde de Morella*, *D. Ramón Cabrera*, *Zurbano*, etc.

El ministerio de O'Donnell, el más largo, se caracterizó por las campañas militares en África. La guerra de África (1860) pone fin al período romántico, aunque la abdicación de la reina y su posterior exilio no se produce hasta la Revolución de 1868.

Tras la Gloriosa, el general Prim, es el encargado de buscar una alternativa dinástica a los Borbones, que se materializa en la persona de Amadeo de Saboya. El atentado que acaba con su vida el mismo día del desembarco del futuro rey, hará fracasar definitivamente este plan. Tres años más tarde, sin el apoyo de su principal impulsor, la situación se hace insostenible, abdicando el rey y proclamándose la Primera República.



FRANCISCO PÉREZ DEL VALLE, *El General de Olano*, ca. 1847-1857. Bronce fundido.

Entre los cuadros destacaremos el *Retrato ecuestre del general Prim*, por Antonio María Esquivel (1806-1857). El general Prim (1814-1870) es el prototipo de héroe militar del romanticismo. De ideología liberal y en constantes desavenencias con el regente Espartero, perteneció al progresismo antidinástico estando a la cabeza de la sublevación de 1868.

El busto escultórico anónimo de *Doña Francisca Agüero González, Duquesa de Prim*, nos muestra a la mujer de este, que pertenecía a una familia mexicana adinerada y que participó activamente en la causa liberal. El rey Amadeo de Saboya le concedió el título de duquesa en pago al apoyo que ella y su marido le demostraron hasta el atentado que acabó con la vida de este.

El conspirador carlista (1856) por Valeriano D. Bécquer, nos presenta a un hombre con el uniforme de artillería carlista sumido en lo que parece ser maquinaciones con el fin de destronar a Isabel II. Bajo el brazo lleva un diario de tendencia absolutista: *La Esperanza*.

La manifestación en la Puerta del Sol con motivo de la guerra de África, obra anónima, recoge el momento, de una manera anecdótica y detallista, en la que una multitud se encuentra en la calle entre disparos, linchamientos, alaridos y empujones.

Es el siglo de las revoluciones y todas las convulsiones de la cultura estaban, más que en ninguna otra época, relacionadas con los vaivenes de la política. La realidad de la muerte se hacía presente en la España del momento de forma continua, con las guerras carlistas por un lado y las revoluciones y pronunciamientos por el otro.

VI. ITINERARIO AMBIENTAL

1. ESTRUCTURA DEL EDIFICIO. DISTRIBUCIÓN²⁰

Aunque no contamos con los planos originales del palacio, podemos obtener conclusiones bastante exactas sobre la distribución inicial del espacio, basándonos en el estudio de los trazas actuales del Museo.

Es fácil detectar la existencia original de, por lo menos, dos zonas diferentes dentro de la casa, que fueron evolucionando hasta llegar a la construcción más amplia de lo que hoy día es este palacio. En líneas generales observamos dos bloques constructivos que giran alrededor de los dos patios centrales y que se constituyen en dos fachadas diferentes, una en la calle San Mateo y otra en la posterior de la calle Beneficencia. Es evidente que el núcleo de mayor importancia corresponde a la fachada principal de San Mateo, donde se disponen las habitaciones más nobles de la casa (zona de recepción o recibimiento 1, 2 y salones nobles 3, 4 y 5) debiéndose encontrar en la actualidad de similar forma a como estarían dispuestas en el pasado. La fachada y la puerta de la calle Beneficencia correspondería a la entrada trasera, más relacionada con el servicio y con la organización interna de la casa que con el lucimiento social (17, 18, 19, 20, 21).

Las habitaciones con huecos a la fachada principal de la casa (calle de San Mateo) tuvieron más importancia y fueron destinadas a usos más sociales, con el fin de ser vistas y lucidas. Las habitaciones internas, que dan al espacio más privado de la casa (galerías, patios y jardín) serían de un uso más íntimo y privado, con espacios también semipúblicos para visitas de confianza.

Aunque la distribución original no fuera exactamente tal y como se describe en este plan museológico, la organización interna que hemos planteado, después de una labor de investigación y documentación sobre la época, no estaría reñida con lo que probablemente hubiera sido la estructura interior de un palacio del período romántico con estas mismas características.

Normalmente los palacios de la época se distribuían en dos grandes áreas: la pública o principal, que era mucho más teatral, para lucimiento de la familia propietaria de la casa y la privada o secundaria, donde se desarrollaban los avatares domésticos y la vida del servicio. En la planta principal se encontraban los «dormitorios de los señores y dependencias anejas (tocador, guardarropa, cuarto de baño); dormitorios de invitados con sus respectivos gabinetes; salón de baile y estufa o galería de flores»; y en la zona del desván o ático los «dormitorios para la servidumbre, cuartos de plancha y costura y tribuna para la orquesta del salón de baile». Todos estos espacios se articulaban a través de dos escaleras «la principal que conectaba la planta baja con los dormitorios de los señores, y la de servicio en el otro extremo del patio, que ponía en relación todas las dependencias del sótano al ático»²¹.

En la zona noble del palacio –ámbito público– era donde la mujer y los objetos lujosos se exhibían sin pudor. Este área se iniciaba desde la misma entrada de la casa, en el amplio zaguán y el hall o vestíbulo, que cumplía la función de lugar de llegada y salida de invitados y del que partía la escalera noble hacia los pisos superiores.

²⁰ Para mayor información consultar el texto publicado en la *Revista del Museo Romántico Número 1*, Op. Cit. TORRES GONZÁLEZ, 1998, pp. 13-79.

²¹ Las frases entrecuilladas de estos dos párrafos están recogidas textualmente de *Ibidem*, pp. 330-331.



Vista de escalera principal del Museo Romántico.

Una vez conducidos por la escalera principal a la planta noble propiamente dicha, el visitante solía encontrarse con una sala de recibimiento o antecámara, que era «el espejo de la casa», ya que debía informar al visitante sobre la situación social y económica de sus poseedores.

De la antecámara se pasaba a la zona más importante y de respeto, constituida por un gran Salón de Baile, con dos antosalones a cada lado. En este ámbito se encontraba el mobiliario y la decoración más rica de toda la casa²²: importan-

²² Meléndez Valdés menciona «las doradas salas, entre el brocado y colgaduras ricas»; el Duque de Rivas «una sala colgada de damasco»; Clarín un salón «empapelado de azul y oro a cuadros», lleno de «cornisas, volutas, acantos, escocias y hojarasca» y, más adelante, Valle Inclán un salón «dorado y de un gusto francés, femenino y lujoso».



Vista del Oratorio del Museo Romántico.

tes arañas de cristal, cortinas con pasamanerías y damascos, porcelanas doradas, chimeneas de mármol, grandes espejos que multiplicaban las imágenes en multitud de fragmentos y ofrecían una mayor amplitud y apertura al espacio, etc.

Parece que el Oratorio podría conservar su lugar original. Según testimonio del Marqués de Saltillo²³, los condes de la Puebla del Maestre embellecieron y adornaron el Oratorio, donde se veló a el Marqués de Bacaes, primogénito de aquellos, el 24 de Abril de 1816.

²³ Saltillo, Marqués de.: Ibidem.

Sin embargo, nada sabemos de toda la zona de servicios, situada con toda seguridad en la planta baja y que, hoy en día, es imposible reproducir.

2. PROPUESTA DE ESPACIOS

Es evidente que los interiores pueden ser considerados como elementos parlantes, donde las habitaciones tienen un rol explícitamente representativo. De esta manera, los objetos son investidos de valores afectivos y de sentimientos; forman parte integrante de las relaciones de las personas que habitan el espacio y crean con ellas una correspondencia psicológica, un microcosmos rígidamente estructurado.

Por ello, a través del palacio y de su disposición interna, podemos llegar a conocer como se desarrollaba la vida cotidiana de un determinado estatus social: sus ideas, preferencias, gustos, tendencias artísticas y decorativas, creencias, jerarquías sociales y sexuales, educación, ocio, nivel de tecnología, etc.



JOHN BAGNOLD BURGESS, *Indecisión*. Óleo sobre lienzo. Col. particular.

Ámbito masculino (privado y semipúblico):

- Un gabinete (sala o antecámara) (Sala 20)
- Una cámara o dormitorio (Sala 21)
- Un despacho o estudio (Sala 22)

Ámbito femenino (privado y semipúblico):

- Una antecámara o boudoir (Sala 15)
- Una cámara o dormitorio (Sala 16)

Ámbito infantil (privado):

- Una sala de juegos (Sala 14)

Ámbito de servicio (privado):

Ante la imposibilidad de recrear el área de servicio de la casa que se encontraría en la planta baja, aprovecharemos las salas hoy dedicadas al costumbrismo (Salas 6,7 y 8) para ilustrar un mundo más popular, perteneciente a un estatus social más bajo.



Juego de jarrón, esenciero y polvera. Opalina.

Ámbito público:

Correspondería a la zona que actualmente da a la fachada de la calle de San Mateo y que se encuentra reflejada ya en el montaje actual.

- Salas de recibimiento (Salas 1 y 2)
- Salón de baile y dos antesalas (Salas 4, 3 y 5)

Ámbito semipúblico:

En este tipo de casas siempre había unas zonas, más apartadas, de ámbito semipúblico, que se iban diferenciando según el grado de intimidad que tuviera el visitante con la familia. En el ámbito masculino y femenino ya hemos destacado algunas (sala de billar, gabinete, antecámara, estrado).

- Antecomedor (Sala 10)
- Comedor familiar (Sala 11)
- Salas, salitas y saloncitos para diversas actividades (tomar el té o café, tertulias, labores, en definitiva lo que hoy en día es el cuarto de estar que solían ser ámbitos más familiares y femeninos) (Sala 9)

- El fumoir o fumador (de carácter privado y semipúblico para visitas de total confianza y siempre de ámbito masculino) (Sala 19)

.La sala de Billar, de ámbito masculino y siempre conectada con el comedor (Sala 22)

Ámbito religioso (privado y semipúblico):

- El Anteoratorio (Sala 12)
- El Oratorio (Sala 13)

3. INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL. LA VIDA COTIDIANA

Durante el período romántico, Madrid seguía ofreciendo una fisonomía no tan lejana a la de finales del siglo XVIII²⁴: poblada por todo un mundo de mendigos y subproletariado urbano²⁵, careciendo de suficientes espacios verdes, con empedrado²⁶ precario, oscuridad y demasiada inmundicia.



THOMAS WEBSTER, *Cochinillo asado*, 1862.

Para el nuevo burgués la casa fue un joyero donde guardar sus utensilios de lujo, al abrigo del cual se podía también resguardar de la pobreza exterior y de sus amenazas. Este símil de la casa como joyero, fue mucho más claro por lo que respecta al papel del sexo femenino: esposas e hijas languideciendo encerradas en una jaula de oro. La mujer se convirtió en la insignia del hombre, consumidora habitual de los bienes que el marido producía, se encontró investida de la misión de significar la posición o la riqueza del padre o el esposo. El lujo ostentoso en el vestido fue signo de su posibilidad de despilfarro, que la colocaba por encima de toda sospecha de trabajo.

Para mostrar claramente este aspecto en el montaje del Museo, a fin de poder llevar a cabo una buena interpretación documental, deberemos hacernos diversas preguntas a la hora de enfocar el nuevo plan museológico:

- 3.1- Estilo arquitectónico de la casa. ¿Qué relación tiene con el usado en la ciudad o en el barrio?.
- 3.2- Estatus económico.

²⁴ Vid. TORRES GONZALEZ, B.: «Vida cotidiana en el Madrid de Goya» en Catálogo de la exposición *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Madrid, 1996, pp. 101-111.

²⁵ Vid. TORRES GONZALEZ, B.: «El Madrid de Alenza», en Catálogo de la exposición *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y Estampas*, Museo Romántico, Ministerio Educación y Cultura, Madrid, 1997.

²⁶ El empedrado de las calles era de morillo o canto rodado, o también de cuña que se construía con las piedras de pedernal procedentes de las canteras de Vicálvaro y Vallecas. Cfr. BARRON, E.: «Mejoras de Madrid», en *La Ilustración Española y Americana*, Suplemento al N^o 21, 1877, p. 378.

- 3.3- El rol de la casa con respecto a la comunidad. Relaciones con vecinos, sirvientes o trabajadores.
- 3.4- ¿Qué revela la disposición espacial de la casa sobre sus habitantes?: espacios públicos, privados, punto de vista religioso, punto de vista social, etc.
- 3.5- Amueblamiento y decoración de la casa ¿Qué información nos da sobre los valores y la forma de vida del momento?.
- 3.6- Artistas y artesanos del período ¿Qué cambios en la tecnología causaron transformaciones en la forma en la que se amuebla una casa?.
- 3.7- Entretenimientos.
- 3.8- Habitaciones para niños ¿cerca ó lejos de los espacios de adultos? ¿Qué indica sobre la cultura del momento?.
- 3.9- Nivel de tecnología.



El dormitorio del Palacio Lazienki. Colección del Museo Nacional de Varsovia.

3.1. ESTILO ARQUITECTÓNICO²⁷:

Varios grupos y clases sociales, convivieron en este Madrid romántico. El palacio es el reflejo de tres grupos distintos que se desarrollan a lo largo del periodo: la nobleza vieja, a comienzos de siglo, la aristocracia del dinero, bajo el reinado de Isabel II, y la alta burguesía en la Restauración alfonsina.

La nobleza vieja había vivido, desde que Madrid era Corte, en viejos caserones de gran pobreza exterior que no estaba reñida con un gran lujo interior. Madrid no contaba con una arquitectura privada de importancia, bien por la carga que representaba la Regalía de Aposento que fomentó la construcción de las casas llamadas «A la malicia», bien por

²⁷ Vid. TORRES GONZÁLEZ, B.: «El Palacio Isabelino: La atracción del refugio» en Catálogo de la exposición *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, 2004, pp.209-227.

escasez de solares o de medios económicos. El tejido urbano se configuraba apretado y con notable escasez de solares. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se opera un cambio: para las nuevas construcciones, se abandona el tejido urbano que limitaba la posibilidad de introducir cambios en la tipología edilicia; en vez de esto, se buscaron zonas despejadas en la periferia de la ciudad para llevar a cabo palacios cortesanos de arquitectura neoclásica y amplios jardines que se presentaban como antítesis del antiguo caserón barroco madrileño.

En el período isabelino, la aristocracia del dinero –como el Marqués de Salamanca cuyo ejemplo fue seguido por otros muchos hombres de negocios y banqueros– se afirmaba, con la construcción de nuevos palacios frente a la vieja nobleza madrileña, afincada en antiguos caserones que, salvo alguna excepción, no gozaban del aislamiento, jardines y amplitud de entorno que, por el contrario disfrutaban estos palacetes de la plutocracia.

Con la palabra «palacete» se venía a designar estos palacios de la inaugurada aristocracia (mucho más ricos que el que hoy ocupa el Museo Romántico) como el Palacio de Gaviria, el del Marqués de Salamanca en Recoletos, etc. La alta burguesía, ya en los años 1880, paso a denominarle «hotel», por influencia francesa, para referirse a las nuevas construcciones aisladas de Recoletos y Castellana. Los hoteles de la época alfonsina (antecedente del «chalet» de más adelante) eran todavía viviendas unifamiliares, utilizadas como alternativa a las casas de renta que eran concebidas en forma de bloque o manzana.

Pero no todas las clases sociales vivían durante este período, en estas condiciones: la burguesía media introdujo cambios sustanciales en los edificios, tanto en su función como en su estructura, dando paso a la vivienda plurifamiliar que, hasta el momento, había sido propia del proletariado.

El terreno donde se ubica hoy el Museo Romántico está documentado desde el siglo XVI (estaba integrado por cinco suelos que, a mediados del siglo, poseía el Monasterio de San Martín). A comienzos del siglo XVII se constata la construcción, en este solar, de una casa de parecidas dimensiones a la actual que daba a la calle de San Mateo y a la de San Benito (hoy Beneficencia) y de un único propietario de nombre Don José Sibori, de origen genovés y dedicado al comercio. A fines del siglo XVII la casa tiene ya una fisonomía muy parecida a la actual; su dueño fue Don Juan de Echauz. Luego fue propiedad de los Marqueses de Matallana, que la restauraron y, más adelante, sus últimos propietarios fueron los condes de la Puebla del Maestre, de los cuales conserva todavía en su fachada el escudo y que también actuaron en la casa para embellecerla y remozarla.

3.2. ESTATUS ECONÓMICO:

El estatus económico de la familia que habitaba el palacio en la época romántica era el de la nobleza señorial. Se trata de una nobleza que todavía conserva un cierto lujo exterior pero, seguramente, venida a menos y estancada económicamente con respecto a la nueva clase de la burguesía del dinero. Este tipo de nobleza fue desbancada por los grandes plutócratas en el período Isabelino.

Es, por tanto, un palacio aristocrático pero sencillo, con patios y un jardín interior, que más se parece a los tradicionales jardines-huertas madrileñas del barroco, que a los amplios jardines que rodeaban las casas señoriales en el período

do Romántico. Sin embargo, en 1851, el Marqués de Saltillo²⁸ describe el jardín de la siguiente manera: «...adornado con fuentes y bustos de mármol en las hornacinas de la pared que al igual que los jardines regios de la Emperatriz y de la Priora, tenía en tiestos de Talavera azules y blancos los arbustos y plantas. Sabemos de este que abundaba en naranjos, jazmines reales, albahacas y claveles de varias clases».



Vista del jardín del Museo Romántico.

²⁸ Saltillo, Marqués de.: Casas Madrileñas. El Museo Romántico, en «Madrid», 13 Junio 1851.

Según indica Jean-François Blondel en su «Architecture française» publicada en 1752, la forma correcta de planear una casa era dividir las habitaciones en tres categorías: habitaciones de respeto, habitaciones formales de recepción o de sociedad y habitaciones de o para la comodidad, destinadas al uso privado del dueño o dueña de la casa.

El espacio noble, público y de respeto, estaba gobernado por una estricta etiqueta. En este territorio no solía haber pasillos; en vez de ello, cada habitación daba directamente a la siguiente –en hilera o «enfilade»–, gozando de una visión continuada desde un extremo de la casa hasta el otro. Era evidente la prioridad que se daba a las apariencias: todos deberían pasar por cada habitación para llegar a la siguiente.

Por el contrario, la zona íntima y privada, a la que solo podían acceder las visitas de confianza, se organizaba de forma independiente, a base de corredores que se multiplicaban, asegurando, de esta manera, la autonomía de las habitaciones.

Tomando como punto de referencia dos ejemplos de palacios bien documentados, podemos constatar que, esta distribución en territorios, se llevaba a cabo por plantas, de forma que las actividades estaban separadas verticalmente. Tanto en el Palacio del Marqués de Salamanca²⁹ como en el Palacio de Anglona³⁰, la zona del sótano estaba destinada a dependencias del servicio «cocina, despensa, bodega, comedores para criados, lavaderos, leñera, etc.»; la planta baja, a la que se accedía generalmente por un espacioso zaguán, con una gran puerta de entrada para carruajes, solía contener «antedespacho, despacho, biblioteca, sala de descanso, gabinete, billar, sala de confianza, comedor».

3.3. RELACIÓN DE LA CASA CON RESPECTO A SIRVIENTES O TRABAJADORES

El nuevo sentido de intimidad familiar, surgido en el s.XIX, exigía una distancia con los sirvientes. Estos, a diferencia de lo que ocurría en épocas anteriores, ya no dormían en la misma habitación o en la habitación de al lado. Ahora se les mantenía alejados en zonas separadas.

El ámbito de servicio de la casa era realmente «el espacio escondido», ya que lo que no se muestra no requiere una especial atención. En esta época todavía no había una reflexión sobre como tenían que ser proyectados estos espacios, la disposición de los objetos y utensilios, la higiene etc...

Tanto las dependencias de servicio como los propios criados no debían ser vistos, ya que éstos convivían bajo el mismo techo que los señores sólo para poder desempeñar las tareas de limpieza y cuidados convenientes. No había que exigir al sirviente nada que repugnara a los sentidos, escribe en 1838 la condesa de Bradi; salvo en caso de enfermedad, «no se le deje descalzar»³¹.

En este tipo de casas grandes y palacios, había gran cantidad de servicio. Se requería gran cantidad de criados para servir la mesa, llevar la bañera a la alcoba, abrir los orinales, limpiar etc. No podía faltar el mayordomo, el cocinero y la primera doncella, doncella personal o «doncella de labor». Era la que más íntimamente trataba con los dueños de la

²⁹ NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Un palacio romántico, Madrid 1846-1858*, Madrid, 1983, pp. 36-37.

³⁰ DIEZ DE BALDEON, Clementina: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, 1986, pp. 330-331.

³¹ Cfr. SENNETT, R.: *Les tyrannies de l'intimité*, París, Le Seuil, 1979, p. 145.



Juego de café y té. Plata fundida y cincelada.

casa, principalmente con la señora, de la que solía ser confidente y consejera³²: «...aunque no puede negarse que ha mejorado la condición desde 1812 (...) Conserva, sin embargo, la doncella de labor algunas prerrogativas (...) Viste a su señora, la adorna, la peina, la acompaña á todas partes y departe con ella en sabrosa ó desabrida plática (...)»³³.

Con relación al resto del servicio: «Una criada para todo solía bastar a las familias que podían llamarse acomodadas; sólo las clases privilegiadas tenían a su servicio cocinera, doncella y lacayos»³⁴. Además, y por lo que respecta a la criada, si no convencía lo suficiente su trabajo o personalidad, era fácil proveerse de una nueva, ya que «si no bastaban á corregirla de sus defectos las reprensiones y algún pellizco para que no se durmiera rezando ó haciendo labor, se avisaba al pueblo para que su madre viniera á llevársela»³⁵.

El resto del servicio solía tener sus habitaciones y dormitorios en el ático; en la parte baja de la casa, escondidos a la vista, estarían el comedor de servicio, el cuarto de costura y plancha etc. Seguramente la planta baja del palacio que ocupa hoy el Museo estaría dedicada a zona de servicio: cocinas, despensas, lavaderos, leñera... (entorno a la escalera de servicio o de diario que da al segundo patio), bodegas, guarnés o guadarnés, cuadra, cochera... (entorno a la puerta de servicio que daría a la calle Beneficencia). Cerca de la puerta principal, vestíbulo y zaguán (seguramente permitiría la entrada de carruajes) que daba acceso al primer patio o patio central, se podrían disponer diferentes habitaciones: gabinete, salones de confianza etc.. (cercanos al jardín) en el ala izquierda y despachos para contaduría, gabinetes, antesalas y salas, en la derecha.

³² DESCOLA, Jean: *La vida cotidiana en la España Romántica 1833-1868*, Argos Vergara, Barcelona, 1984, p. 102.

³³ ANDUEZA, J. M. de: «La doncella de labor», en *Semanario Pintoresco Español*, Tomo X, nº 10, 1845, p. 75.

³⁴ NOMBELA, Julio: *Op. cit.*, p. 290.

³⁵ FLORES, A.: *Ayer, hoy y mañana o la fé, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*, Tomo I, 1893, p. 400.

3.4. DISPOSICIÓN ESPACIAL

Siguiendo la evolución iniciada en la segunda mitad del siglo XVIII, la arquitectura privada y palacial del momento, interesada en las nuevas exigencias de la comodidad, comenzaba a señalar la especialización de los lugares y habitaciones, así como la definición de sus funciones.

A la entrada de la casa solíamos encontrarnos con un hall. De él partía la escalera noble hacia los pisos superiores y en él era donde esperaban los visitantes, cumpliendo la función de lugar de llegada y salida de invitados, en ocasiones, de respeto; también solía ser el sitio donde se reunían los sirvientes para que el señor les hablara en eventos importantes.

En el siglo XIX la influencia de la mujer sobre la disposición de la casa fue definitiva. Por influencia de las mujeres aparecieron importantes cambios en el confort de la casa y, fundamentalmente, en el salón, que se convirtió en la única habitación pública que se hallaba bajo el control directo de las mujeres. El comedor, pieza central de reunión, sin embargo, fue siempre más masculino. En él se agudizó la tendencia a conseguir un apacible lugar para la comodidad íntima.

El interior doméstico se fue haciendo cada vez más atractivo. Reflejaba una sensibilidad que, como ha dicho Praz³⁶, conciliaba el mundo práctico burgués con la fantasía y el sentido común con el refinamiento. Se fue convirtiendo en un lugar privado, con un sentido cada vez mayor de la intimidad, de identificación con la vida de familia.

También hubo cambios en la distribución interna que indicaban una mayor conciencia de la intimidad. La familia ya no comía, como anteriormente, en cualquier parte de la casa, sino en un comedor adecuadamente amueblado. Ya no recibían a los visitantes en sus dormitorios, sino en un salón; los caballeros tenían sus estudios, las damas sus tocadores. Las habitaciones eran más pequeñas e íntimas que en el pasado, dejando de comunicarse unas con otras y asegurando, de este modo, la autonomía de su espacio.

Durante el siglo XIX, cambió definitivamente la forma de habitar, si la comparamos con periodos precedentes: muebles mejor adaptados a las necesidades humanas, nuevas formas de utilizar las habitaciones y la intimidad o el «confort» que estas permiten. No es hasta el siglo XVIII que se documenta, por primera vez, la utilización de la palabra «confort» para indicar un nivel de agrado doméstico. Es evidente que la introducción de cambios y nuevas palabras en el idioma señalan también la aparición simultánea de ideas; son reflejo de como se piensa.

La casa se dividía en territorios. Los expertos higienistas se ocuparon de definir las exigencias cuyo respeto aseguraba la salubridad y la moralidad del lugar. De esta manera se separaban las habitaciones dependiendo, no solamente de su función, sino también de la persona que las habitaba. El espacio aparecía configurado por el género (masculino-femenino), organizado y dispuesto según un rígido y esquemático tratamiento psicológico: las actividades propias de cada sexo se reflejaban en habitaciones diferentes.

La más espaciosa de las habitaciones comunes era el **salón**. Las familias ricas solían tener dos; uno para ocasiones especiales y otro para uso más cotidiano. Contenía uno o varios instrumentos musicales y era lo bastante grande para convertirse en Salón de baile. El mobiliario característico de esta habitación constaba de³⁷ una sillería compuesta por un

³⁶ PRAZ, Mario: *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, 1964.

³⁷ Junquera Mato, J.J.: «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», en Cat. Exp. Mueble Español. Estrado y Dormitorio, MEAC, Sep. Nov. 1990, pp.133-161.



Fumoir de la Embajada de Austria-Hungría. Fotografía de Los Salones de Madrid, 1898, pág. 89.

tresillo –sofá y dos butacas– y un juego de sillas, generalmente seis o doce; junto al muro y frente al sofá, entre los balcones, se situaba una consola con su espejo y guarnición; en el centro podía encontrarse una mesa redonda o elíptica.

En el salón las sillas y las mesas se fueron colocando paulatinamente en el centro de la habitación y no, como en el pasado, contra la pared. Se introdujeron poco a poco las pequeñas mesas, veladores, o mesitas de café y de té, frente a los sofás, creando rincones más íntimos. En los salones aparece también una silla más ligera que permitía el poder ser desplazada en el momento de su uso hacia el punto de tertulia; por ello recibieron la denominación de «sillas volantes», haciéndose poco a poco más livianas.

Podían existir dos comedores, pero era imprescindible uno de respeto; el comedor se utilizaba sobre todo para la cena, ya que las demás comidas se podían hacer en salitas más pequeñas, conocidas como habitaciones de desayuno, al igual que la sobremesa, que se solía llevar a cabo en una sala aparte o en el gabinete: Otros elementos imprescindibles eran un estudio, una galería, una biblioteca, una sala de billar... «Y pasados revista a los postres (...) nos levantamos de la mesa. Ruperta volvió a coger mi brazo, y yo volví a dejarme llevar, haciendo que la llevaba, hasta un magnífico gabinete, en el que estaba preparado el café, y butacas para reposario, y divanes para arrullar el sueño, y chimeneas para templar los calofríos de la comida»³⁸.

³⁸ FLORES, A.: *La sociedad de 1850*, Madrid, 1968, pp. 184-185.



Serre del Hotel de la Infanta Doña Eulalia de Borbón. Fotografía de Los Salones de Madrid, 1898, pág. 17.

Las piezas de mobiliario no solían formar un conjunto homogéneo aunque, entre ellas, no podían faltar la chimenea³⁹, la mesa, la consola o aparador (que podía hacer las veces de chinero o trincherero), las rinconeras, sillas livianas y las mesas servideras. Así lo constata Flores en su citada novela:

«Una mesa redonda, cubierta sin profusión, pero con elegancia, estaba colocada en medio de un salón pequeño, sin otro adorno que el papel que cubría las paredes y dos tapices que cerraban el paso del aire en las puertas. La chimenea, en la que ardía una gran cantidad de leña, tenía corrida la cortina de hierro, y su aliento de fuego esparcía una blanda temperatura en la sala. En una de las paredes laterales había un aparador de caoba corrido, en el que se ostentaban dos riquísimas vajillas de porcelana inglesa»⁴⁰.

³⁹ La chimenea, utilizada como medio de confort y como elemento decorativo mural, construida en mármol o piedra; disminuye sus proporciones con respecto a etapas anteriores y se acompaña de un gran espejo y una repisa que sirve de medio de exhibición a delicadas piezas de porcelana, cerámica, etc.

⁴⁰ FLORES, A.: *Fe, esperanza y caridad* (Parte segunda. *La esperanza*), Madrid, 1851, II, pp. 232-33.

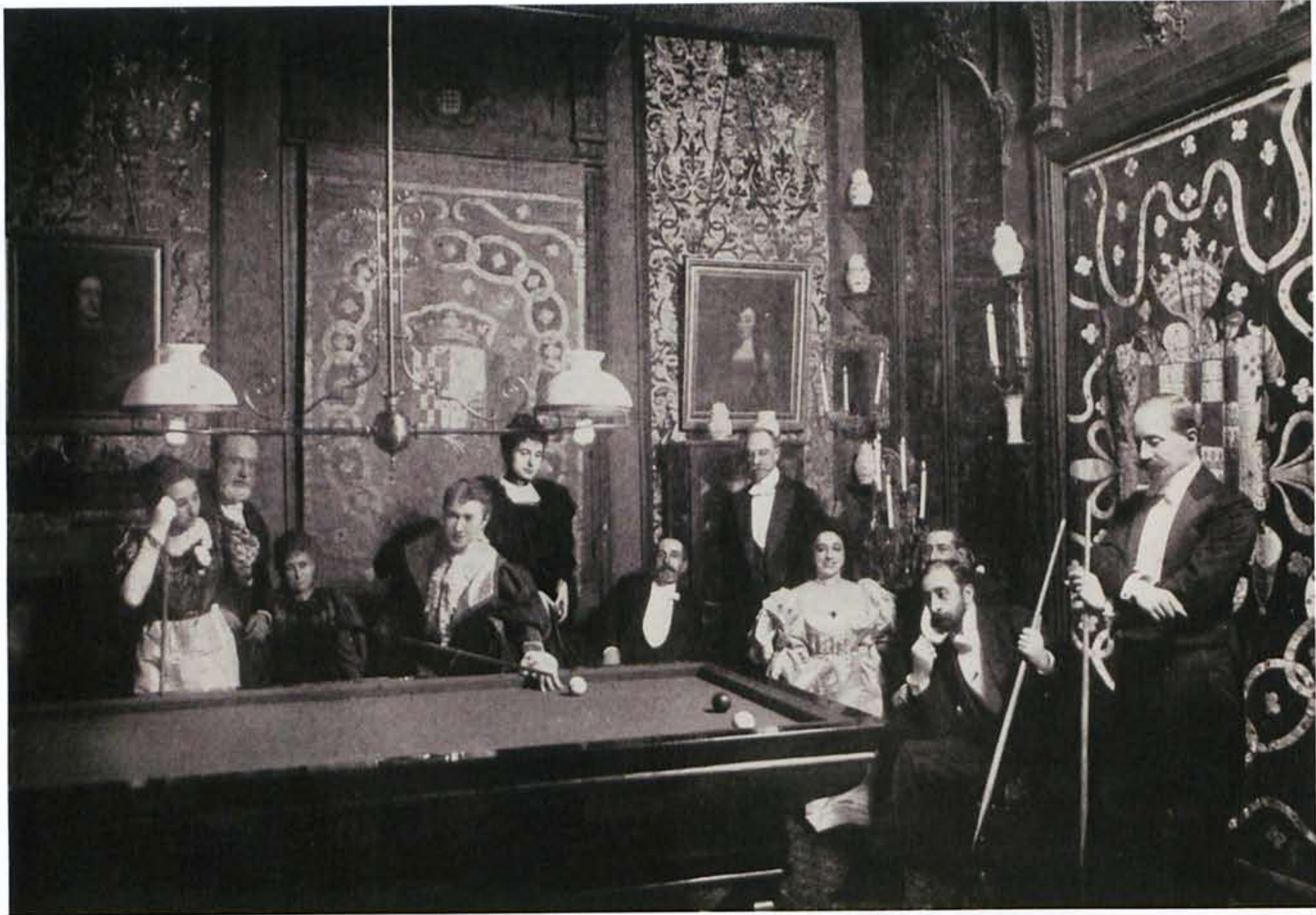


Boudoir del Palacio de la Marquesa de Hoyos. Fotografía de Los Salones de Madrid, 1898, pág. 33.

Además del comedor, existía otra habitación –**la biblioteca**– que inicialmente había sido también de uso exclusivo masculino y que progresivamente fue femeneizándose y convirtiéndose en lugar de reunión familiar. Esto reflejaba la necesidad de tener en la casa un lugar más relajado y menos formal. El término «cuarto de estar» no se hizo común hasta mediados de siglo.

El **estrado**, habitación tradicionalmente femenina, se transformó, ya en el siglo XVIII, en salón y las damas pasaron de la almohada al canapé (reunión, en una sola pieza, de dos o tres sillones alineados), revolucionando las formas de cortesía y el uso de la casa.

El **dormitorio** también se definía: una gran cama, cómoda maciza y panzuda con incrustaciones metálicas, tocador, sillas... siempre diferenciando el ámbito femenino del masculino. La presencia de los niños en la casa, igualmente produjo un cambio en la intimidad. Los padres podían seguir compartiendo su habitación con los hijos pequeños pero, los mayores, dormían ya en dormitorios separados.



Sala de Billar de los Marqueses de Montevirgen y de San Carlos. Fotografía de Los Salones de Madrid, 1898, pág. 103.

Hubo también cambios en la distribución interna que indicaban una mayor conciencia de la intimidad. El «**cabinet**» o **antecámara** (llamada en ocasiones gabinete), utilizado sólo por el servicio personal, se convertía, a veces, en una habitación más íntima para actividades privadas o para recibir a las visitas de mayor confianza.

En la mayoría de estas dependencias el tipo más común de asiento fue la butaca tapizada con un respaldo curvo y acolchado; los taburetes ya no eran para sentarse, sino para apoyar los pies; las posturas eran más cómodas y relajadas, menos rígidas; había varios nombres de asientos bajos de inspiración árabe y las mujeres se recostaban en la tumbona. Existían básicamente dos tipos de muebles: los muebles llamados «arquitectónicos», expresamente realizados e integrados permanentemente en la decoración de una habitación, frecuentemente apoyados contra la pared y los muebles móviles, para uso diario, que se podían colocar en agrupaciones informales, entorno a una mesa o en grupos para las conversaciones: eran muebles ligeros, destinados al tocador o para el cuarto de estar más íntimo.

3.5. DECORACIÓN Y AMUEBLAMIENTO DE LA CASA

3.5.1. Decoración

Tras haber investigado detalladamente las abundantes pruebas literarias y gráficas de la época, hemos optado por concentrar nuestro estudio en los tipos de interiores y decoración con las que las clases altas madrileñas decidieron rodearse. Siendo estos, en realidad, una suma de elecciones impuestas por los ambientes, por la disposición deseada para cada una de las estancias, en relación con los espacios, con sus secuencias, con las variaciones de la luz, con los lazos que se llegan a crear entre los objetos y la intrincada trama de interrelaciones que se establecen entre estos, los habitantes de la casa y los acontecimientos históricos, artísticos, sociales, culturales y económicos de la época.

Existe un carácter híbrido en la decoración de interiores, aprovechándose los conjuntos decorativos anteriores, pero no se busca un rigor histórico en esta imitación. La sociedad se imbuje del afán de mejora y confort con que la burguesía se acerca a las formas de vida de la antigua aristocracia. Se detecta también una pérdida progresiva del buen gusto en la burguesía.



Pareja de jarrones de Viejo París. Porcelana.

Varios son los aspectos fundamentales a destacar en este período, descritos de forma sistemática por los viajeros extranjeros: el eclecticismo, la pérdida progresiva de calidad y de buen gusto y la imitación de modelos foráneos. A modo de ejemplo, incluimos una valiosa descripción de Gautier:

«Algunos grabados en negro, hechos en París, tales como Ayer y Hoy, Los cazadores de pájaros, D. Juan y Haydée, Mina y Brenda, estaban colgados con la mayor simetría, con unos cordones de seda verde. Canapés rellenos de crin y forrados de damasco negro, sillas de espaldar abierto en forma de lira, una cómoda y una mesa de caoba adornadas de cabezas de esfinges, recuerdos de la conquista de Egipto, un reloj representando á la Esmeralda haciendo escribir á su cabra el nombre de Febo, y á cuyos lados tenía dos candeleros, completaban este mueblaje de buen gusto.

Cortinas de muselina suiza de ramos ordinariamente tejidos y realzados con toda suerte de estampados adornaban los huecos y reproducían de una manera desastrosamente exacta los dibujos que las tapicerías de París presentaban en los periódicos de modas ó en cuadernos litografiados»⁴¹.

Como podemos contemplar en este estudio, hay una atonía en la producción hispana que, falta de inspiración y considerando como el máximo de elegancia lo llegado de París, revive indiscriminadamente estilos antiguos y cae en un debilitamiento del gusto que corre parejo con el empobrecimiento de la calidad de los elementos utilizados en la decoración. Las decoraciones parecen tramoyas teatrales porque sólo buscan el brillo externo, en las que el eclecticismo añora pretenciosamente compaginar tendencias estéticas muy diversas.

⁴¹ GAUTIER, T.: *Los amores de un torero*, Madrid, 1875, p. 8.

En la casa isabelina y con respecto al pasado, encontramos muchísimos cambios importantes. El techo desnudo, las paredes de piedra y el piso de planchas de madera de siglos anteriores fueron sustituidos por el refinado estuco, el papel o el entelado de la pared y las amplias alfombras en el suelo. Los muebles se especializaron, surgiendo diferentes tipos que tuvieron en cuenta también las cuestiones ergonómicas. Hubo un aumento en la densidad de objetos y en la decoración, así como un efecto de «ablandamiento» debido al almohadillado de los muebles, al papel pintado de la pared, las alfombras, cortinas, textiles, etc.

Aparece la moda de la tapicería en cortinajes y muebles; las telas se adueñan de las habitaciones y son el único elemento unificador entre los distintos gustos existentes en cada estancia. Se perfeccionan los productos «industriales» y se difunde la fabricación en serie de diferentes tipos de objetos y ornamentaciones. A nivel general, se puede hablar de paredes con revestimientos floreados, abundantes cortinajes pendiendo de barras o galerías, numerosas alfombras, innumerable cantidad de muebles de todos los tipos alrededor de las paredes y en el centro de las habitaciones, así como una cantidad ingente de cuadros de varios formatos, librerías colgadas, platos de cerámica o porcelana, etc. Mezcla de recuerdos de todo tipo acumulados en un auténtico «horror vacui», lo que hace difícil extraer unas claras características de estilo.



ÉDOUARD MOREAU, *Abanico*, 1858.

La decoración y el mobiliario solía consistir en sillería, brasero para veladas invernales, consola y vitrinas con diferentes objetos, retratos de familia, etc. La moda imperante reflejaba una acumulación de muebles de diferentes estilos, donde reinaba de forma absoluta el pequeño sillón.

La restauración de la Alhambra de Granada por estos años, fue un hecho que contribuyó a acrecentar la moda del gabinete árabe, que no faltó en ningún círculo de recreo privado o público. La literatura primero y luego la música, contribuirían al peculiar fenómeno del «Alhambrismo», que hizo también desear a la

burguesía esta imagen exótica en su vivienda privada. En 1864 Gustavo Adolfo Bécquer escribía un artículo titulado «Revista de Salones», publicado en *El Contemporáneo*, que se hacía eco de aquella moda: «En casa de los señores de Lassala cada gabinete es un «bijou», y especialmente el gabinete árabe, que es verdaderamente delicioso...»

Los muros aparecían semicubiertos con azulejos, huecos y ventanas ojivales, ricos textiles de inspiración oriental, muebles bajos y confortables, poufs, bornes (sofá en forma circular u ovalada con asiento corrido en todo su perímetro y sin brazos), alfombras de piel de leopardo⁴² –a la manera en que aparece en el cuadro de Delacroix «El dormitorio del Conde Mornay» (Museo del Louvre)– suelos forrados con estera de junco o paja y todo tipo de objetos decorativos orientalistas, como cimitarras, pipas, incensarios, cerámicas y porcelanas, etc.

⁴² Este tipo de alfombras era muy común en la época. Leopoldo Alas Clarín en «La Regenta» describe una alfombra de piel de tigre en la habitación de una dama no demasiado elegante. En este periodo (1884), ya se habían «pasado de moda», muchas cosas que estaban en pleno vigor años anteriores durante el Romanticismo.

«También la rica alfombra, que cubre el pavimento de la sala y del gabinete, es más blanda que la estera de pleita⁴³ que se ve en las demás habitaciones, y mejores y más cómodas las sillas de muelles que las sillas de Vitoria⁴⁴, y, sin embargo, en éstas se sientan para comer, y para reposar la comida, y para trabajar ganando el sustento, y en aquéllas, como que son huéspedes de la sala y del gabinete, ni se sientan ni las usan para nada. Y a mayor abundamiento, para que la luz no se vaya tragando las tintas del raso, del terciopelo y de la moqueta, cubren la sillería con una funda de lienzo, y las alfombras con un paño de lienzo también, además de ponerle al sol una barrera de persianas y otra de muselinas bordadas, y un transparente, y grandes colgaduras de damasco⁴⁵. Con lo cual toda la luz que pagan al casero, a mas de diez reales diarios el metro cúbico, viene a convertirse en una oscuridad parecida a la que reina a todas horas en el interior de la casa»⁴⁶.

3.5.2. Amueblamiento

Se debe tener en cuenta que el mobiliario de una casa romántica no consta únicamente de las piezas propias de la época (mueble fernandino, cristino e isabelino) sino que, como ocurre generalmente, también podemos encontrarnos con muebles anteriores (siglo XVIII), muebles más exóticos, tan de moda por aquel entonces (chinerías, elementos árabes, orientales, etc.), y mueble más popular o de uso, destinado a las zonas de servicio. La moda del momento impone la mezcla de todos estos estilos en una misma habitación.

En el periodo isabelino nuestros muebles alcanzan las cotas más desafortunadas entre las europeas: el cuidado de los ejemplares anteriores ha desaparecido; las maderas son de calidad baja (en muy raras excepciones se utiliza la caoba o el palosanto, típicos del mobiliario fernandino), las tallas doradas suelen ser muy toscas e introducen elementos extravagantes, se abusa de tapicerías, flecos, pasamanerías y tallas de pasta dorada que sustituye a la obra de madera. Todo ello desemboca en un mundo de brillantez chavacana, en el que todo es fasto aparente.

«En las casas españolas hay pocos muebles, y estos de mal gusto, parecidos a nuestro estilo messidor y estilo pirámide, así como la forma imperio que se da íntegramente. Allí vemos las pilastras de caoba terminadas por cabezas de esfinge en bronce, los listones de cobre y los adornos de guirnalda pompeyana que hace tiempo desaparecieron del mundo civilizado (...) abundan las sillas y canapés de paja. En las paredes las cornisas simuladas, los colores al temple y las falsas columnas se ven a cada instante. Sobre las mesas y en las anaquelерías suelen poner figuritas de biscuit o de

⁴³ El uso de esteras de junco –según GAUTIER, T.: *Viaje por España* (1840), trad. al cast. de Enrique de Mesa, Madrid, 1920, p. 89: «caña en invierno y paja en verano» –fue muy generalizado en la época. Julio Nombela (*Op. cit.*, p. 354) cuando habla de una casa de la alta burguesía nos dice al respecto: «...aquella habitación, cuyo pavimento cubría una estera de cordelillo, entonces artículo de lujo, porque para pisar alfombras era preciso frecuentar palacios».

⁴⁴ Ya durante el siglo XVIII, en época de Carlos IV, se comienza en la ciudad de Vitoria la fabricación de calidad, y en serie, de sillas con asiento de enea o de red y maderas torneadas que se harán inmediatamente populares. Serán imprescindibles en el amueblamiento de las casas plurifamiliares de la clase media.

⁴⁵ Damasco: Tela generalmente de seda cuyos dibujos están formados con el propio tejido.

⁴⁶ FLORES, A.: *Op. cit.*, 1968, p. 185.



Tocador, ca. 1820-1825.



Consola, ca. 1820.

porcelana, que representan parejas de trovadores y asuntos bucólicos pasados de moda; candelabros de plaquet, con su bujía; perrillos de cristal y otros objetos caprichosos difíciles de describir (...)»⁴⁷.

El mueble tenía también una función simbólica: según se colocara en diferentes tipos de habitaciones indicaba diferentes grados de ceremonia y diferentes modos de comportamiento. La idea de que algunos muebles fueran masculinos y otros femeninos subrayaba una realidad social que era evidente también en el vestido y en las costumbres.

En esta época se popularizan, entre otros muebles, las cómodas de caoba (verdadera o imitada) con cinco cajones, dos de ellos arriba, flanqueados por columnas de madera teñida de negro y con capiteles y basas metálicos; el psyché, o espejo para vestirse, colocado sobre dos montantes verticales que permiten inclinarlo en mayor o menor grado; las camas en forma de góndola, los sofás cuyos brazos se enrollan y los asientos de enea fabricados en serie en Vitoria.

La diversidad de tipos de muebles reflejan la especialización que se estaba produciendo en la disposición de la casa; las diferentes habitaciones iban adquiriendo funciones diferentes. El mobiliario de la biblioteca también se fue especializando para su función, como nos demuestra el inventario de bienes del palacio antiguo de la Real Posesión de Vista Alegre:

«...estantes de librería de dos cuerpos. Todo de pino, con puertas, abajo y arriba, de medio punto y cristales planos. Van pintados de blanco fino; todas las molduras a mate y bruñido; el cuerpo alto con pilastras y capiteles tallados y dora-

⁴⁷ GAUTIER, T.: *Viaje por España* (1840), trad. al cast. de Enrique de Mesa, Madrid, 1920, p. 89.



Juego de sofá y butacas isabelino.

dos; en los centros de las puertas una cabeza de león dorada y en sus ángulos unos adornitos también dorados. En el interior entrepaños de madera de tándalo. Toda la pieza o sala está repartida en 15 estantes, con 30 puertas, y seis chicas de las pilastras y una grande fingida»⁴⁸.

En los salones colaterales, que hacían las veces de antesalas del salón de baile, solía haber un mobiliario compuesto por diferentes sillas y sillones de diversos estilos entremezclados. Los pequeños objetos y bibelots se encontraban acumulados y suponían la «memoria» de la familia: viejas fotografías, porcelanas, fanales, cajas de música etc⁴⁹. José María de Pereda, entre otros, lo confirma en su novela *Pedro Sánchez*: «...volvió luego para conducirme a la sala, en la cual me dejó encerrado y a media luz. La estancia aquella era amplísima; tenía rica alfombra en el suelo, lujosos cortinones en las puertas, grandes espejos en las paredes; brillaban el oro y la seda en los sillones, y estaban mesas y veladores cubiertos de cachivaches y muñecos tan varios como artísticos»⁵⁰.

En los salones y comedor «templos» de la conversación y de las veladas íntimas no podía faltar el pianoforte, instrumento de entretenimiento por excelencia, que generalmente se encontraba escondido por medio de textiles y gran cantidad

⁴⁸ MATILLA TASCÓN, A.: «La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la reina Doña María Cristina y el Duque de Riansares», *A.I.E.M.*, Tomo XIX, Madrid, 1982, pp. 340-341.

⁴⁹ Abraham Moles ha calculado (en «Los objetos», *Tiempo contemporáneo*, 1969, pp. 160-61) el repertorio medio de objetos de un salón en 1890, comparado con el de un cuarto de estar de 1960

⁵⁰ PEREDA, J. M^a. : «Pedro Sánchez» (1891), en *Madrid en la novela*, T. III, Madrid, 1994, p. 9.

de objetos, con el fin de ocultar su estridente modernidad. Las mesitas y pequeños veladores ya ocupaban una zona central en la habitación, también había pequeñas «sillas de arrimo» –ligeras y sin brazos– y la «silla voyeuse», donde el ocupante se sentaba a horcajadas con el fin de contemplar una partida de naipes, un juego de azar o un concierto musical.

El dormitorio masculino tenía, un mobiliario más sobrio. Las paredes podían estar empapeladas o simplemente pintadas, con colorido oscuro o neutro. Los muebles eran menos elegantes y más prácticos, generalmente de madera sin tapizar y sin abusar de excesivos tallados que tenían el inconveniente de convertirse, con el tiempo, en un receptáculo de polvo: una cama, una mesa grande, una cómoda maciza y panzuda con incrustaciones metálicas, una mesa-escritorio con cajones para guardar papeles o documentos, un «psiqué» masculino, un «galán de noche» y, a finales del periodo, una pequeña librería giratoria.

3.6. ARTISTAS Y ARTESANOS. CAMBIOS DE TECNOLOGÍA

Los ebanistas se encargaban de la producción de muebles desde el siglo XVIII, y estos con el tiempo, fueron haciéndose cada vez más diestros en la comprensión de los aspectos, no sólo decorativos sino también ergonómicos de su oficio: almohadillado del asiento, respaldo e incluso brazos de las sillas. Las sillas no solo se acomodaron a la morfología humana, sino que dieron acogida a las posturas diferentes de las desiguales épocas (su ergonomía tenía mucho que ver también con el vestir, como el hecho de colocar pequeñísimos brazos en los sillones para dar cabida a las crinolinas o miriñaques de las damas).

Con las exposiciones industriales se dio un fuerte impulso al mueble seriado. También hubo confrontaciones entre los ebanistas por cuestiones técnicas (artesanía o maquinismo). Ya se ha comentado la abundancia de muebles hechos en serie procedentes de Vitoria. Los primeros talleres «modernos» se instalaron en Barcelona en 1865. Se especializaron en marquetería mecánica (muebles del dormitorio de Isabel II en Aranjuez) y en imitaciones «Bouille», labor que luego continuaron los valencianos.

Los muelles en los asientos no se comenzaron a utilizar hasta el primer cuarto del siglo. Lo normal era almohadillar los asientos con crin de caballo o con plumón que luego se recubrían con brocados de seda, terciopelo y tapicería bordada, elementos que tenían todos una textura, que impedía que la persona sentada se resbalara hacia adelante, como ocurría normalmente con la madera o el cuero.

3.7. ENTRETENIMIENTOS

La casa fue asimismo un lugar para el tiempo de ocio. Era la época de la conversación, de la tertulia casera alrededor del brasero o de la chimenea, de los cotilleos, de todo un ritual en las visitas. Las novelas y, con ellas, la lectura, adquirieron popularidad, así como los juegos domésticos: los hombres jugaban al billar (buen «ejercicio» que contribuía a hacer mejor la digestión, por lo que era indispensable que este espacio se encontrara cercano al comedor), las mujeres bordaban y todos juntos jugaban a las cartas, al tresillo y a la lotería.



Las niñas hacendosas, ilustración para Almanaque de los niños, 1800-1892.

Se organizaban bailes, cenas y funciones teatrales de aficionados. Eran comunes las veladas musicales, tocando la guitarra, el piano o el pianoforte; se charlaba sobre las últimas novedades literarias o se contaban romances sentimentales; se realizaban funciones de teatro amateur o sesiones de sombras chinescas; los bailes más populares eran la mazurka, el rigodón o el galop (el tipo de baile de moda tenía que ver también con la arquitectura del Salón: para el rigodón, rectangular; el vals exigía, sin embargo, salones ovales).

La vivienda era un lugar social, pero también privado: era un mundo aislado en el que sólo se permitía entrar a los elegidos; la etiqueta doméstica exigía un rígido ritual (tarjetas de visita, intercambios de notas, etc.).

3.8. LOS NIÑOS

En los siglos anteriores, los hijos se marchaban de la casa paterna muy pequeños; sin embargo, durante el siglo XIX, ya era común que éstos pasaran la mayor parte del tiempo en el hogar. Igualmente la presencia de los hijos produjo un cambio en la intimidad. Los padres podían seguir compartiendo su habitación con los niños muy pequeños pero, los



PETER FENDI, *Evening Players*, 1839. Galería Albertina de Viena.

Demostraba la conciencia cada vez mayor de individualidad, de una vida personal interior mayor y la necesidad de expresar esa individualidad de forma física»⁵².

Las habitaciones de los niños y, especialmente, las de los señores, estaban cuidadosamente dispuestas para separarles de sus sirvientes. La única servidumbre de este tipo que tenía un estatus superior era la nodriza. Esta debía de cumplir, no solamente por la crianza, sino por la necesaria «convivencia» con los señores de la casa, una serie de cualidades y normas higiénicas, sin duda mucho más severas que las que estaban en vigor en la familia del niño⁵³: «... su edad, su constitución física, su organización ó contextura, y sus prendas morales. Hay otras que conviene también tenerlas muy presentes, y son la salud de sus padres, la conducta de su marido respecto á ella, y el que sea de gentes algo acomodadas y limpias: nada es indiferente»⁵⁴; aunque también era verdad que «suelen enfermar porque se las dan alimentos demasiado nutritivos, porque no hacen bastante ejercicio y por las ridículas exigencias que á veces se tienen con ellas (...)»⁵⁵.

⁵² RYBCZYNSKI, Witold: *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid, 1997, p. 126.

⁵³ FAY-SALLOIS, F.: *Les nourrices à Paris aux XIX^e siècle*, París, Payot, 1980, p. 216.

⁵⁴ ANÓNIMO: «Cualidades de una buena nodriza», en *Semanario Pintoresco Español*, Tomo III, nº 140, año 1838, p. 795.

⁵⁵ ANÓNIMO: «Lactancia artificial, de las nodrizas, del destete», en *Semanario Pintoresco Español*, Tomo II, nº 50, año 1836-1837, p. 83.



La Posadera, ilustración para *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843.

3.9. NIVEL DE TECNOLOGÍA

Las casas no incorporaron, hasta bien pasada la segunda mitad del siglo XIX, grandes innovaciones en materia de tecnología doméstica. Aquellos interiores, con chimeneas y braseros humeantes, los fuegos abiertos de la cocina y sus habitantes mal lavados, contenían en grandes cantidades lo que hoy podríamos llamar contaminación interna⁵⁶. El problema de la ventilación fue otra cuestión muy debatida a lo largo del siglo.

La iluminación, debido a la carestía de la cera, se conseguía con velas de sebo y aceite en candiles. Esta luz de velas, producía una luz temblorosa e incontrolable que servía bien poco para leer o escribir. Era normal el acostumbramiento a una luz débil, ya que había sido la única forma de iluminación desde hacía más de 1400 años. El queroseno para las lámparas, extraído del petróleo, fue un invento que se aplicó ya casi a finales del siglo. La luz de gas produjo una gran revolución en la vida humana y en la intimidad doméstica. Las primeras luces de gas tuvieron varios problemas: producían un olor bastante desagradable, que inducía a la somnolencia, lo que hacía necesario una ventilación especial. La luz

⁵⁶ Cfr. Rybczynski.: Ibidem.



Será cuando esta margarita cambie de color... ilustración para *La Dama de las Camelias* de Alejandro Dumas, 1857.

de gas en las casas no se introdujo hasta bien pasada la segunda mitad de siglo y, hasta que no llegó, no hubo una forma eficiente de contar con iluminación por la noche. Al llegar la oscuridad, la mayor parte de las personas se iban a la cama. La calefacción no era más que un brasero de carbón o leña.

El tener una habitación separada y concreta, destinada al correcto funcionamiento de la higiene, no se produce hasta finales del siglo XIX. No existía excusado, recurriéndose a las clásicas bacinillas u orinales que, después de pasar la noche en compañía de los inquilinos, se vertían por un canalón. El «retrete cerrado» era una caja con una tapa acolchada que los sirvientes traían a la habitación cuando el aristócrata lo necesitaba. Se recurría a una tecnología tradicional: el orinal (aparadores para orinal, sillas orinal, mesillas de noche, jofainas con pedestales en la parte baja con recipientes para orinales). Lo normal era que cuando las señoras se retiraban, se procedía a abrir y sacar los orinales para que los utilizaran los caballeros.



JOHN LEECH, *The brook-green volunteer*. Ilustración para *Pictures of life and character*, 1861.

No había agua corriente en las casas, se suministraba a través de un pozo común o bien la subían los aguadores que contaban con la licencia para proveerse de ella en las fuentes públicas. Diferentes bandos prohibiendo lavarse en estas fuentes, así como fregar, abrevar las caballerías o bañar a los animales, nos dan idea de cómo el aseo entre la gente común, si se daba, tenía un carácter público y no privado. de señora comienza a valorarse más. A finales de siglo, la tráfida de aguas de Lozoya cambia la vida íntima en su higiene y la ropa interior.

El lavabo lo formaba un recipiente de porcelana bastante hondo, colocado sobre un soporte metálico que llevaba también acoplamiento para la jarra de agua. El tocador, que forma parte del ajuar de toda mujer elegante y está al servicio de las necesidades del «boudoir», se presenta como mesa rectangular, con apoyos laterales en X o en lira, travesaño de unión y espejo fijo rectangular, ovalado o circular, con brazos de luz a ambos lados.

Los baños solían tener bidé pero no retrete. El aspecto de la limpieza y la higiene, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX, no gozaba de gran aceptación: bañarse, todavía no era una necesidad sino una forma de pasar el tiempo y, los cuartos de baño, se consideraban un accesorio de moda, más que una instalación necesaria. Las bañeras portátiles, donde cabía todo el cuerpo, eran un accesorio al alcance únicamente de los ricos

Sin embargo, no todas las clases sociales del período isabelino vivían en estas condiciones: la burguesía media introdujo cambios sustanciales en los edificios, tanto en su función como en su estructura, dando paso a la vivienda plurifamiliar que, hasta el momento, había sido propia del proletariado. Pero debido al conservadurismo y esnobismo de los ricos, en muchas ocasiones se impidió adoptar nuevos sistemas tecnológicos. Muchos aristócratas preferían que les llevaran las bañeras portátiles al dormitorio y se las colocaran delante de la chimenea antes que compartir el cuarto de baño



Margarita, ilustración para La Dama de las Camelias de Alejandro Dumas, 1857.

con otros, práctica que les parecía inaceptable. La clase alta continuó pensando que las comodidades modernas, como la luz de gas (o los cuartos de baño) eran algo vulgar y de nuevo rico.

VII. CUESTIONES MUSEOGRÁFICAS

Como ya se había dicho con anterioridad en la redacción del Plan Museológico, es necesario «enriquecer», desde el punto de vista decorativo y ambiental, el anterior montaje del Museo Romántico.

ciencia, por
Smith.
encia para to-
ulas: Remedio
el mareo.

IERENCIA,

J. F. Smith.

(continuación)

LVII.

Rodrigo Hastings
na corta con-
cion con sir
Raymond,
aunque per-
titubeó en
el favor que
ia, pues si
abia perdido
or de caballe-
quedaba aun
ullo de tal.
como todos
e han avan-
lemasiado en
ino del vicio,
onet conoció
ra mas fácil
adelante que
der. El ten-
reclamaba la
del reconoci-

cordaos, le
que teneis
orizacion. Lo-
si podeis á



Lady Mountjoy, decidme en qué términos debo presentar á la querida de mi esposo. (Pág. 143, col. 3.)

bel), con
grave falt
la herede
Herbert u
de confur
rival, á
habia supl
el amor c
rido y m
el mas v
desprecio
sion era
picia para
bel no la
chase.

Rodrigo
có, dando
la coronel
sor, al lug
estaba su
deada de
cipales se
condado.
da de Rod
que á su
apartaban
personas c
xo, lo que
se apodera
un negro
miento. In
plicar á su
ro que la
se á otro
pero las
espiraron
bios.

--Amor
el hipócrit
os olvidais
tros debe
señora de

Ilustración para el *Álbum de las Familias*, 1859.

Aunque la aristocracia de viejo cuño era mucho más fría y sobria en sus maneras, gustos y en el transcurrir de la vida diaria que la burguesía del dinero, sabemos que interiormente, los palacios de este tipo solían mostrar un gusto por el lujo, la decoración abigarrada, la mezcla de estilos, etc., especialmente visible en el mobiliario, espejos, cortinas y demás elementos que configuraban los salones madrileños isabelinos.

Si intentamos llevar a cabo una reconstrucción mucho más rica de la que se mostraba en la exposición permanente del museo, cuestiones económicas al margen, es fácil que podamos caer en una aproximación al «pastiche». Sin embargo, el Museo Romántico debe mostrar la forma en la que podía vivir la aristocracia en este período del siglo XIX, teniendo en cuenta que el gusto del momento no tiene nada que ver con el gusto actual y que, si queremos llevar a cabo un montaje con cierto rigor, nos tendremos que ajustar a las modas de esa época.

Esta claro que en el presente, como hemos podido comprobar en las nuevas salas del museo dedicadas a la figura del Marqués de la Vega-Inclán, la reconstrucción de interiores históricos partiendo de cero es francamente conflictiva. El solado, los paramentos decorados, la carpintería... dan la sensación final de artificialidad y falsedad. Seguramente si continuásemos con esta idea en la primera planta, las nuevas salas del Museo llegarían a parecer algo muy nuevo y aséptico, lo que les haría perder ese encanto de atmósfera antigua y vivida que tenían.

La renovación del Museo Romántico no debe estar en ningún momento reñida con la conservación del «ambiente», que hacía tan atractiva la exposición permanente anterior. Tenemos, por tanto, que ser muy cuidadosos con estas «interpretaciones», intentando llegar a un difícil, aunque posible equilibrio entre lo nuevo y lo antiguo.

A continuación señalaremos algunas de las cuestiones fundamentales que se deben tener en cuenta a la hora de afrontar el proyecto museográfico:

1. PAVIMENTOS

Lo más usual en estos palacios de época isabelina eran los pisos entarimados con ricas maderas, donde alternaban piezas claras y oscuras que dibujaban, en cada estancia, motivos geométricos y vegetales diferentes. Aún hoy en día quedan ejemplos conservados de forma original como en el caso del Palacio del Marqués de Salamanca.

Las casas y los palacios franceses tenían unos suelos muy bellos de parquet de madera con diseños complicados que, normalmente, se dejaban desnudos. Fueron los ingleses quienes popularizaron el uso de alfombras para recubrirlos, que era la forma en la que tradicionalmente se habían utilizado en el mundo oriental donde fueron creadas. En el caso inglés el color se concentraba en el suelo con las alfombras y no en las paredes, que estaban menos decoradas (los papeles ingleses de pared solían ser lisos).

Es curioso, sin embargo, el testimonio de Theophile Gautier que visitó algunos de los viejos pisos que subsistían en Madrid, junto a las pequeñas y nuevas casas plurifamiliares construidas con materiales baratos. Dice Gautier de estos primeros:

«El entarimado es algo desconocido en España o yo, al menos, nunca lo he visto. Todas las habitaciones están soladas con ladrillos; pero estos se hallan cubiertos con esteras de caña en invierno y de paja en verano, el inconveniente es menor; sean de caña o paja, estas esteras están trenzadas con bastante gusto».⁵⁷

Gautier debió visitar casas ricas y antiguas, incapaces de conservar su antiguo esplendor, y, mucho menos, de estar al día de las modas extranjeras del momento. Es evidente que el entarimado con decoración existía en los palacios más importantes, sin embargo, al no conocer ni tener datos sobre el palacio que hoy ocupa el Museo Romántico, no podemos estar seguros de si estaba solado con ladrillo o con madera, aunque apostamos por esta última alternativa.

En el anterior Plan Museológico había planteado la posibilidad de reproducir este tipo de suelos en algunas de las habitaciones más nobles, como en el caso del Salón de Baile, intentando darles un terminado más «antiguo» que el que actualmente tienen en la reconstrucción llevada a cabo en la segunda fase de obras del Museo para la exposición permanente sobre el Marqués de la Vega-Inclán.

Sin embargo, se había considerado que la mejor opción era la de mantener el suelo de ancha tarima tal y como hoy se encuentra instalado en el Museo. Sabemos que era muy común la utilización, por parte de la aristocracia madrileña, de suelos de madera sin decoración, cubiertos en todo momento por magníficas **alfombras**. En la fase actual de obras del Museo, parece posible recuperar la antigua tarima, por lo que consideramos que esta sería la mejor opción.

⁵⁷ Gautier, T.: «Viaje por España (1840)»; trad. al cast. de Enrique de Mesa, Madrid, 1920, pp. 149-151.



GEORG FRIEDRICH KERSTING, *In front of the mirror*, 1827. Óleo sobre lienzo. Hunsthalle zu Kiel.

El uso de las **esteras de junco y caña** era también muy generalizado en la época. Julio Nombela⁵⁸ cuando habla de una casa de la alta burguesía nos dice al respecto: «...aquella habitación, cuyo pavimento cubría una estera de cordelillo, entonces artículo de lujo, porque para pisar alfombras era preciso frecuentar palacios».

Para estas esteras se empleaba, normalmente, la caña en invierno y la paja en verano⁵⁹.

⁵⁸ Nombela, J.: «Impresiones y recuerdos», edit. Giner, Madrid, 1976, p.354.

⁵⁹ Gautier, T.: Op. cit. p. 89.



Vista de la sala del estrado del Museo Romántico. Pavimento cubierto con alfombra.

En el anterior montaje del Museo se conservaban dos habitaciones (los dos dormitorios) con este sistema de cubrición en los suelos. No parece desacertado utilizar este tipo de cubrición para los solados de algunas habitaciones (era muy común en los salones de verano). Aconsejamos la utilización de las mismas para el dormitorio femenino (16), dormitorio masculino (21) y costumbristas madrileños (8).

No creo que sea difícil encargar estas esteras nuevas, ya que las del Museo se encuentran hoy irrecuperables.

Por lo que se refiere a las galerías, considero que sería oportuno mantener el solado de losetas de barro (parece que originales de la casa). Aunque hoy en día es imposible recuperar estos suelos, se deberían instalar unos nuevos siguiendo los modelos anteriores.

2. PARAMENTOS

La manufactura tradicional, que había sido la base del trabajo desde el Renacimiento hasta mediados del s.XVIII, es sustituida poco a poco por los productos industriales hechos a máquina. Los ricos revestimientos textiles de damascos, sedas, terciopelos o tapices de los interiores palaciegos, ceden su lugar a paramentos pintados o bien al revestimiento con papeles pintados o tejidos decorados mediante impresión, en los que se imita la decoración de los materiales más costosos.

Lo habitual en las casas con un estatus económico medio o bajo en la época eran las paredes pintadas al temple o bien únicamente blanqueadas con cal.

Siguiendo otra vez a Gautier⁶⁰: «se atraviesan largas filas de habitaciones... todas ellas tienen como único adorno su blanqueo de cal o un tono liso amarillento o azulado o recuadros de madera simulada».

En los palacios y casas más acomodadas lo que abundaba eran las paredes «abarrotadas de falsas columnas, de cornisas simuladas o pintarrajeadas al temple».

Lo normal en este tipo de palacios era decorar las paredes con papel pintado o telas y, como observamos en esta última cita, con pinturas al temple⁶¹ o con estucos⁶² imitando falsas arquitecturas o decoraciones.

Según Nombela⁶³ en las casas modestas «todavía no conocían el estuco en las alcobas... sólo en las casas principales estaban pintados al óleo los dormitorios».

Una vez expuestas las formas fundamentales de tratar los muros en el periodo romántico, considero fundamental alternar, en el nuevo montaje del museo, tanto la pintura como el tapizado con telas y el papel pintado.

Por lo que respecta al **tapizado de las paredes**, creo conveniente reservar este para las zonas más nobles del museo.

Es indiscutible que, todo salón de baile de la época que se precie, llevaba las paredes tapizadas, generalmente en raso.

Siguiendo a Antonio Flores⁶⁴ cuando nos habla de la casa de la Condesa de Baza y refiriéndose al salón de baile: «El salón principal, destinado para el baile, estaba adornado de una manera verdaderamente regia (...). Las **paredes** estaban ya desde muy antiguo **cubiertas de raso granate**, (...) llenas de espejos, multiplicaban las infinitas luces que ardían en tres elegantes arañas de bronce dorado que pendían del techo. Otro testimonio se refiere a la casa de la Marquesa de Santa Rita⁶⁵.

Aunque no es conveniente abusar de las telas, no solo por motivos económicos, sino también por motivos relativos a la conservación, es indiscutible que, para ambientar algunas habitaciones de la época, no queda más remedio que recurrir a las mismas.

En todo caso, las telas que se empleen deberán tener una decoración sobria, con motivos decorativos «clásicos», como el damasco⁶⁶ o el moaré⁶⁷ en una misma gama de matices fondo y forma. Los colores más habituales solían ser el amarillo-dorado, el azul y el grana.

Se deberá tener en cuenta que el tipo de tela, motivo decorativo y color elegido, deberá entonar tanto con las tapicerías de los muebles como con las «colgaduras» y cortinas. Por ello, se ha llevado a cabo un minucioso estudio sobre

⁶⁰ Gautier, T.: Op. cit., p. 149.

⁶¹ Temple: procedimiento pictórico que mezcla el pigmento en líquidos glutinosos calientes y agua.

⁶² El estuco es una pasta de cal apagada y mármol pulverizado. Este se puede aplicar extendido sobre el paramento y barnizado después con aguarrás y cera. También se pueden llevar a cabo diversas piezas de estuco, previamente moldeadas y disecadas que se colocan sobre el muro y después de doran o pintan. Por lo general cuando las fuentes románticas nos hablan de estucos se refieren a esta última posibilidad.

⁶³ Nombela, J.: Op. cit. p. 94.

⁶⁴ FLORES, A. *Fe, Esperanza y Caridad*, T. III, Madrid, 1851, p. 267.

⁶⁵ FLORES, A. Op. cit., T. I, p. 207.

⁶⁶ Damasco: Tela generalmente de seda cuyos dibujos están formados con el propio tejido.

⁶⁷ Moaré (del fr. moiré): tela fuerte cuya decoración forma aguas.

los tapizados de muebles de cada habitación (los que son originales y deben ser restaurados, y los que pueden ser reentelados siguiendo los modelos de la época).

Siguiendo otra vez a Antonio Flores⁶⁸ y sus informaciones sobre los revestimientos de la casa de la Condesa de Baza, podemos observar la utilización de telas para los antosalones a cada lado del salón de baile:

«La primera antesala, cuyas paredes estaban cubiertas de lienzos artísticos, se veía **colgada de grana** (...). Los adornos de la segunda antesala eran de más lujo, aunque las paredes estaban asimismo cubiertas de cuadros; **la colgadura era de damasco amarillo**, y las banquetas del mismo color, con los pies dorados. A este salón seguía el primer estrado, todo **tapizado de azul** y alumbrado con profusión por una magnífica lámpara de bronce (...)».

Una vez analizados abundantes testimonios de la época, hemos considerado que sería interesante revestir las paredes con telas en las siguientes habitaciones: los antosalones (3) y (5), salón de baile (4), literatos (18) y gabinete (20).

Por lo que respecta a la **pintura**, aunque de aspecto menos rico, es una buena solución para gran parte de las paredes del museo. Según las fuentes documentales de la época consultadas, por lo que respecta a la pintura de los paramentos interiores se empleaban cuatro técnicas diferentes: el blanqueo de cal (para casas humildes), el temple, la pintura al óleo y los estucos. Estas tres últimas en las casas principales y palacios.

En el caso del nuevo montaje para el Museo Romántico deberemos acudir a una pintura que imite de alguna manera, por su densidad, acabado, etc., las llamadas pinturas al óleo de la época romántica.

Las habitaciones que considero deberían ir pintadas en el nuevo proyecto son:

- Vestíbulo (1)
- Antecámara (2)
- Costumbristas andaluces (6) y (7)
- Costumbristas madrileños (8)
- Salita (9)
- Pasillo (10)
- Saleta de introducción (12)
- Oratorio (13) (estuco ?)
- Sala de niños (14)
- Alcoba (16)
- Dormitorio masculino (21)
- Sala de billar (23)

Aunque no podemos optar a recubrir todas las paredes con **estuco**, es importante que se mantenga el que hoy en día existe en la Antesala (2) cuya factura y color es totalmente adecuado. Sería conveniente pensar si recurrimos a esta técnica para cubrir otras paredes del museo: Oratorio (13).

⁶⁸ FLORES, A. Op. cit. T. III, pp. 242 y 267.



Detalle de papel pintado del Museo Romántico.

En cuanto al **papel pintado**, constatamos su masiva utilización, fundamentalmente a partir de 1850, y con una influencia decorativa derivada principalmente de los papeles franceses (ya se ha comentado que en estos momentos los ingleses solían ser papeles pintados lisos). Siguiendo al viajero Inglis⁶⁹:

«El suelo de esta importante habitación suele estar tapizado con una estera o bien recubierto de baldosas, y las paredes están por lo general **empapeladas con papel francés** y embellecidas o afeadas, depende del caso, con unas cuantas pinturas religiosas o de carácter profano, o de ambas clases, según sea el gusto de la señora».

Considero oportuno que alguna de las habitaciones del museo incluyan papel pintado, ya que enriquecerían mucho el montaje del mismo. La colocación de papel no tiene porqué cubrir totalmente las paredes, ya que era muy común en la época emplear únicamente trozos del paramento con el mismo, o llevar a cabo un gran friso, hasta la mitad de la pared, bien pintado o en papel.

Siguiendo a Ramón de Navarrete en su novela «Madrid y nuestro siglo» (1845)⁷⁰:



Gabinete árabe. Palacio de Aranjuez.

⁶⁹ INGLIS, H.D. «Spain in 1830», en *Madrid en la Prosa de Viaje*, T. III, Madrid, 1994, pp. 78-79.

⁷⁰ NAVARRETE, R. «Madrid y nuestro siglo», en *Madrid en la novela*, T. II, Madrid, 1993, p. 258.

«(...) La alcoba, situada en el lienzo frontero de la escalera; las paredes tenían un friso de pintura fina hasta la mitad de su elevación; el suelo estaba dado de ocre, resplandeciente como un cristal, y de trecho en trecho le ocultaban felpudos de colores».

Las habitaciones en las que sería conveniente utilizar el papel pintado son:

– El comedor (11): podrían emplearse recuadros simulados con fragmentos de papel pintado decorado con vistas (jardines, paisajes, etc.). Siguiendo otra vez el testimonio de Flores⁷¹:

«Una mesa redonda, cubierta sin profusión, pero con elegancia, estaba colocada en medio de un salón pequeño sin otro adorno que el **papel** que cubría las paredes y dos tapices que cerraban el paso del aire en las puertas».

– El boudoir (15): a pesar de que también era muy común que sus paredes estuvieran revestidas con telas, como el de la Condesa de Baza⁷²:

«El gabinete que habían destinado como tocador nupcial de Adelaida era ochavado, y sus **paredes están vestidas de muaré blanco con molduras doradas**; en el centro del techo, pintada al fresco, se veían las Tres Gracias sobre un trono de flores, y en los ángulos cuatro hermosas odaliscas (...)».

– El fumador (19): la imposibilidad de llevar a cabo el característico «salón árabe romántico» nos sugiere la posibilidad de decorar este pequeño espacio con algún tipo de papel pintado (ya sea en fragmentos o completo) con decoración de influencia basada en el estilo oriental.

– El despacho (22): este espacio debe tener una decoración sobria, acorde con su función, típicamente masculina. Podría ser interesante llevar a cabo un revestimiento de las paredes con papel pintado en la gama de marrones y tabaco, con decoraciones que imitaran las labores del cuero, similares al ejemplo que se conserva en el Museo Romántico. También era común para este espacio la utilización de entelados en la pared, como nos muestra la descripción del gabinete del Abad de Maqueda en su palacio de la calle del Nuncio en Madrid⁷³:

«El **raso azul** que cubría las paredes de este aposento, ofrecía ya un aspecto blanquecino, rastro destructor de la acción de los años, y la tela que cubría las banquetas había asimismo entregado su color azul a la luz de la atmósfera (...)».

– El billar (23): era muy característico que estuviera adornado con un gran zócalo de madera que cubría en altura las tres cuartas partes de la pared (Palacio Real, Museo Cerralbo, Casino de Murcia, etc.). Dada la dificultad de reproducir el mismo, considero que sería oportuno plantearse la posibilidad de llevar a cabo un friso de madera simulada que podría resolverse mediante la utilización de papel pintado.

En cuanto a las **falsas decoraciones y estucos dorados en relieve** tan característicos de la época, así como los recuadros de madera simulada, como se ha dicho en varias ocasiones en este documento, no es conveniente abusar de ellos. Sin embargo, creo que sería oportuno, como se señala ya en el Plan Museológico, enriquecer fundamentalmente la zona noble del Museo (Salas 1 a la 5) por medio de algún molduraje en la pared.

⁷¹ FLORES, A. Op. cit. T. II, pp. 332-333.

⁷² FLORES, A. Op. cit. T. III, pp.242-243.

⁷³ FLORES, A. Op. cit. T. II, pp. 44-45.



JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ. *Castillos en el aire.*

3. TECHOS

Los techos han renunciado definitivamente a los artesonados con vigas vistas propios de los siglos anteriores, para cubrir sus superficies con pinturas al gusto de la época (esto ya era evidente desde el Rococó).

En la actualidad, algunos de los techos del Museo están decorados con pinturas procedentes del Casino de la Reina, palacete de recreo regalado por la Villa de Madrid a la Reina Isabel de Braganza, segunda mujer de Fernando VII, y desmantelado en 1893 (teniendo en cuenta que se trata de depósitos del Museo del Prado).

Es imprescindible restaurar estos techos para el nuevo proyecto que permanecerán en las mismas salas donde se encontraban anteriormente, salvo la posibilidad de trasladar el de la Antecámara (2) al Fumador (19).



Detalle de papel pintado del Museo Romántico.

Las salas donde se situarán estos techos son:

- Antecámara (2) (anteriormente Saleta de Isabel II): pintada por Juan Gálvez con una temática de quiosco turco.
- Antesalón (3) (anteriormente Juego de Niños): pintada por Zacarías González Velázquez con una temática de alegoría de la noche.
- Salón de Baile (4): pintada por el mismo artista con una temática de alegoría de la aurora.
- Costumbristas Madrileños (8) (anteriormente Saleta de Madrid): decoración de guirnaldas bordeando el techo a modo de cenefa (pintada a imitación de los motivos del XIX en los años cincuenta de este siglo).
- Comedor (11): pintada posiblemente por Juan Gálvez con la decoración de escudos de las provincias de España.

Otras techumbres están decoradas por medio de molduras y estucos, como en el caso del Oratorio (13), que sería necesario restaurar. En la actual Sala de Prim (5), puesto que es el único de los tres salones nobles que no tiene techo pintado, podría pensarse en enriquecerlo mediante estuco y molduraje, regularizando así, la importancia en la decoración de estas tres salas.

Para el fumador, podría ser interesante reproducir un techo circular por medio de telas a modo de tienda árabe (muy utilizado en el momento). Otra alternativa que considero realmente interesante consistiría en colocar, en esta estancia, el techo que hoy se encuentra en la Antecámara (2), ya que su temática orientalista encajaría perfectamente con el contenido y decoración de la sala.



Detalle de decoración de los techos en el Museo Romántico.

4. VITRINAS Y SEGURIDAD

Dadas las características del Museo, es francamente difícil incluir vitrinas para aislar y exponer pequeños objetos. Si queremos respetar el ambiente que se vivía en una casa romántica, estos deberán situarse estratégicamente por todos los rincones, con el fin de reproducir fielmente el entorno y decoración de la época. Como se ha dicho con anterioridad, la densidad de objetos en estos espacios solía ser abrumadora: dispuestos en un auténtico «horror vacui», los bibelots, elementos textiles, cerámicos etc.. se colocaban en todos sitios (encima de los pianos, en las chimeneas, en las consolas, veladores...).

Algunos de estos objetos pueden ser expuestos, como en la actualidad, aprovechando el mobiliario utilizado en el momento: mesitas expositoras, cabinets, pequeños armarios... que actúan a modo de vitrina. Sin embargo la mayor parte de los mismos deberán estar accesibles al público sobre chimeneas, mesas, anaqueles, estantes etc.

En otras ocasiones será necesario recurrir a la realización de vitrinas que por su terminado, materiales, factura, etc., no disturben la estética conseguida en las salas del Museo. Estas vitrinas deberán «imitar», en la medida de lo posible, los muebles de la época.



Vitrina del Museo Romántico.

Lo más práctico, sin embargo, es llevar a cabo vitrinas encastradas en el muro. A estas alturas de la obra se han practicado ya varios huecos en las paredes con este fin: dos en el Antosalón (5), una en la Sala (6), dos en la Sala (9), dos en el Pasillo (10).

Existen áreas del Museo en las que se expone una abundante densidad de objetos. Estas zonas son, fundamentalmente, el Antosalón (3), Juego de Niños (14) y, especialmente, el área de influencia femenina, es decir, el Boudoir (15) y la Alcoba femenina (16). En todos estos casos será necesario estudiar detenidamente el sistema a utilizar para la seguridad de todas las piezas seleccionadas.

En cuanto al Pasillo (10) y el Comedor (11) no plantean problemas puesto que el primero tendrá unas importantes vitrinas encastradas y en el segundo mantendremos las anteriores barreras que imposibilitaban el paso del visitante a través de la sala.

La densidad y la salvaguarda del ambiente, típicamente romántico, plantea importantes problemas a la hora de la **seguridad** de las colecciones. Hoy en día este conflicto se solventa mediante una numerosa y experta vigilancia humana (un vigilante por cada dos o tres salas aproximadamente); en el futuro será necesario un efectivo sistema de seguridad que permita recoger los movimientos del público a lo largo de su recorrido por el Museo.

Algunos de los ámbitos o salas del Museo podrían permanecer no accesibles mediante barreras (cordones o elementos similares), ya que contendrán piezas de importante valor, fácilmente sustraibles o deteriorables. Sin embargo, la sistematización de barreras o colañas entre los visitantes y los ambientes no resulta lo ideal para una casa de este tipo, por lo que sería interesante incluir una alfombra-paso, en un color llamativo, que permita trazar el recorrido, habitación por habitación, para impedir que el público, de una forma no física, sino «psicológica» se acerque a determinados espacios.

5. ILUMINACIÓN

Es evidente que el ambiente de una residencia del periodo romántico tendía hacia la oscuridad: existía la creencia, no alejada de la realidad, de que la luz natural perjudicaba notablemente al mobiliario.

Las habitaciones se encontraban normalmente sumergidas en las tinieblas: pesadas maderas que cierran los balcones, vidrieras en las puertas, cortinajes corridos y falta de iluminación, hacen del ambiente romántico una atmósfera en semipenumbra. Se debe tener en cuenta que estos interiores seguían iluminándose por medio de



Casa Mario Praz, Roma.

los sistemas tradicionales (velas, lámparas de aceite etc) ya que el gas, y por supuesto la electricidad, todavía no se habían introducido en las casas en estos momentos.

La media luz hace indistintas las formas de los objetos y crea miles de nuevas imágenes. Es la semioscuridad del sueño encantado, el desvanecimiento voluptuoso, que tanto gusta a las damas galantes.

A la hora de la realización del proyecto museográfico, se deberá respetar este criterio, teniendo en cuenta, sin embargo, que se trata de un Museo, por lo que seguramente, será necesario llegar a un equilibrio en las cuestiones de iluminación. Tradicionalmente se recibían quejas del público ya que, en los días menos soleados, no se llegaba a tener una óptima visión de algunas de las piezas expuestas (en especial, los cuadros más oscuros como, por ejemplo, los de los costumbristas madrileños). Se debería, por tanto, buscar una solución intermedia entre la conservación de un ambiente en semipenumbra y las condiciones mínimas de visibilidad de estas piezas: sería necesario instalar algún sistema que, aunque invisible para el público, consiguiera que la luz incidiera directamente sobre algunas de estas piezas (fibra óptica).

En cuanto a la luz natural, existen zonas del Museo donde sería interesante permitir la entrada de la misma (alrededor de las galerías y las habitaciones que dan al jardín) por lo que será necesario introducir butiral en los cristales.

En la relación de piezas se ha hecho un especial hincapié en la diferenciación de los distintos materiales que componen las colecciones del Museo. Como es evidente, las obras sobre papel requerirán especiales cuidados en su iluminación, así como los textiles y otros objetos más sensibles a la luz.

6. TEMPERATURA Y HUMEDAD

Como ya se apuntaba en el Proyecto Plan Museológico, durante la segunda fase de obras se abordó la climatización del Museo, afectando también a la primera planta del mismo. Hoy en día, tanto la temperatura como la humedad, están en óptimas condiciones. Sin embargo, se introdujeron unos grandes y antiestéticos fancoils que disturbaban claramente la

recreación de un entorno romántico. La solución a este problema podría venir mediante el recubrimiento de los mismos por elementos textiles (fórmula muy común en la época, ya que se decoraban así hasta los huecos de las chimeneas) lo que resultaría más económico o bien realizando muebles en madera, más acordes con el estilo decorativo de la época.

Por lo que respecta a la segunda planta del Museo (reservada al área de despachos, administración, almacenes...) sería conveniente instalar el mismo sistema que hoy tiene el resto del museo ya que, en el presente, contamos con anticuados aparatos de aire que, además de poco efectivos, contribuyen a una importante contaminación sonora. Los almacenes no cuentan con climatización, aunque parece que las condiciones de temperatura y humedad son las adecuadas.



ANTONIO MARÍA ESQUIVEL, *La visita*. Museo Municipal de Gijón.



Puertas del antosalón en el Museo Romántico.

7. CARPINTERÍAS

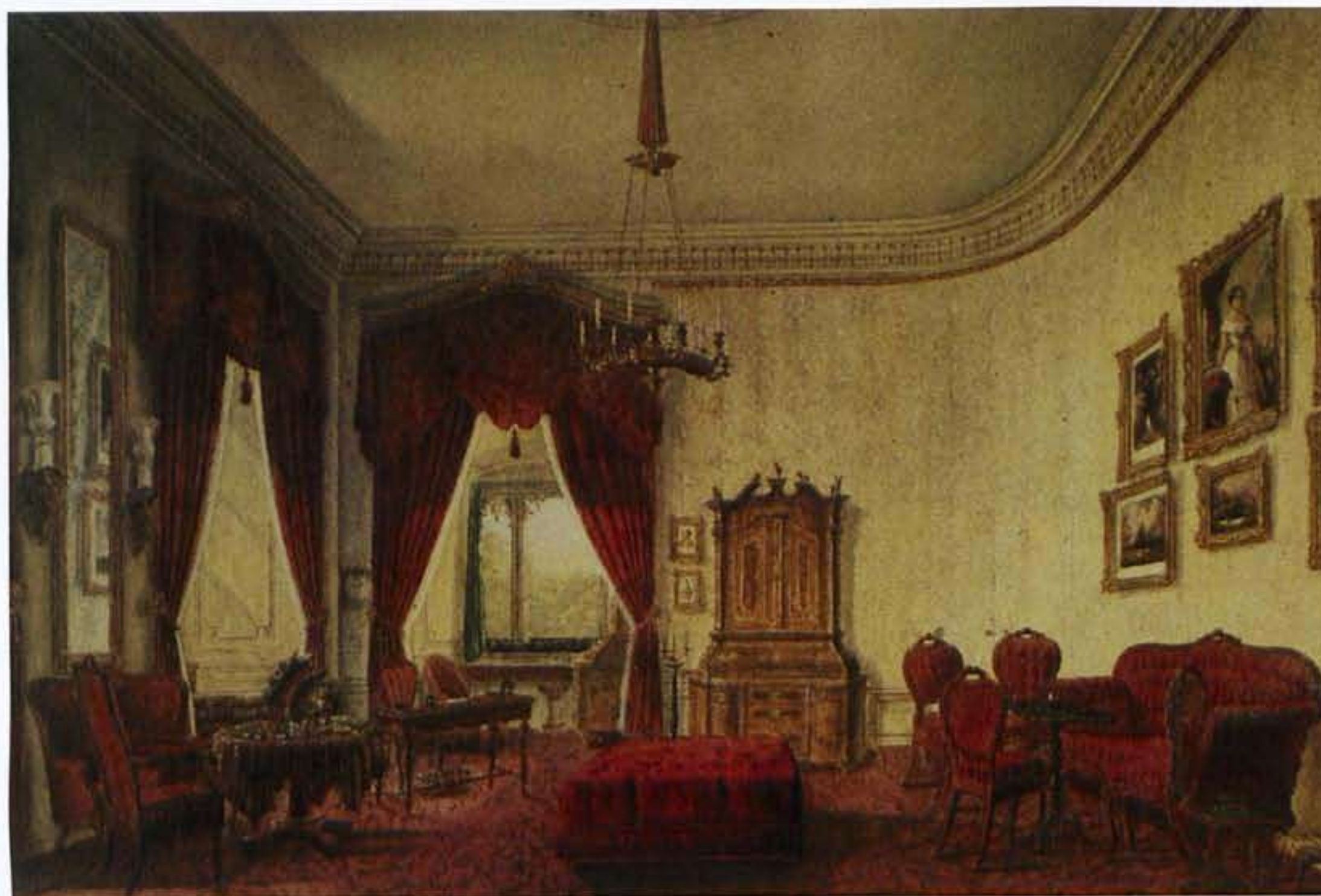
En muchos casos no se podrá llevar a cabo la restauración de la carpintería actual del Museo, por lo que será necesario realizarla de nuevo, aunque procurando seguir la estética del siglo XIX en accesorios tales como tiradores, bisagras, pestillos, etc (no es conveniente introducir elementos nuevos y disonantes como en la planta baja). Sería muy oportuno conservar toda la carpintería de la zona noble del Museo: marcos de ventanas y contraventanas que dan a la calle San Mateo y puertas de estos ámbitos.

Por lo que respecta a las **puertas**, considero fundamental conservar, mediante una buena restauración, las que existían en la parte noble del anterior montaje del Museo: de la escalera al vestíbulo (1), del vestíbulo a la galería y a la antecámara (2); de la antecámara (2) al antosalón (3) y a la sala (25); del antosalón (3) al salón de baile (4); del salón de baile al antosalón (5); del antosalón a la sala (6); del anteoratorio (12) al oratorio (13); puerta nueva que va del pasillo (10) a la galería; dos puertas en el comedor (11) que dan al pasillo (10) y a la sala (24); puerta del dormitorio (21) al despacho (22); puerta del billar (23) a la sala (24); y puerta nueva en el billar (23) que da a la galería.

Como se ve, las puertas antiguas que se deben conservar son de las salas (1) a la (5); la sala (13) y las dos puertas del comedor (11). Todas las puertas que dan paso a la galería se realizarán nuevas, siguiendo los criterios anteriores. En el periodo que nos ocupa era muy común que las puertas y ventanas se pintaran de un blanco marfil (así se encontraban en el anterior montaje) con pequeñas decoraciones en las molduras por medio de dorados. También eran muy frecuentes las puertas con vidrios emplomados a modo de vidriera.

Para algunos ámbitos podrían forrarse siguiendo el modelo y color de la cubrición de las paredes, fórmula muy utilizada en la época. Así procederemos con la pequeña puerta que se encuentra en el anteoratorio (12) y que da a la escalera.

Podríamos pensar también para las puertas del fumador (19), algún tipo de cortinajes que dieran ambiente a la sala. En una de las puertas se podría utilizar la cortina de cuentas de cristal, de origen filipino, que se encontraba anteriormente en la sala (25).



W. DUNCKEL, *Salotto del Castello di Mannheim*, 1860. Acuarela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

8. CORTINAS (VENTANAS Y PUERTAS)

En la época romántica era muy común guarnecer las ventanas con cortinas como expone Gautier en torno a 1840⁷⁴:

«(...) Las ventanas suelen estar encuadradas de adornos de arquitectura simulada, con muchas volutas, rollos, amocillos 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 en verano».

⁷⁴ GAUTIER. Op. cit. p. 126.



Cortinas Salón de Baile del Museo Romántico.

No creo que sea posible llevar a cabo en la actualidad una recreación de estos cubrimientos, pero sí tendremos en cuenta, sin embargo, que la luz quedará tamizada por el butiral, las cortinas y los estores.

Por lo que respecta a las **cortinas**, solían ser muy abundantes en la época romántica, no solamente por motivos de decoración (como se ha dicho las cortinas y colgaduras de las habitaciones más nobles iban siempre a juego con el revestimientos de las paredes y los muebles), sino también por un miedo acérrimo a los efectos devastadores de la luz. A este respecto tenemos dos interesantes testimonios:

«Y a mayor abundamiento, para que la luz no se vaya tragando las tintas del raso, del terciopelo y de la moqueta, cubren la sillería con una funda de lienzo, y las alfombras con un paño de lienzo también, además de ponerle al sol una barrera de persianas y otra de muselinas bordadas, y un transparente, y grandes colgaduras de damasco»⁷⁵.

«Los huecos de dos altísimos balcones que había en el gabinete estaban colgados de raso azul y amarillo; dando apenas paso por debajo de sus pabellones a una luz angustiosa y pálida»⁷⁶.

⁷⁵ FLORES, A. *La sociedad de 1850*, Madrid, 1868, p. 185.

⁷⁶ FLORES, A. *Ayer, hoy y mañana o la fé, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*, T. II, Barcelona, 1893, pp. 44-45.



Modelo de estampado de habitación, mediados del siglo XIX. Inglaterra.

Era también muy común emplear cortinas para separar espacios situadas en los marcos de las puertas. A este respecto, y como ya se indicó en el Proyecto Museológico, considero fundamental incluir cortinas o «colgaduras» de doble cara en las dos puertas que dan paso al salón de baile: Antosalón (3) y Antosalón (5). También era muy común emplear ligeras cortinas para separar los espacios femeninos, como por ejemplo el boudoir (15) y la alcoba (16):

«Unas largas cortinas de muselina blanca como la nieve cubrían la entrada de la alcoba»⁷⁷.

En otros casos, estas cortinas separaban ámbitos masculinos como por ejemplo el gabinete, del despacho y el dormitorio:

⁷⁷ NAVARRETE, R. de. Op. cit. p. 258.

«El gabinete estaba separado de la sala por dos puertas vidriera con visillos de seda encarnada...»⁷⁸.

«...reapareció el consabido sirviente; abrió las puertas que daban a un gabinete, alzó el pesado cortinaje y, apartando el cuerpo a un lado, me dijo...»⁷⁹.

«Cortinas de muselina suiza de ramos ordinariamente tejidos y realizados con toda suerte de estampados adornaban los huecos y reproducían, de una manera desastrosamente exacta los dibujos que las tapicerías de París presentaban en los periódicos de moda o en cuadernos litografiados»⁸⁰.

9. GALERÍAS

Las galerías eran un elemento vital para la circulación en la casa del siglo XIX. Zonas de tránsito, se utilizaban para conectar diferentes espacios o habitaciones de la casa (sobre todo empleadas por el servicio). En la actualidad las dos galerías que circundan los dos patios, se encuentran cerradas a la circulación general del público. Parece muy adecuado rehabilitarlas como parte integrante de la visita y como vía de acceso para llevar a cabo un itinerario más fluido.

La primera galería se encuentra en el presente cerrada y acristalada, por lo que solamente sería necesario asentar la estructura, los suelos y la carpintería para su utilización. En ella se sitúa una salida del ascensor y únicamente se utiliza hoy para uso interno y semipúblico.

La segunda galería, hoy abierta, convendría cerrarla y acristalarla en el futuro, lo que permitiría una mejor circulación por las diferentes salas del Museo.

10. DISPOSICIÓN DE LOS OBJETOS

10.1. DENSIDAD

Es evidente que hay muy diversas formas de organizar y decorar una casa. Sin embargo, cada período de la historia tiene su propia forma de decorar y amueblar, su propia «visión de la época».

Teniendo en cuenta las diversas épocas de la historia, podemos observar diverso grado de densidad en la disposición de los objetos y mobiliario. En unos períodos se tolera más que en otros un elevado número de objetos «en masse» dentro de una habitación. Así mientras que, por ejemplo en los años 1930, estos objetos eran muy pocos, sin embargo, en el periodo romántico eran muchos, lo que significa que encontramos variaciones en el número de motivos ornamentales que el ojo puede asimilar.

⁷⁸ NOMBELA, J. Op. cit. p. 20.

⁷⁹ PEREDA, J.M. «Pedro Sánchez (1891)», en *Madrid en la novela*, T. III, Madrid, 1994, p. 9.

⁸⁰ GAUTIER, T. *Los amores de un torero*, Madrid, 1875, p. 8.



Casa Mario Praz, Roma.

Por tanto, lo que caracteriza a un periodo en el campo de la decoración de interiores es la densidad de los motivos ornamentales y la disposición que predomina en dicho momento. Todo ello nos hará reconocer fácilmente las características de una época.

Como dice Peter Thornton⁸¹ se sobreentiende que dichas características no son simplemente una cuestión de decoración de las paredes, del mobiliario utilizado o del dibujo de la alfombra. Es algo mucho más sutil que solamente puede definirse como «una cuestión de densidad».

Teniendo en cuenta la existencia de un *Zeytgeist*, o «visión de la época» y que esta determina el aspecto general de las habitaciones de cada etapa de una forma sutil, podemos avanzar, por lo que se refiere al periodo romántico, la manera en la que se crean los interiores. Estos –concentrando inevitablemente nuestros estudios en los tipos de decoración

⁸¹ VV.AA. «El espacio privado», *A.V. Monografías de arquitectura y vivienda*, 1988, nº 14, p. 58.

con los que las clases altas decidieron rodearse— se caracterizan —como se ha dicho anteriormente— por una combinación de lo «sobrio» con lo «acumulativo».

En este sentido, y tras haber estudiado minuciosamente las abundantes pruebas gráficas de la época, hemos optado por una suma de elecciones impuestas por los ambientes, por la disposición deseada para cada una de las estancias, en relación con los espacios, con sus secuencias, con las variaciones de la luz, con los lazos que de esta forma queremos que se lleguen a crear entre los objetos, y la intrincada trama de interrelaciones que hemos establecido entre estos y los acontecimientos históricos, artísticos, sociales, etc., de la época.

En cuanto a la disposición de los objetos, nos ha parecido muy interesante seguir —a modo de guía— la colocación que llevó a cabo Mario Praz en su casa-museo de Roma, en el Palazzo Prímoli. Como se ha dicho en varias ocasiones, el ejemplo de este coleccionista e importantísimo investigador nos parece del todo adecuado a la hora de afrontar el futuro proyecto museográfico del Museo, siguiendo a su vez su obra *La casa della vita*, suerte de biografía en la que personas y cosas se entremezclan, que mueve al autor a la búsqueda de un tiempo perdido, no mediante la memoria y las palabras, sino mediante la memoria y las cosas. En su obra *Le stance della memoria* subraya su amor por los objetos, sobre todo por aquellos que aportan el misterio de la existencia cotidiana de una época que ya no existe, objetos amados no solo por bellos, sino por ser restos milagrosamente salvados de un naufragio.

Incluimos algunas fotografías muy ilustrativas de esta manera tan romántica de colocar los objetos, en la que se combina cuadros, miniaturas, relieves, estampas, abanicos, etc., con una acertada visión de época.

Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que nuestra prioridad no se basa únicamente en la reproducción exacta de un ambiente, sino que también es necesario poder llegar a cumplir nuestro objetivo educativo y didáctico. Por ello, debemos intentar llegar a un difícil equilibrio entre la densidad de objetos propia de la época y la claridad necesaria en un montaje museístico, para que el visitante pueda apreciar, con facilidad, cada uno de los objetos expuestos. Quizá esta casa de Mario Praz, aunque muy conseguida en cuanto al ambiente, peca de un exceso de densidad, así como el anterior montaje del Museo Romántico pecaba de sencillez en exceso.

Este tipo de disposiciones tan característica del momento nos ha *obligado* a incluir —si queremos ser realmente veraces con la forma de decorar de la época— algunas piezas, que pueden presentar problemas en cuanto a su conservación en una exposición permanente (obra sobre papel, abanicos, etc.).

Algunos dibujos, acuarelas y, especialmente, estampas, deben ser minuciosamente estudiados —ubicación, iluminación, condiciones ambientales— en el futuro proyecto museográfico teniendo en cuenta que su exposición nos obliga a rotar estas piezas al menos una vez al año.

10.2. ENMARCADO

Una de las carencias del Museo es la falta en muchas ocasiones de marcos adecuados para la obra pictórica y sobre papel. Por lo que respecta a la primera (se adjunta listado aparte de la necesidad de restaurar o realizar marcos nuevos)



Estudio Casa Mario Praz, Roma.

sabemos por experiencia que un buen marco resalta y potencia la obra; por ello, en muchos casos podremos restaurar algunos de los marcos del museo, pero en otros muchos será necesario acudir al remarcado de muchas piezas.

Lo ideal sería poder adaptar marcos antiguos a las mismas (tenemos un pequeño almacén de marcos antiguos) sin embargo, en muchas ocasiones, esta adaptación resulta realmente difícil, por lo que será necesario acudir a la confección de marcos nuevos que sigan los criterios estilísticos del siglo XIX.

Por lo que se refiere a la obra sobre papel (estampas y dibujos) prácticamente el 95 por 100 de la misma requiere un marco nuevo. Sin embargo, en esta ocasión el criterio a seguir en la elección es más fácil y podemos optar por la solución –muchas veces utilizada ya en el Museo Romántico– de una simple caña moldurada o no con aplicaciones de rosetas en sus esquinas. En este caso sería interesante la realización de un marco tipo que, ajustándole un passe-par-tout de diferentes tamaños, nos permita emplear el mismo marco a la hora de rotar las estampas y, con ello, evitar posibles marcas en la pared. Por supuesto estos marcos deberán estar dotados de cristal antiroturas y protegidos con butiral.

Por lo que se refiere a las miniaturas, algunas de ellas pueden ir colgadas de forma independiente, pero otras se incluirán en marcos-vitrina de madera como tradicionalmente estaban expuestas en el Museo Romántico. Muchos de estos marcos vitrina se encuentran en malas condiciones, por lo que sería imprescindible llevar a cabo nuevos montajes cuya solución puede ser parecida a la que aparece en la fotografía.

En cuanto a los abanicos, lo ideal es exponerlos en el interior de vitrinas. Sin embargo, en ocasiones, dada la proliferación de objetos en el interior de las mismas, podría ser necesario recurrir al enmarcado de algún abanico puntual que, como en el caso de las estampas, pueda rotar a lo largo del tiempo.



Abanicos enmarcados en Casa Mario Praz, Roma.

11. INFORMACIÓN

Es necesario evitar, en la exposición permanente del Museo, demasiada información, ya que puede crear confusión y desorientación. Además la idiosincrasia del Museo no nos permite disponer de técnicas comunicativas avanzadas (videos, paneles, fotografías, ordenadores etc.) que puedan ser manipuladas durante la visita a las salas de exposición permanente. Los textos deben ser así mismo limitados y con un criterio estético que no disturbe el ambiente de las diferentes salas.

Considero imprescindible ofrecer un plano de la casa sintéticamente ilustrado, además de hojas sueltas con información sobre los tres itinerarios fundamentales del Museo. A ello cabría añadir pequeñas guías didácticas (trípticos), y el catálogo-guía del Museo como primer instrumento informativo.

Lo ideal sería contar con audio-guías que se repartieran en la taquilla del Museo. La participación de los guías voluntarios y la disponibilidad para informar al público por parte del personal de vigilancia serán aspectos a tener cuenta.

A todo ello se deberá sumar una buena señalización interna y los apropiados textos de apoyo como guías, folletos, trípticos, catálogos monográficos, revista etc. Es necesario un **Plan de señalética e identidad integral** ya que se trata de un museo histórico y de ambiente, por lo que debe ser muy cuidadoso en todo lo que respecta a la señalización: textos, tipos de letras, soportes, etc.

Uno de los problemas que se nos plantea a la hora de la realización del proyecto museográfico es la **rotulación** de las piezas. Hemos hablado de la gran densidad de objetos dentro de las habitaciones, por lo que deberemos ser muy cuidadosos en la rotulación de las obras que se puede revelar como obsesiva y abrumadora.

Por supuesto, las cartelas pueden disturbar notablemente el ambiente conseguido en la decoración de cada una de las habitaciones. A pesar de ello, considero imprescindible que estas aparezcan, ya que no podemos perder de vista una de las funciones prioritarias del Museo como es la de informar eficazmente al visitante.

12. CONCLUSIÓN

Para elaborar este plan museológico de la forma lo más correcta posible, ha sido necesario programar, con la suficiente antelación, una serie de objetivos que esperamos se verán cumplidos una vez inaugurado el Museo.

En primer lugar, hemos querido llevar a cabo una interpretación documental, una escrupulosa reconstrucción de la forma de vivir, amueblar, decorar, etc, de un determinado periodo de tiempo –el que se corresponde con la época romántica–. Se debe tener en cuenta que la recreación de habitaciones de un periodo histórico concreto es una difícil labor que requiere una escrupulosa planificación e investigación, así como importantes recursos.

Realmente nuestra intención es reconstruir interiores que reflejen y expresen el «alma» y el carácter de una época. Mas que organizar una galería de piezas únicas y descontextualizadas, hemos querido documentar y recrear una atmósfera o ambiente, que sea capaz de «hablar» directamente con el visitante, informándole de aspectos, no solamente materiales o estéticos, sino también en relación con las actitudes vitales, la vida cotidiana y las ideas, dentro de lo que consideramos debe ser una casa museo.

VIII. ANEXO

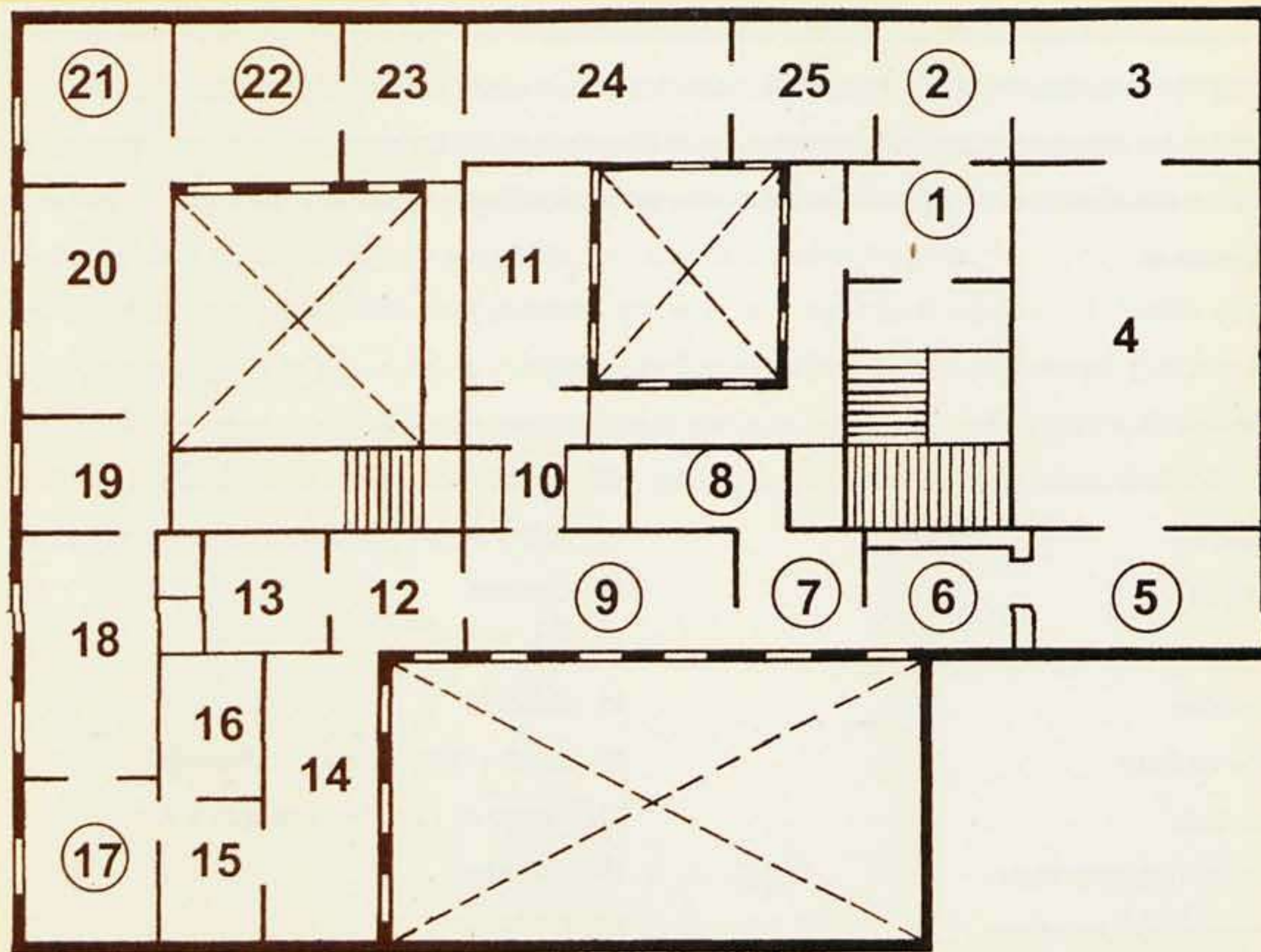
A continuación llevaremos a cabo, siguiendo el itinerario propuesto en el Plan Museológico, una selección de las piezas que figurarán en cada una de las salas del recorrido del Museo.

En cuanto a la estructura seguida para esta selección de piezas y ateniéndonos estrictamente al itinerario propuesto, se han numerado las diferentes salas del Museo desde el 0 (Escalera) al 23. En cada una de las salas hay una relación de piezas a exhibir, clasificadas de la siguiente manera: obra pictórica, dibujos, miniaturas, estampas, mobiliario y objetos de artes decorativas.

Circulación

- | | |
|-----------------------------|---|
| 0. Escalera | 12. Saleta de Introducción |
| 1. Vestíbulo | 13. Oratorio |
| 2. Antecámara | 14. Sala de Niños |
| 3. Antosalón | 15. Boudoir |
| 4. Salón de Baile | 16. Alcoba (16b. Dormitorio Niños) |
| 5. Antosalón | 17. Cuarto de Larra18. Literatos y Artistas |
| 6. Costumbristas Andaluces | 19. Fumador |
| 7. Costumbristas Andaluces | 20. Gabinete |
| 8. Costumbristas Madrileños | 21. Dormitorio |
| 9. Salita | 22. Despacho |
| 10. Pasillo | 23. Sala de Billar |
| 11. Comedor | |

PLANO DEL MUSEO ROMÁNTICO (Antiguo)



(Los números indican el orden de la visita)

- | | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| 1. Vestíbulo | 14. Sala real |
| 2. Saleta de Isabel II | 15. Sala de grabados |
| 3. Sala de juego de niños | 16. Alcoba |
| 4. Salón de Baile | 17. Cuarto de Larra |
| 5. Sala de Prim | 18. Estrado |
| 6. Costumbristas andaluces | 19. Saleta de militares |
| 7. Costumbristas madrileños | 20. Legado Vega-Inclán: estudio |
| 8. Saleta de Madrid | 21. Dormitorio |
| 9. Literatos y artistas | 22. Despacho |
| 10. Pasillo | 23. Salita toledana |
| 11. Comedor | 24. Sala «Restauración» |
| 12. Saleta del S. XVIII | 25. Saleta filipina |
| 13. Oratorio | |

0. ESCALERA

OBRA PICTÓRICA

- CORTELLINI, A. «*Retrato de Francisco de Asís*», Inv. 7115 (122 x 100 cms.)
- CORTELLINI, A. «*Retrato de Isabel II*», Inv. 7117 (139 x 116 cms.)

ESCULTURA

- DE MEDINA, S. «*El general Diego de León*», Inv. 777 (65 x 33 x 22 cms.)
- GRAGERA, J. «*Juan Alvarez Mendizábal*», Inv. 778 (64 x 21 x 14 cms.)

TONDOS

- ALANGUA, J. 4 tondos de escayola, Inv. 855/1-4: Isabel II, Reina de España; María Cristina de Borbón, José Zorrilla y Vicente López (52 cms. diámetro)

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- 4 cornucopias isabelinas, Inv. 363/4 (62 x 45 cms.)
- 2 farolas de carroza, Inv. 229/2 (72 cms.)

1. VESTÍBULO

OBRA PICTÓRICA

- LOPEZ, V. «*Isabel II niña*» Inv. 39 (109 X 78 cms.; 136 x 101 cms.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de Isabel II, niña*», Inv. 211 (31x23 cms; 37,5x30 cms) (Aguada)
- MADRAZO «*Retrato de Isabel II, joven*», Inv.1439 (61x52 cms)
- RIBELLES Y HELIP, José. «*Alegoría con la Reina Gobernadora e Isabel II niña*», Inv. 919 (59 x 74 cms; 69 x 84 cms)
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín. «*Retrato de la reina Doña María Cristina*», Inv, 1602 (104 x 73 cms; 120 x 90 cms)
- LACOMA, F. «*Retrato de Fernando VII*», Inv. 91 (47,2 x 38 cms; 66 x 55 cms)
- RIBERA, Carlos Luis. «*Retrato de la reina Isabel II niña*», Inv. 11 (159 x 108 cms.)

MINIATURAS

- ANÓNIMO. «*Retrato de Fernando VII*», Inv. 1483 (60 x 52 mm., 70 x 62 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de Fernando VII*», Inv. 1131 (60 x 45 mm., 115 x 64 mm.)
- ALBUERNE Y GUERRERO, Manuel. «*Retrato de Fernando VII*», Inv. 912 (155 x 125 mm.)

- ANÓNIMO. «*Retrato de Isabel II*», Inv. 1127 (60 mm. Diámetro).
- ANÓNIMO. «*Retrato de Isabel II*», Inv. 1135 (87 x 50 mm.)
- ANÓNIMO. «*María Antonia de Nápoles*», Inv. 2263 (238 x 178 mm.)

ESTAMPAS

- AMERIGO Y MORALES, R. «*La Católica Reina guía a su nieta al Templo de la Gloria*», Inv. 4320 (350 x 220 mm., 635 x 485 mm.).
- ASSELINEAU, Auguste. «*Interior del Monasterio...durante la Jurta de Fernando VII*», Inv. 4443 (485 x 320 mm., 555 x 365 mm.)
- ASSELINEAU, Auguste. «*...Reina Gobernadora en el estamento de Próceres*», Inv. 3772 (325 x 458 mm., 380 x 485 mm.)
- GOTARDO GRONDONA. «*Retrato de María Cristina*», Inv. 1081 (790 x 430 mm.)
- GOTARDO GRONDONA. «*Retrato de Fernando VII*», Inv. 1082 (710 x 490 mm.)

MOBILIARIO

- Mesa de juego, Inv. 819 (73 x 82,5 41 cms.)
- Velador, Inv. 234 (76 cms. Alto, 97 cms. Diámetro)
- 4 sillas, Inv. 303 y 3444-3446 (92 x 51 x 45 cms.)
- PRADERE, J. Reloj de pared, Inv. 731 (210 x 49 x 20 cms.)
- Caja de música, Inv. 392 (22,5 x 25 x 30 cms.)
- Bandeja, Inv. 3260 (250 x 310 mm)
- Lámpara, Inv. 382

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- FIGURA DE BARRO COCIDO. «*M^a Cristina y su hija Isabel II*», Inv. 783
- ANÓNIMO. «*Busto de Isabel II*» (alabastro), Inv. 410
- Pareja de floreros, Inv. 241; 19 x 15 x 8 cms. - 20 x 10 x 7,5 cms.
- Abanico con escena de la Princesa de Asturias niña, Inv. 2474 (22 cms. Guía)

2. ANTECÁMARA

OBRA PICTÓRICA

- PORION, Louis Étienne Charles. «*Retrato de la Reina Isabel II con Don Francisco de Asís en una revista militar*», Inv. 122, (333 x 277 cms; 335 x 279 cms)
- ESQUIVEL (Atr.) «*Isabel II y Francisco de Asís*», Inv. 60 (36,5 x 32,5 cms.; 46 x 43 cms.)
- LÓPEZ, V. «*Isabel II estudiante*», Inv. 1915 (86 x 67 cms.; 99 x 80 cms.)

ESTAMPAS

- PALMAROLI, C.»*Retrato del rey Don Francisco de Asís*», Inv. 1080 (740 x 500 mm.)

MOBILIARIO

- Sillería, Inv. 395, 3447 a 3453:
 - Dos sillones 106 x 55 x 44 cms.
 - Seis sillas 106 x 60 x 47 cms.
- Mesa circular, Inv. 658; 79 cms. Alto, 91 cms. Diámetro
- Lámpara, Inv. 660

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Seis cornucopias, Inv. 396; 112 x 50 cms.

3. ANTESALÓN

OBRA PICTÓRICA

- ALENZA Y NIETO, Leonardo. «*La muerte de Daoíz en el Parque de Artillería de Monteleón*», Inv. 2456 (126 x 210 cms; 145 x 229 cms)
- ANÓNIMO. «*Unión de España e Inglaterra contra Napoleón*», Inv. 18 (103,1 x 66,3 cms; 120 x 85 cms)
- CARNICERO. «*Retrato de Godoy*», Inv. 17 (125 x 89,5 cms; 150 x 130 cms)
- ANÓNIMO. «*Retrato de Carlos IV*», Inv. 22 (58 x 45 cms.; 69 x 56 cms.)
- MENGES, A. R. «*Retrato de Carlos IV*», Inv. 14 (72 x 59 cms; 81 x 67 cms)
- LÓPEZ, Vicente. «*El marqués de la Romana*», Inv. 92 (43 x 33,5 cms; 55 x 46 cms)
- RODRÍGUEZ Y JIMÉNEZ, Juan. «*Embarque del Marqués de la Romana y sus tropas*», Inv. 96 (119 x 167,5 cms; 126 x 175 cms)
- ANÓNIMO. «*Retrato de D. Juan Palarea (el Médico)*», Inv. 84, (29,5 x 21,5 cms; 39 x 30,5 cms)
- LEWIS, F. C.»*El Duque de Wellington*», Inv. D. nº 52 (620 x 485 mm.) (dibujo)
- ANÓNIMO. «*El diamantista*», Inv. 15 (73 x 63,5 cms.)

MINIATURAS

- ANÓNIMO. «*Carlos IV y María Luisa*», Inv. 914 (55 mm. Diámetro)
- MARTÍNEZ. «*Carlos IV y María Luisa*», Inv. 917 (95 x 132 mm.)
- ANÓNIMO. 5 miniaturas con retratos de los hijos de Carlos IV, Inv. 2188-2192 (95 x 132 mm.)
- ANÓNIMO. *Retrato de la hija de Godoy*. Inv. 1183 (55 mm. Lado rombo).

ESTAMPAS

- CALLIANO, Antonio Rafael. «*El hambre en Madrid*», Inv. 1054 (407 x 565 mm., 480 x 640 mm.)
- GUGLIELMI, Pablo. «*Daoiz y Velarde*», Inv. 5786 (510 x 380 mm., 573 x 425 mm.)
- PALMAROLI, C. «*General Castaños*», Inv. 1.074 (610 x 470 mm.)

MOBILIARIO

- Consola Imperio, Inv. 247; 91,5 x 126 x 50,5 cms.
- Sillería imperio (sofá y seis sillas), Inv. 701 y del 3524-3529
- Par de mesitas, Inv. 2033 y 3530
- Piano Boisselot, Inv. 2302 (93 x 131 x 210 cms.)
- Espejo, Inv. 2394 (157 x 130 cms.)
- Velador, Inv. 1945 (tablero mármol, patas terminadas en delfines)
- Mesita Imperio, Inv. 2022 (cabezas de cisnes)
- Tocador Imperio (madera de caoba y peral, aplicaciones en bronce dorado), Inv. 988 (177 x 140 x 60 cms)

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- HEBERT. «*Clio*» (escayola), Inv. 901 (43 x 16 x 12 cms)
- HEBERT. «*Urania*» (escayola), Inv. 902 (42 x 14 x 11 cms)
- HEBERT. «*Polimnia*» (escayola), Inv. 1452 (41 x 12 x 25 cms)
- HEBERT. «*Ceres Antinea*» (escayola), Inv.1453 (40 x 16 x 9,5 cms)
- Pareja de Floreros de alabastro, Inv. 859 (30,5 cms. Alto)
- Tres apliques de bronce con flores de porcelana, Inv. 2409 y 2410
- Juego de café y té de plata: cafetera, tetera, jarrito, azucarero y plato, Inv. 1540
- Jarra de cerámica de Talavera, Inv. 593 (28 cms alto)
- Jarra de cerámica de Talavera, Inv. 359 (38 cms alto)
- Pareja de floreros, Inv. 365/2 (20 x 10 x 7 cms.)
- Reloj de alabastro con figura de Napoleón, Inv. 860 (42 x 28,5 x 12 cms.)
- Alfombra de la Real Fábrica de Tapices, Inv. 862 (6,20 x 3,78 m.)

En vitrina:

- Medallón de lava Constitución de 1820, Inv. 1484
- Estuche Retrato de Fernando VII, Constitución de 1812, Inv. 1192
- Libro «*Constitución de la Monarquía*», Inv. 1186
- Abanico con alegoría de la Constitución de 1812, Inv. 2470 (19 cms. Guía)
- Abanico con alegoría de la Constitución de 1812, varillaje de carey, Inv. 2473 (25,5 cms. Guía)
- Abanico con escena de la Caída y Prisión del Príncipe de la Paz en Aranjuez el 19 de marzo de 1808, Inv. 2475 (24 cms. guía)

4. SALÓN DE BAILE

OBRA PICTÓRICA

- CORTELLINI Y HERNÁNDEZ, Ángel María. «*Retrato del Infante Don Francisco de Paula*», Inv. 523 (142 x 227 cms)
- MADRAZO, F. «*D. Fernando Álvarez Martínez*», Inv. 561 (100 x 82,5 cms.; 130 x 110 cms.)
- MADRAZO, F. «*Retratos de los Duques de Rivas*», Inv. 2058 y 2059 (102 x 81,4 cms.; 140 x 119 cms.)
- ESQUIVEL, A. M. «*Joven con abanico*», Inv. 541 (211 x 147 cms.; 223 x 248 cms.)
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, J. «*Retrato de Isabel II*», Inv. 871 (226 x 162 cms.; 237 x 173 cms.)
- LACOMA, F. «*Retratos de los Marqueses de las Marismas del Guadalquivir*» Inv. 509 y 510 (211,5 x 162,5 cms; 224 x 175 cms.)
- CORTELLINI Y HERNÁNDEZ, Ángel María. «*Don Basilio Chávarri*», Inv. 558 (209 x 127 cms; 241 x 163 cms).
- CORTELLINI Y HERNÁNDEZ, Ángel María. «*Doña Rita Romero*», Inv. 559 (209 x 127 cms; 241 x 163 cms).

MINIATURAS

- CORRO, C. «*D. Manuel Ramírez*», Inv. 1543 (12,5 x 10,4 cms.; 24 x 20,3 cms.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de D. Francisco de Paula*», Inv. 915 (90 x 70 mm., 145 x 170 mm.)

ESTAMPAS

- ANÓNIMO. «*El baile*», Inv. 3803 (260 x 340 mm.)
- AUBERT. «*L'Hiver*». Inv. 925 (260 x 330 mm.)
- ALOPHE. «*Une soirée*». Inv. 3830 (272 x 210)
- COUSINS. «*Napoleón III*», Inv. 1060 (770 x 510 mm.)
- COUSINS. «*Emperatriz Eugenia*», Inv. 1059 (770 x 510 mm.)
- WEIS, R. «*Duques de San Fernando*», Inv. 1072 (533 x 419 mm.)
- BERTAUT. «*Retrato de Isabel II*», Inv. 1075 (660 x 540 mm.)
- NOEL. «*Retrato de Luisa Fernanda*», Inv. 911 (820 x 560 mm.)
- NOEL. «*Retrato del Duque de Montpensier*», Inv. 910 (820 x 560 mm.)

MOBILIARIO

- Sillería Isabelina, Inv. 239, 301, 3467-3489:
- Sofá (110 x 175 x 70 cms.)
- Dos sillones (104 x 64 x 65 cms.)
- Doce sillas (96 x 53 x 52 cms.)
- Taburete, Inv. 301 (32 x 35 cms)
- Consola, Inv. 872 (83 x 124 x 60 cms.)
- Consola, Inv. 873 (87 x 109 x 61 cms.)

- Piano «Pleyel», Inv. 670 (95 x 136 x 231 cms.). Se puede cubrir con mantón de Manila (Inv. 2566 y 2605) o bien con paño bordado (Inv. 2550, 49 x 63 cms)
- Piano de mesa, Inv. 270 (80 x 160 x 59 cms.)
- Arpa «Erard», Inv. 384 (175x 45 x 91 cms.)
- Brasero, Inv. 869 (15 cms. Alto, 72 cms. Diámetro)
- Espejo, Inv. 661 (170 x 105 cms.)
- Dos arañas, Inv. 377/1-2

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Dos apliques, Inv. 377
- Dos jarrones de porcelana, Inv. 2462 (28 cms. Alto)
- Dos jarrones de porcelana, Inv. 369 (30 cms. Alto.)
- Dos jarrones de porcelana, Inv. 2052
- Reloj de porcelana «Escena bucólica», Inv. 366 (51 x 31 x 15 cms.)
- Reloj de bronce dorado, Inv. 0243 (33,5 x 29 x 12 cms) (actualmente en despacho Dirección).
- Dos jarrones de porcelana, Inv. 367 (32 cms. Alto.)
- Jarrón de porcelana, Inv. 240, 48 x27 cms. (46 x26 cms.)
- MARTÍNEZ (platería). «Alegoría de la Justicia», Inv. 565 (45 x 17 x 9 cms.)
- Pareja de bronce, Inv. 866 y 6164: «Ovejas» y «Pastor con perro»
- Dos floreros de madera, Inv. 452 (11,5 X 13 cms.)
- ESCUELA NAPOLITANA: «Francisco I de Borbón, Rey de las dos Sicilias», Inv. 2463 (47 x 33 x 6,7 cms.)
- Candelabro, Inv. 769 (44,5 cms. Alto.)
- Fanales, Inv. 892.
- Candelabros de cristal, Inv. 657 (72,5 cms alto)
- Alfombra de la Real Fábrica de Tapices, Inv. 248 (9,80 x 6,65 m.)

5. ANTESALÓN

OBRA PICTÓRICA

- CANO, E. «Vuelta de la guerra de Africa» Inv. 64 (55,5, x 41 cms.; 66 x 54 cms.)
- ESQUIVEL, A. M. «Retrato del General Prim a caballo», Inv. 128 (277 x 234 cms.; 299 x 256 cms.)
- DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. «Conspirador carlista», Inv.35, (70 x 90 cms; 104,5 x 77,5 cms.)
- ANÓNIMO. «D. Rafael del Riego», Inv. 90, (61,2 x 47,5 cms.; 73,5 x 61,5 cms)
- CASADO DEL ALISAL, José. «El general Espartero», Inv. 555 (27,5 x 22,5 cms.; 39 x 31,5 cms)
- ANÓNIMO,»Retrato de Zumalacárregui», Inv. 1748 (17,5 x 14 cms.; 28 x 25 cms.)
- APARICIO, J. «Desembarco de Fernando VII», Inv.802 (82 x 115 cms.; 145 x 115 cms.)
- ANÓNIMO. «Una manifestación en la Puerta del Sol, con motivo de la guerra de África», Inv. 664 (67,5 x 57,8 cms.; 79 x 70 cms)
- ANÓNIMO. «Desfile militar ante el Congreso de los Diputados», Inv. 666 (48,5 x 57,4 cms.)

- ANÓNIMO. «*El general Don Diego de León*», Inv. 87 (105 x 83 cms.)
- DE LA LINDE, Paulino. «*Isabel II y su familia, con el Patriarca de las Indias, dando gracias a la Virgen*», Inv. 2017 (60 x 48,7 cms; 69,3 x 57,7 cms)

ESTAMPAS

- MAURIN, A. «*Espartero*», Inv. 4525 (380 x 260 mm., y 455 x 300 mm.)
- MAURIN, A. «*Ramón Cabrera*», Inv. 4510 (355 x 250 mm., y 410 x 410 mm.)
- BELLIARD, Z. «*Retrato del general Prim*», Inv. 4528 (345 x 250 mm., y 421 x 314 mm.)
- BLANCO Y PÉREZ, B. «*Entrada de las tropas españolas en Tetuán*», Inv. 3633 (265 x 330 mm., y 283 x 403 mm.) (Guerra de Africa)
- MARTÍNEZ. «*Acción en el cerro de Aralar*», Inv. 3877 (150 x 190 mm., 177 x 258 mm.)
- LEGRAND, C. «*Retrato de Juan Bravo Murillo*», Inv. 1066 (730 x 540 mm.)
- PÉREZ, A. «*Retrato de Evaristo Pérez de Castro*», Inv. 1077 (530 x 470 mm.)
- GREVEDON, H.. «*Retrato del Conde de Toreno*», Inv. 1078 (560 x 440 m.)
- MAURIN. «*Retrato del Duque de San Carlos*», Inv. 1079 (570 x 460 mm.)
- VILLEGAS, J. «*Banquete de los progresistas en 1863*», Inv. 3797

MOBILIARIO

- Sillería isabelina (6 sillas), Inv. 877, 3490-3494 (98 x 48 x 45 cms.)
- COLMENAREJO, José. Piano de mesa, Inv. 249 (83 x 171 x 61,5 cms.)
- Mesa de juego, Inv. 1542 (78 x 80 x 41 cms.)
- Lámpara de metal dorado, Inv.378

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Candelabro de plata, Inv. 878 (27 x 9,5 x 9,5 cms.)
- ANÓNIMO. «*La Duquesa de Prim*» (mármol), Inv. 522 (78 x 54 x 30 cms)
- Figurita de porcelana policromada «*El General Espartero*», con inscripción en placa de nácar, Inv. 823 (26 cms alto)
- Alfombra de la Real Fábrica de Tapices, Inv. 251 (4,84 x 3,06 m.)

En vitrina:

- «*Busto del general Ros de Olano*» (Fábrica de Trubia), Inv.662 (alto: 74 cms)
- PIQUER Y DUART. «*Busto del general Francisco Serrano*», Inv. 483 (17,5 x 11 x 6 cms)
- PÉREZ DEL VALLE. «*Busto del general Ros de Olano*», Inv. 6159 (16 x 10 x 5,5 cms)
- PÉREZ DEL VALLE. «*Busto del general Javier de Azpiroz*», Inv. 6160 (16 x 10 x 6 cms)
- PIQUER Y DUART. «*Busto del general Joaquín Baldomero Espartero*», Inv. 6161 (17,5 x 10 x 13 cms)
- PIQUER Y DUART. «*Busto del general Leopoldo O'Donnell*», Inv. 6162 (16,5 x 10 x 6 x cms)
- PÉREZ DEL VALLE. «*Busto del general Ramón M^a Narváez*», Inv. 6163 (14 x 9,5 x 6 cms)
- Pulsera de metal con retrato del General O'Donnell (Anónimo), Inv. 471.
- Abanico con varillaje de nácar y escena de la Guerra de Africa, «*Viva el Ejército/Viva España*», Inv. 2471 (27 cms. Guía)

- Abanico con varillaje de nácar y país pintado con escena de la proclamación de Amadeo de Saboya, Inv. 1802 (27 cms. Guía)

6. COSTUMBRISTAS ANDALUCES (continúa en la sala 7)

OBRA PICTÓRICA

- RODRÍGUEZ DE GUZMÁN, Manuel. «Baile en la Virgen del Puerto», Inv. 540 (129 x 177 cms)
- KEMM, Robert. «Galanteo en la fuente», Inv. 7119 (71 x 92 cms; 98 x 121 cms)
- KEMM, Robert. «El Bautizo», Inv. 7120 (94 x 137 cms; 124 x 177 cms)
- CABRAL BEJARANO, M. «Pareja serrana», Inv. 78 (59 x 45,6 cms.; 68 x 54, 6 cms.)
- CABRAL, M. «La copla», Inv. 141 (45,5 x 38 cms.; 49 x 42,5 cms.)
- D. BÉCQUER, V. «Baile de campesinos en Soria», Inv. 1916 (36 x 27 cms.; 48 x 60 cms.)
- D. BÉCQUER, V. «La fuente de la ermita de Sonsoles», Inv. 46 (126,5 x 96 cms.; 144 x 110 cms.)
- D. BÉCQUER, V. «Nodriza pasiega», Inv. 47 (70,5 x 96,5 cms.; 105 x 78 cms.)
- FERNÁNDEZ, R. «Joven sevillana», Inv. 1784 (84 x 62,5 cms.; 100 x 78 cms.)
- ELBO, J. «Una venta», Inv. 36 (65 x 81 cms.; 79 x 96 cms.)

MOBILIARIO

- Pareja de sillas, Inv. 2019 y 3499 (83 x 43 x 40 cms.)
- Pareja de sillas, Inv. 2033 y 3495 (87 x 42 x 39 cms.)
- Sofá de enea, Inv. 3497 (82 x 144 x 49 cms.)
- Mesa, Inv. 888 (68 x 78 x 55 cms.)
- Cómoda escritorio, Inv. 3442 (110 x 97 x 52,5 cms)
- Lámpara, Inv. 896

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Cántaro, Inv. 1811 (alto: 40 cms)
- Plato de cerámica de Manises, Inv. 1861 (19,3 cms. Diámetro)
- 4 Platos, Inv. 1863/4 (20,6 cms. Diámetro)
- Mortero, Inv. 1869 (12 cms. Diámetro)

FIGURAS DE BARRO POLICROMADO (En vitrina)

- Tipo andaluz, Inv. 6168
- Pareja serrana, Inv.6172
- Bailaora, Inv. 6173
- Guitarrista andaluz, Inv.6174
- Cantaor andaluz, Inv.6175

- Serrana a caballo, Inv. 6176
- Tipo valenciano tumbado, Inv. 790
- Murciana, Inv. 791
- Murciano, Inv.6178
- Mujer buscándose la pulga, Inv.1185
- Tipo popular, Inv. 2491
- Tipo popular andaluz, Inv. 2492
- Tipo popular levantino, Inv. 2493
- Bailaor, Inv. 2494
- Bailaora, Inv. 2495
- Tipo popular andaluz, Inv. 2497

7. COSTUMBRISTAS ANDALUCES

OBRA PICTÓRICA

- FERNÁNDEZ CRUZADO, J. «*El pase de muleta*» Inv. 143 (21,5 x 27 cms.; 28 x 34 cms.)
- FERNÁNDEZ CRUZADO, J. «*La salida del toro*», Inv. 142 (21,5 x 27 cms.; 28 x 34 cms.)
- CABRAL BEJARANO, M. «*Antes de la corrida*», Inv. 1904 (62,5 x 46,5 cms.; 80 x 64 cms.)
- CORTELLINI, A. M. «*Torero*», Inv.7075 (39 x 30 cms)
- BARRÓN, M. «*Contrabandistas en la serranía de Ronda*», Inv. 7175 (91 x 124 cms.)
- BLANCHARD, P. «*Los contrabandistas*», Inv. 3417 (45,5 x 65,5 cms.; 66,5 x 87,5 cms.)
- CORTELLINI, A. M., «*Bandoleros*», Inv.7074 (39 x 30 cms)
- GARCÍA HISPALITO. «*Jugando a las cartas*», Inv. 7159 (46 x 58,5 cms)
- BARRÓN, M. «*La partida de cartas*», Inv. 7060 (74 x 107 cms)

ESTAMPAS

- BLANCHARD, P. «*Los banderilleros*», Inv. 836 (425 x 530 mm., y 580 x 740 mm.)
- BLANCHARD, P. «*Cachetero*», Inv. 836 (425 x 530 mm., y 580 x 740 mm.)
- CABAÑA. «*Francisco Montes Paquiro*», Inv. 5346 (340 x 270 mm., y 390 x 280 mm.)
- MEDOUIN, E. «*Contrandiers espagnols*», Inv. 3825 (240 x 170 mm., y 300 x 220 mm.)
- NANTEUIL-LEBOEUF, C. «*Bandolero andaluz*», Inv. 3781(255 x 200 mm., y 335 x 252 mm.)
- ANÓNIMO. «*Oú vas-tu? Carlos*», Inv. 3896 (205 x 135 mm., y 250 x 155 mm.)

MOBILIARIO

- Sillón de nogal y enea, Inv. 259 (110 x 69 x 44 cms.)
- Sofá de nogal y enea, Inv. 3501 (87 x 144 x 49 cms.)
- Lámpara, Inv.381

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Figura de conchas: «Virgen María», Inv. 955
- Dos tarjeteros de pared, Inv. 885 (27,5 cms. Alto)
- Caja de música, Inv. 407 (13 x 34,5 19,5 cms.)
- Cuadro con reloj, Inv. 1546 (56 x 66 cms)
- Dos platos, Inv. 1870 y 1871 (15,5 cms. Diámetro)
- Jarra, Inv. 340 (24 cms. alto; 13,6 cms. diámetro)
- Jarra, Inv. 1954 (25 cms. Diámetro)
- Barros policromados:
- Bandolero, Inv.6171
- Contrabandista herido, Inv. 792
- Bandolero andaluz, Inv. 2489
- Bandolero con manta al hombro, Inv.2490
- Torero, Inv. 2496

8. COSTUMBRISTAS MADRILEÑOS

OBRA PICTÓRICA

- ANÓNIMO. «*La cita (La vida romántica madrileña)*», Inv. 532 (50,7 x 38,8 cms)
- ALENZA, L. «*El memorialista*», Inv. 7169 (60 x 39 cms)
- ALENZA, L. «*El mono ermitaño*», Inv. 7062 (30 x 22,7 cms)
- GONZALVO, P. «*Mujeres en la cárcel*», Inv. 102 (27 x 21 cms.; 30,5 x 25 cms.)
- LUCAS, E. (Atr.) «*Bandidos en el monte*», Inv. 121 (18 x 23,5 cms.; 28 x 35 cms.)
- LUCAS, E. «*Escena de la inquisición*», Inv. 50 (47,5 x 55,5 cms.; 57 x 65 cms.)
- LUCAS, E. «*Las máscaras*», Inv. 103 (32 x 22,5 cms.; 40 x 34 cms.)
- LUCAS, E. «*Mujer en una cueva de bandidos*», Inv. 31 (30,5 x 22 cms.; 48 x 38 cms.)
- LUCAS, E. «*El agarrotado*», Inv. 29 (29,5 x 22 cms.; 47 x 39 cms.)
- LUCAS, E. «*Romería de San Isidro*», Inv. 1885 (37,5 x 57,5 cms; 46 x 66,6 cms)
- ANÓNIMO. «*La boda del jorobado*», Inv.19 (32,5 x 42,5 cms; 44 x 52 cms)

ESTAMPAS

- LAMEYER, F. «*Charla callejera*», Inv. 3440 (110 x 155 mm., y 210 x 255 mm.)
- LAMEYER, F. «*Jugadores de cartas*», Inv. 3439 (104 x 153 mm., 204 x 253 mm.)
- ALENZA, L. «*El vendedor de dulces*», Inv. 3920 (110 x 158 mm., y 278 x 405 mm.)
- ALENZA, L. «*Escena campestre*», Inv. 3922 (135 x 150 mm., y 274 x 400 mm.)

MOBILIARIO

- Costurero de madera de caoba, Inv. 1895
- Silla de costura de madera de nogal con asiento de enea y respaldo calado, Inv.2016 (84x41x43 cms)
- Lámpara de techo en cristal azul, Inv. 957
- Consola, Inv. 890 (92,5 x 125 x 53 cms)

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Jarrita de cerámica de Talavera, Inv.358 (11,5 cms)
- Rosario, Inv. 2696 (310 mm. Longitud)
- Jofaina, Inv. 1868 (36 cms. Diámetro)
- Fuente, Inv. 1402 (38 cms. Diámetro)
- Plato, Inv. 1397 (23 cms. Diámetro)
- Fuente venera, Inv. 344 (34 x 30 cms.)
- Fuente, Inv. 350 (37 cms. Diámetro)

9. SALITA

OBRA PICTÓRICA

- PÉREZ VILLAAMIL, J. «Interior de la Catedral de Sevilla», Inv. 2034 (75 x 65 cms.; 98 x 81 cms.)
- PÉREZ VILLAAMIL, J. «San Pablo de Valladolid», Inv. 62 (22 x 28 cms.; 29,5 x 34 cms.) (acuarela)
- PÉREZ VILLAAMIL, J. «Vista de la ciudad de Fraga y su puente colgante», Inv. 7156 (60 x 100 cms)
- PÉREZ VILLAAMIL, J. «Interior de la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés », Inv. 7160 (55 x 43 cms)
- PÉREZ VILLAAMIL. J. «Fuente de Isabel II en la calle de la Montera», (19,5 x 15 cms)
- PÉREZ VILLAAMIL, J. «Paisaje con animales», Inv. 28 (78 x 96 cms.; 95 x 114 cms.)
- D. BÉCQUER. J. «Carnaval en la lonja de Sevilla», Inv. 55 (73 x 60 cms.; 81 x 69 cms.)
- ELBO. J. «Vaqueros con ganado», Inv. 42 (64,5 x 81 cms.; 79 x 96 cms.)
- MOREL , J. E. «Paisaje con río», Inv. 543 (24,5 x 35 cms.; 33 x 42 cms.)
- ROMERO Y BARROS. R. «Paisajes sevillanos», Inv. 682 y 683 (84 x 117 cms.; 100 x 134 cms.)
- ANÓNIMO. «Paisaje», Inv. 542 (23 x 30,5 cms.; 30 x 37 cms.)

DIBUJOS

- PÉREZ VILLAAMIL, J. *Tema madrileño*: Números de Inventario: 7150 (300 x 177 mm); 7145 (330 x 270 mm.); 7144 (350 x 270 mm.); 7143 (390 x 265 mm.); 7142 (443 x 310 mm.);

ESTAMPAS

- DURUY. «Vista de Sevilla», Inv. 3601 (390 x 500 mm., y 525 x 705 mm.)

- PARCERISA, F. «Palacio de los Duques de Montpensier», Inv. 3651 (230 x 145 mm., y 300 x 205 mm.)
- WELLS, W. «Vista del Castillo de Belén, Portugal», Inv. 2514 (460 x 610 mm., 500 x 675 mm.)
- WELLS, W. «Vista de Lisboa», Inv. 2515 (450 x 600 mm., y 470 x 655 mm.)
- FRANÇAIS, F. L. «Vista de la Giralda de Sevilla», Inv. 585 (230 x 162 mm., y 360 x 260 mm.)
- MONTHELIER, J. A. «La Giralda y el Alcázar de Sevilla», Inv. 5754 (545 x 400 mm.)

MOBILIARIO

- Sillería, Inv. 2464/15:
 - sofá (125 x 200 x 65 cms)
 - 2 sillones (113 x 67 x 60 cms)
 - 12 sillas (99 x 51 x 47 cms)
- Galerías y cortinas, Inv. 2467/2:
 - 2 galerías (185 x 43 x 27 cms; 200 x 43 x 27 cms)
 - 4 cortinas (285 x 130 cms)
- Lámpara, Inv. 1256
- Espejo, Inv. 2466 (183 x 118 cms)
- Consola, Inv. 2465 (89 x 140 x 56 cms)
- Cómoda-escritorio, Inv. 273 (82 x 77 x 54 cms.)

OBJETOS ARTES DECORATIVAS (En vitrina)

- Abanico con Vista del Real Palacio de Madrid y Puerta de San Vicente, Inv. 2472 (20 cms. Guía)
- Abanico con varillaje de concha y guías metal dorado con pais representando tres damas y ruinas al fondo, Inv. 1181 (23 cms. Guía)
- Abanico de Isabel II, en paja labrada, Inv. 1498 (20,5 cms. Guía)
- Abanico de nácar con incrustaciones de adornos dorados y pais con temas populares, Inv. 1044 (27 cms. Guía)
- Pareja de floreros de cerámica, Inv. 1413/2 (30 x 13 cms.)
- Lámpara de mesa, Inv. 372 (31 x 10 cms.)

10. PASILLO

OBRA PICTÓRICA

- PIZARRO, Cecilio. «La capilla de Sta. Quitevia», Inv. 1571 (79,6 x 65,2 cms; 92 x 78 cms)
- PIZARRO, Cecilio. «Ruinas de San Juan de los Reyes de Toledo», Inv.1570, (80 x 65,7 cms; 92x78,5 cms)
- PARCERISA, F. J. «Iglesia en ruinas», Inv.7059 (20 x 15,5 cms)

MINIATURAS

- ANÓNIMO. «Paisaje», Inv. 1123 (7 cms. Diam.; 12 x 12 cms.)
- ANÓNIMO. «Paisaje», Inv. 1118 (6,5 cms. Diam., 13 x 12,5 cms.)
- ANÓNIMO. «Paisaje», Inv. 2162 (54 x 45 mm.)
- ANÓNIMO. «Paisaje», Inv. 2248 (62 mm. Diámetro)

ESTAMPAS

- WESTALL. «Byron contemplando el Coliseum», Inv. 3897 (140 x 190 mm., y 147 x 227 mm.)

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

Vitrina derecha:

- Litofania. Palmatoria de metal dorado y litofania con niño apoyada en consola, Inv. 1376 (30 cms.)
- Litofania. Lámpara con tres litofanías de escenas hogareñas, Inv. 1380 (20 cms.)
- Litofania. Lámpara de metal dorado y litofania con tema gótico, Inv. 1464 (40,5 cms.)
- Litofania. Palmatoria metal y litofania con rostro de dama, Inv. 1375 (45 cms.)
- Litofania. Lámpara de metal dorado y litofania escena de preso y esposa con niño, Inv. 1465 (26 cms.)

Vitrina izquierda: (Cerámica estampada)

- Dos platos de loza blanca con flores y orla azul, Inv. 1405/5
- Plato, Inv. 330 (13,5 cms. Diámetro)
- Plato, Inv. 328 (18,5 cms. Diámetro)
- Plato, Inv. 327 (16,5 cms. Diámetro)
- 4 platos, Inv. 768/4, (22 cms. Diámetro)
- Bandeja, Inv. 828 (35,7 x 43,7 cms.)
- Plato, Inv. 829 (23 cms. Diámetro)
- 8 platos, Inv. 1411/8 (22 cms. Diámetro)
- 2 platos, Inv. 728 (20 cms. diámetro)
- Jarra, Inv. 1953 (15,8 cms alto, 12 cms. Diámetro)
- Fuente, Inv. 1890/1 (33 x 24 cms.)
- Bandeja, Inv. 934 (24 x 18,7 cms.)
- Fuente, Inv. 741 (39 x 22 cms.)
- Fuente, Inv. 325 (33,7 x 28,3 cms.)
- Salsera, Inv. 326 (23 x 13 cms.)
- Plato, Inv. 332 (15,6 cms. Diámetro)
- Plato, Inv. 334 (17,6 cms. Diámetro)
- Juego de cerámica Pickman (2 fuentes, 13 platos, 1 jarrita, 1 jofaina), Inv. 323/21
- Juego de cerámica china opaca de Sargadelos (6 platos, 2 fuentes, 2 salseras, 1 mayonesera, 1 sopera con tapa).
Inv. 324/13

11. COMEDOR

OBRA PICTÓRICA

- MENSAQUE . «Bodegón», Inv. 544 (54,5 x 38,5 cms.; 67 x 50 cms.)
- ANÓNIMO. «Bodegón», Inv. 545 (40 x 33 cms.; 49 x 42 cms.)
- ANÓNIMO. «Florero», Inv. 132 (40 x 28 cms.; 47,5 x 35 cms.)
- ANÓNIMO. «Florero», Inv. 133 (40 x 28 cms.; 47 x 35 cms.)

MOBILIARIO

- Cuatro rinconeras, Inv. 612 (80 cms. Alto).
- Mesa de comedor, Inv. 268 (78 cms. Alto; 142 cms. Diámetro)
- Velador, Inv. 857 (76,5 x 84 x 51 cms.)
- Pareja de consolas con marquetería, Inv. 1258 (79 x 98 x 51 cms; 78 x 91 x 49,5 cms.)
- Pareja de sillones, Inv. 2034 y 3510 (86 x 54 x 44 cms.)
- Doce sillas, Inv. 278, 3511-3521 (83 x 48 x 40 cms.)
- Reloj inglés, Inv. 271 (60 x 32,5 x 18,3 cms.)
- Cortafuegos, Inv. 2300 (107 x 91 x 70 cms.)
- Espejo isabelino, Inv. 2466 (183 x 118 cms) (actualmente en «Sala Beneficencia»)
- Lámpara, Inv.937

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Horquillas para trinchar y cubiertos para servir con mango de plata, Inv. 6267-6269
- Cubiertos en plata con iniciales «J.A.», Inv. 6279-6282
- Platos, fuentes, frutero y salsera en cerámica de Sargadelos (11 platos, 2 fuentes, 2 salseras), Inv. 322/16 (6283-6297)
- Cubiertos, Inv. 6300-6522
- Pinzas de servir pan, Inv. 6523
- Cascanueces, Inv. 6535
- Jarra de cristal, Inv. 2419 (24,5 cms)
- Cristalería, Inv. 938
- Juego de porcelana de Pasajes (cafetera, lechera, taza y plato), Inv. 373/4
- Jarrita pequeña de cerámica de Talavera, Inv. 358
- Salsera con greca en la base y ramillete de flores pintada en azul, Inv. 2365
- Vajilla de porcelana de París (80 piezas), Inv. 2043
- Bandeja de cerámica, Inv. 727 (30,5 x 40 cms.)
- Juego de té y café, Inv. 1906
- Juego de café, Inv. 2055
- Plato, Inv. 335 (24 cms. Diámetro)
- Fuente, Inv. 1400 (28,5 x 39 cms.)

- Dos platos de Limoges, Inv. 2355/2 (21 cms. Diámetro)
- Pareja de candelabros de porcelana, Inv. 2095/2 (50 x 26 cms.)

12. SALETA DE INTRODUCCIÓN (al oratorio y espacios femeninos e infantiles)

OBRA PICTÓRICA

- ESQUIVEL. «*Agar e Ismael en el desierto*», Inv. 7118 (2,10 x 1,46 m.)
- ESQUIVEL. «*Santas Justa y Rufina*», Inv. 7125 (2,18 x 1,39 m.)
- RODRÍGUEZ DE LOSADA. «*Una mártir cristiana*», Inv. 159 (38 x 50,5 cms.)
- CABRAL BEJARANO, F. «*Interior de iglesia durante una misa*», Inv. 7186 (89 x 119 cms)
- ALENZA, L. «*El Dios Grande*», Inv. 813 (41 x 52 cms.; 47 x 60 cms.)
- ALENZA, L. «*La salida de la iglesia*», Inv. 40 (22,5 x 34,5 cms., 32 x 44 cms.)
- RODRÍGUEZ, Juan. «*San Rafael y Tobías*», Inv. 1559 (87 x 62 cms; 96 x 70 cms).
- ROMERO, J. M. «*Retrato del cardenal Tarancón*», Inv. 1788 (144 x 112 cms, y 165 x 135 cms)

MINIATURAS

- ANÓNIMO. «*Manuel Fernández Varela*», Inv. 2111 (72 x 57 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de papa*», Inv. 2180 (82 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Virgen de la leche*», Inv. 2113 (37 mm. Diámetro)
- ZUNIQUE, B. «*Madonna*», Inv. 2109 (56 x 45 mm.)
- ANÓNIMO. «*Virgen*», Inv. 2139 (156 x 116 mm.)
- ANÓNIMO. «*Ecce Homo*», Inv. 2268 (66 x 52 mm.)

ESTAMPAS

- BAYOT. «*La misa*», Inv. 3963 (315 x 220 mm., y 570 x 400 mm.)
- MAURETA Y ARACIL, G. «*La limosna*», Inv. 3947 (240 x 170 mm., y 385 x 285 mm.)

MOBILIARIO

- Sillería en madera de caoba (sofá y seis sillas), Inv. 2567 y 6149 a 6154 (91 x 222 x 66 cms., y 85 x 47 x 55 cms.)
- Mesa circular, Inv. 2395 (82,5 cms. Alto, 81 cms. Diámetro)
- Lámpara de cristal verde y bronce dorado, Inv. 900

OBJETOS ARTES DECORATIVAS

- Quinqué, Inv. 422 (58 cms. Alto.)
- Florero de porcelana, Inv. 758
- Florero de porcelana, Inv. 1177

13. ORATORIO

OBRA PICTÓRICA

- ANÓNIMO. «Alegoría de las armas y las letras», Inv. 100 (53 x 80 cms. 69 x 95 cms.)
- GOYA, F. «San Gregorio Magno», Inv. 21 (190 x 115 cms.)
- LÓPEZ, V. «La Coronación de la Virgen», Inv. 114 (37 x 60 cms. 60 x 83 cms.)
- MAELLA, M. (Atr.) «Coronación de la Virgen», Inv. 24 (35,5 x 46,5 cms. 65 x 55 cms.)
- MAELLA, M. «San Isidro y Santa M^a de la Cabeza», Inv. 389 (56 x 28 cms. 64,5 x 36 cms.)
- RAMÍREZ DE ARELLANO, J. «Virgen con Niño» y «Santa Ana», Inv. 20 (104,5 x 62,5 cms.; 130 x 87 cms.)
- ROMERO Y LÓPEZ, J. M. «La samaritana», Inv. 1605 (153 x 107 cms. 167 x 120 cms.)
- ANÓNIMO. «Tobías», Inv. 1530 (68 x 49 cms; 80 x 62 cms).

MOBILIARIO

- Reclinatorio, Inv.0663 (necesita restauración)
- Otros reclinatorios, Inv. 7054 y 7055.
- Mesa, Inv. 1266 (69 x 77,5 x 52,5 cms.)
- Lámpara, Inv. 905

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Esculturas:
 - «Cristo atado a la Columna», Inv. 801 (31 x 30 x 30 cms.)
 - «La Sagrada Familia», Inv. 800 (30 x 42 x 26 cms.)
 - «Jesús en el monte de los Olivos», Inv. 832 (68 cms. Alto.)
- Niño Jesús con palomas (marco-vitrina), Inv. 767 (38 x 30 cms.)
- Virgen María (marco-vitrina), Inv. 1899 (68 x 86 cms.)
- Paño Inv: 7034

En vitrina:

- Misal de Casamiento de D. Ramón M^a Narváez (1843), Reg. 8050 (13 x 10 x 3 cms.)
- Libro: «Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti» (1845), Reg. 3593
- Libro: «Heures de la Jeunesse» con láminas de la Biblia, Inv. 474

14. SALA DE NIÑOS

OBRA PICTÓRICA

- ALENZA, L. «Niña ataviada a la moda del siglo XVIII», Inv. 57 (111 x 73 cms. ; 123 x 85 cms.)
- ALENZA, L. «Niño ataviada a la moda del siglo XVIII», Inv. 58 (110 x 73 cms.;123 x 85 cms.)
- ANÓNIMO: «Niño dibujando», Inv. 0398 (129, 2 x 96,5 cms; 146 x 113 cms.)
- ESQUIVEL, A. M. «La niña Concepción Sola con su perrito» INV. 7051, 117 x 94 cms., 130 x 107 cms.

- ESQUIVEL, A. M. «Niños jugando con un carnero», Inv. 2482 (187 x 138 cms., 221 x 175,5 cms.)
- ESQUIVEL, A. M. «Retrato de Alfredo Romea», Inv. 130 (157 x 108 cms. ; 179 x 130 cms.)
- ESQUIVEL. «Niña con aro de cascabeles», Inv. 0397 (125 x 93 cms; 141 x 109 cms)
- FERRANT, L. «Retrato de Carmencita Minguella», Inv. 1609 (28 x 23 cms.; 39 x 34 cms.)
- FERRANT, L. «Retrato de Paquito Minguella», Inv. 1608 (28 x 23 cms.;39 x 34 cms.)
- FERRANT, L., «Retrato de niña», Inv. 7121 (66 x 54 cms)
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, J. «Retrato de un profesor y su discípulo», Inv. 1841 (176 x 121 cm.)
- ROMERO, J. M. «Retrato del niño ataviado de guardiamarina», Inv. 586, 140 x 122 cms. (154 x 135 cms.)
- CORTELLINI, A. M. «Retrato de niño», Inv. 7172
- PALMAROLI, Vicente, «Retrato de la hija de Don Diego Hurtado de Mendoza», Inv. 1552 (53,5 x 46 cms, y 79 x 73 cms).

MINIATURAS

- ANÓNIMO. «Niña jugando con un perro», Inv. 2193 (139 x 123 mm.)
- CENDON, A. «Niña con aro», Inv. 2147 (106 x 85 mm.)
- ISABEY, «Retrato de Napoleón II niño», Inv. 2297 (44 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. Retrato de Niño, Napoleón 1811», Inv. 2270 (128 x 100 mm.)

ESTAMPAS

- LOZANO. «Juego de las tablas», Inv. 5451 (457 x 325 mm)
- ANÓNIMO. «Juego de la Peregrina», Inv. 5335 (335 x 310 mm)
- HAUTECOEUR. «Jeu de graces», Inv. 4913 (157 x 206 mm.)
- DAVID. «La gallina ciega», Inv. 4015 (72 x 105 mm.)

ESCULTURA

- PIQUER, J. «Infanta dormida», Inv. 835 (23 x 37 x 62 mm.)

MOBILIARIO

- Rinconera, Inv. 406 (90 cms. Alto)
- Sillería con asiento de rejilla, Inv. 237 y 3541-3548: sofá (84 x168 x 54 cms) y ocho sillas (83 x 47 x 45 cms) (procede de la «Sala de estampas»).
- Mesa de marquetería, Inv. 277
- Mesita rectangular, Inv. 1009 (53 x 63,5 x 43 cms)
- Dos mesas madera y metal dorado, Inv. 3558 y 3559 (83 x 105 x 38 cms.)
- Lámpara, Inv. 1017

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS (En vitrinas)

- Veilleuse de porcelana, Inv. 371
- Juego de té en porcelana: cafetera, lechera, azucarero, tazas y platos, Inv. 2443
- Casa de muñecas, Inv. 1917 (7 x 8,8 x 3,4 cms.)
- Casa de muñecas (convento de monjas), Inv. 2501 (65 x 83,5 x 40 cms)
- Juego del Boliche, Inv. 0858 (21cms alto)
- Juego de rompecabezas, Inv. 1383 (estuche deteriorado, necesita restauración)
- Juego de rompecabezas, Inv. 1385 (estuche deteriorado, necesita restauración)
- Jaula con pájaro. Inv. 446 (50 x 25 cms.)
- Figuritas de plomo (soldados y parejas bailando), Inv. 492
- Muñeca musical, Inv. 3421 (34 x 9,5 cms)
- Muñeca, Inv. 3419 (19 x 17,5 cms)
- Muñeca, Inv. 1162
- Conjunto de vestidos para muñeca, Inv. 3423-3435
- Abanico de juguete, Inv. 2299 (12 x 9,5 cms)
- Muñeca Jumeau, Inv. 2607
- Juegos varios, Inv.2402-2404
- Juguetes de marfil, Inv. 1180
- Abanico con cromos, Inv.1171
- Jarrón de porcelana, Inv. 7173
- Pareja de niños, porcela de Sajonia, Inv. 1508
- Carraca de marfil con pito, Inv. 2401
- Veladorcito con mantel y juego refresco, Inv. 1156
- Tacita y plato porcelana de Sajonia, Inv. 1504
- Bandejeta y plato porcelana de Sajonia, Inv. 1505
- Bandejeta pocerlana de Sajonia, Inv. 1509
- Cajita de marfil (estuche para miniatura de Isabey, Retrato de Napoleón II niño), Inv. 1170
- Abanico con cinta rosa, Inv. 753
- Abanico con varillaje de nácar y escena del juego de «la gallina ciega», Inv. 1494 (24 cms. Guía)
- Abanico de hueso calado y pintado, Inv. 1497 (27,3 cms, guía)
- Niño de cerámica, Inv. 1357 (57 cms. Alto)

15. BOUDOIR

OBRA PICTÓRICA

- LUCAS VELÁZQUEZ. «*Maja ante tocador colocándose una rosa en la cabeza*», Inv. 1884 (90 x 73 cms)
- ELBO, José. «*Bañistas*», Inv. 7063 (49 x 65 cms)
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA (ATR.) «*Dama atandose la liga*», Inv. 1277
- ESTEVE, Agustín. «*Cabeza femenina*», Inv. 23 (51,5 x 41,5 cms; 60 x 54 cms)

MINIATURAS

- ANÓNIMO. «*Desnudo femenino*», Inv. 2117 (92 x 79)
- ANÓNIMO. «*La Reina María Clementina*», Inv. 2116 (100 x 93 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2128 (113 x 106 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2219 (55 mm. Diámetro).
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2211 (184 x 184 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2217 (55 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2216 (55 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2213 (55 mm. Diámetro)
- SABATINI, V. «*Busto*», Inv. 2132 (123 x 105 mm.)
- VALOLVA, M. «*Escena pastoril*», Inv. 2209 (66 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Escena pastoril*», Inv. 2250 (52 mm. Diámetro)
- DUPRE. «*Dama en el boudoir*», Inv. 2105 (99 x 78 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2256 (61 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2274 (74 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2242 (71 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2241 (72 mm. Diámetro)
- VELARDI, L. «*Retrato*», Inv. 2207 (89 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2205 (179 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2206 (105 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2175 (90 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato*», Inv. 2165 (89 mm. Diámetro)

ESTAMPAS

- ANÓNIMO: «*Venus en el tocador*», Inv. 4092 (483 x 630 mm / 335 x 500 mm)
- PAYNE, A. «*A spanish girl*», Inv. 3859 (150 x 165 mm., y 190 x 242 mm.)
- DEVERIA, A. «*Españoles...*», Inv. 3770 (295 x 317 mm., y 400 x 570 mm.)
- DEVERIA, A. «*Francisco I y la Duquesa de Estampes*», Inv. 5253 (390 x 450 mm) (enmarcado)
- DIBARD, C. «*La debauché*», Inv. 3787 (230 x 290 mm., y 295 x 430 mm.)
- MAURIN, N. «*Don Juan et Claudine*», Inv. 1345 (310 x 350 mm., y 350 x 400 mm.)
- SENSI Y BALDACHI, G. «*Venus recreándose con el Amor y la Música*», Inv. 4177 (300 x 435 mm., y 485 x 632 mm.)
- JAZET. «*Belinda à sa toilette*», Inv. 3773 (370 x 450 mm., y 392 x 478 mm.)

MOBILIARIO

- Diván de estilo fernandino, Inv.6101
- Mueble tocador de caoba, Inv. 602
- Cornucopia barroca, Inv. 861 (98 x 92 cms)
- Lámpara, Inv. 1196
- Costurero filipino, Inv. 458 (74 x 60 x 43 cms.)

- Sillería bordada, Inv. 279, 3467-3470 (95 x 44 x 46 cms.)
- Mueble de madera lacada en negro, Inv. 1541
- Tocador, Inv. 1893

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Costurero de mesa, Inv. 1894
- Estuche de tocador de plata, Inv. 1881 (11 cms longitud).
- Portavelas, Inv. 2426/2 (18 cms alto x 8,7 cms ancho base)
- Candelabro, Inv. 878 (27 x 9,5 x 9,5 cms)
- Botellita de perfume en cristal labrado, Inv. 2425 (11 cms alto)
- Botecito de perfume en cristal labrado, Inv. 2422 (9,5 cms alto)
- Bote de perfume de cristal, Inv. 2421 (17,2 cms alto)
- Bote de perfume en cristal, Inv. 2423 (14,5 cms alto x 6,7 cms diámetro)
- Dos botes de perfume en cristal, Inv. 2424 (11,2 cms alto)
- Perfumero de cristal, Inv. 2420 (16 cms alto)
- Juego de dos floreros, dos esencieros y polvera en cristal opal, Inv. 1002
- Juego de tocador de cerámica, Inv. 505/s
- Joyero de esmalte, Inv. 1933 (6,2 x 11 x 8 cms)
- Juego de rizar cabello, Inv. 997
- Toalla de algodón con bordados florales y pájaros, Inv. 2458 (111 cms alto x 73,5 cms ancho)

En vitrinas:

- Cajita de porcelana de Sajonia con tapa, con figuras femeninas y amorcillo, Inv. 1514
- Bombonera de porcelana de Sajonia, con tapa, con escena galante, Inv. 1506 (10,5 cms de asa a asa x 9 cms diámetro)
- Carnet de baile en metal con figura femenina, Inv. 2615 (6,2 x 4,5 cms)
- Carnet de baile de caucho con figura femenina, Inv. 2616 (8 x 4 cms)
- Carnet de baile en acero, esmalte y raso, Inv. 1165 (9,3 x 6 cms)
- Carnet de baile de marfil y plata, Inv. 598
- Carnet de baile con tapas de nácar y lapicero marfil, Inv. 1526
- Carnet de baile con metal grabado y escena al óleo, Inv. 1529
- Carnet de baile en nácar, metal, raso y marfil, Inv. 1528 (6,5 x 9,5 cms)
- Abanico de carey, cristal y papel, Inv. 2476 (17,5 cms.)
- Abanico de tela verde y aplicaciones de tul y lentejuelas, Inv. 1844
- Abanico de Boda de vitela, papel, metal dorado y nácar, Inv. 1962 (28,5 cms.)
- Abanico con varilla de nácar y pais pintado por E. Moreau en 1858, Inv. 1962 (28,5 cms. Guía)
- Abanico varillaje de nácar, tul y encaje con amorcillos, Inv. 1971 (34,5 cms. Guía)
- Abanico pintado con tres damas, varillas de concha y nácar, Inv. 754
- Abanico con escena en jardín y varillaje de concha, Inv. 1183
- Paypay con tema romántico, dama en jardín, Inv. 1195
- Librito de notas con dos litografías coloreadas, Inv. 1551

- Polvera esmaltada, Inv. 1879 (4,7 x 5,3 cms.)
- Peineta negra para mantilla, Inv. 473
- Peineta de metal dorado, amorcillo, Inv. 1153
- Polvera de porcelana con espejo, Inv. 1517
- Cajita redonda con grabado «*Renaut et Clorinte*», Inv. 1190
- Estuchito cuadrado en porcelana de Sajonia, Inv. 1523
- Medias, Inv. 989
- Medias, Inv. 990
- Pañuelo, Inv. 994
- Figura de porcelana, dama, Inv. 376 (43 cms. Alto)

16. ALCOBA

OBRA PICTÓRICA

- GUTIÉRREZ DE LA VEGA (Atr.) «*Una boda*», Inv. 1003 (80,5 x 63 cms.; 88 x 74,5 cms.)
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José. «*La Virgen con el Niño Jesús*», Inv. 107 (89 x 72,5 cms)
- ELBO, J. «*La familia de D. Cayetano Fuentes*», Inv. 49 (81,5 x 65,5 cms.; 91,5 x 75,5 cms.)
- ELBO, J. «*La familia de Juan de la Pezuela*», Inv. 7061 (85 x 72 cms)
- GOMEZ CROS, A. «*D^a Cecilia Rodríguez Prieto y su hija*», Inv. 391 (106 x 84 cms.; 125 x 103 cms.)
- RUNGALDIER. «*Archiduquesa Henriette con su hija*», Inv. 217 (27 x 21,5 cms.; 42,5 x 37 cms.) (acuarela)

MINIATURAS

- DELGADO MENESES, José. «*Manuel Miralpeix*», Inv. 1475 (6 x 5,5 cms.; 13 x 12,5 cms)
- DELGADO MENESES, José. «*Gonzalo Miralpeix*», Inv. 1842 (6 x 5,5 cms; 13 x 12,5 cms)
- DELGADO MENESES, José. «*Carmen Miralpeix*», Inv. 1477 (6 x 5,5 cms; 13 x 12,5 cms)
- DELGADO MENESES, José. «*Esperanza Miralpeix*», Inv. 1478 (6 x 5,5 cms; 13 x 12,5 cms)
- DELGADO MENESES, José. «*Rosa Miralpeix*», Inv. 1479 (6 x 5,5 cms; 13 x 12,5 cms)
- DELGADO MENESES, José. «*Domingo Miralpeix*», Inv. 1481 (6 x 5,5 cms; 13 x 12,4 cms)
- ANÓNIMO. «*Escena familiar*», Inv. 2225 (10 cms)
- ANÓNIMO. «*Eugenia de Montijo*», Inv. 2179 (103 x 82 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de niño*», Inv. 2140 (52 x 42 mm., y 145 x 112 mm.)
- DURCI., B. «*Eugenia de Montijo*», Inv. 1179 (115 mm. Diámetro)

ESTAMPAS

- GOSSELIN. «*La novia*» y «*El novio*», Inv. 4917 y 4918 (277 x 218 mm., y 275 x 220 mm).
- ROEMILD. «*L'Ete*», Inv. 926 (240 x 300 mm. Y 260 x 330 mm.)
- LEGRAND, P. «*La buena madre*», Inv. 3795 (250 x 315 mm., y 280 x 345 mm.)
- ANÓNIMO. «*Dos escenas amorosas*», Inv. 838/ 1 y 2 (420 x 560 mm.)

- BLANCO Y PÉREZ. «*Isabel II y su hija*», Inv. 1051 (690 x 530 mm.)
- LEMOINE. «*La Emperatriz de los franceses y sus damas*», Inv. 1058 (450 x 570)
- ANÓNIMO. «*La mujer como hay pocas...*», Inv. 5707 (320 x 220 mm.)
- ANÓNIMO. «*La carga de un marido*», Inv. 5720 (222 x 162 mm.)
- NOEL, L. «*Isabel II y su niña infanta*», Inv. 4477 (933 x 648 mm.)

MOBILIARIO

- Tocador consola, Inv. 759
- Sillería bordada, Inv. 279, 3470-3474 (95 x 44 x 46 cms.)
- Mesita de noche de madera con forma octogonal, Inv. 3562
- Escritorio sobre mesa de madera, Inv. 1807 (30 x 25 cms)
- Quinqué de porcelana color rosa y escena pintada, Inv.653
- Reclinatorio, Inv. 7053 (84 x 43 x 34 cms)
- Costurero de caoba, Inv. 401 (Actualmente en Alcoba femenina)
- Cama tipo góndola, Inv. 1793
- Paje con espejo ovalado, Inv. 1004 (156 cms alto x 46 cms diámetro)
- Lámpara Inv. 891

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Reloj de porcelana, Inv. 368 (43 x 24 x 11,5 cms.)
- Figura de porcelana: «*Virgen con Niño Jesús*», Inv. 1887 (42,5 x 15,5 x 14 cms)
- Cuadro vitrina, Inv. 1833
- Relicario, Inv. 1012 (18,5 x 14 cms.)
- Marco vitrina con flores de conchas, Inv. 818.
- Cuadro bordado, Inv. 1565 (23 x 28 cms.)
- Cuadro bordado con paisaje, Inv. 1564 (11 x 35 cms.)
- Cuadro bordado con Huida a Egipto, Inv. 451 (52 x 63,5 cms.)
- Cuadro con composición de pelo, Inv. 808 (61 x44 cms.)
- Cruz con flores de porcelana, Inv. 504
- Palmatoria de cristal plateado, Inv. 1424
- Bote de perfume en cristal tallado, Inv. 2420 (16 cms alto)
- Frasco-esenciero de cerámica, Inv. 1160
- Relicario con huesos de santos, Inv. 101 (14 x 11 cms.)
- Toalla, Inv. 2458

En vitrina:

- Alfilerero, Inv. 1448
- Rosario, Inv. 2613
- Sombrilla: existen varios ejemplares que podrían utilizarse:
- Sombrilla de seda beige con motivos vegetales pintados, Inv. 6229
- Sombrilla de raso rojo, Inv. 1897

- Pañuelo de lino con orla de encaje, Inv. 6144 ó 6145
- Zapatos de raso abotinados, Inv. 402
- Bolso: varias posibilidades:
 - Inv. 2554: bolso de damasco verde
 - Inv. 2717: bolso de malla y esmaltes
- Mantón de Manila de seda color marfil, Inv. 2566
- Par de guantes de cuero blanco, Inv. 992
- Joyero de plata repujada, Inv. 1876
- Joyero de cristal guarnecido de cobre, Inv. 1875
- Joyero de cobre y esmalte azul, Inv. 1874
- Joyero de terciopleo, Inv. 991
- Medallón con miniatura (Altar del Amor), Inv. 1151
- Medallón con miniatura marfil (Amorcillo con carcaj), Inv. 1134
- Broche de esmalte con «Juana de Arco», Inv. 1119
- Medallón en marfil con miniatura escena de muchachos, Inv. 1167
- Broche y pendientes de azabache (mano con rosa), Inv. 1161
- Pulsera de cabello y broche de oro, Inv. 1155
- Alhajas isabelinas de cabello (pulsera, brochecito y pulsera guardapelo), Inv. 385/3
- Ridículo en metal dorado y tela brocada, Inv. 1157
- Monedero con dos cierres, tela de rayas, Inv. 2407 (12,5 x 5,2 cms.)
- Estuchito redondo con esmalte, Inv. 1522
- Pareja de floreros isabelinos en porcelana policromada, Inv. 1194
- Tintero isabelino con figura de niño en tapa, Inv. 1043
- Mosquetero, figurita de porcelana policromada, Inv. 1175
- Dama antigua, figurita de porcelana policromada, Inv. 1176
- Chaqueta y mantilla de Eugenia de Montijo, Inv. 595 (61 x 45 cms.) y 6266.

16b. DORMITORIO NIÑOS

OBRA PICTÓRICA

- CANELLA, Giuseppe. «*Mausoleo de los marqueses de Torrecilla*», Inv. 786 (39 x 30 cms. 54,5 x 46 cms)
- CORTELLINI, A. M. «*Retrato de Dolores Chávarri*», Inv. 1907 (43,2 x 33,5 cms; 57 x 48 cms.)
- PALMAROLI, Vicente. «*Retrato de Pilar Chávarri*», Inv. 1908 (45 x 35 cms.; 57,5 x 48,5 cms.)

ESTAMPAS

- JULIEN. «*Retrato del malogrado Príncipe de Asturias*», Inv. 4476 (653 x 795 mm., y 815 x 955 mm).

MOBILIARIO

- Cómoda (caoba), Inv.1007

- Cuna con dosel, Inv. 508

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- ESCULTURA. «San Juan Bautista Niño», Inv. 821 (25 x 20 x 15 cms)
- ESCULTURA. «Niño Sagrado Corazón de Jesús», Inv. 1011 (40 x 17,5 x 17 cms)

17. CUARTO DE LARRA

OBRA PICTÓRICA

- BENJUMEA, R. «Francisco Martínez de la Rosa», Inv. 137 (21 x 15 cms.; 40 x 34 cms.) (acuarela)
- GÓMEZ CROS, A. «Retrato de Bretón de los Herreros», Inv. 134 (100 x 80,5 cms.; 120 x 102 cms.)
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, J. «Mariano José de Larra», Inv. 98 (65 x 63,5 cms.; 94 x 79 cms.)
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, J. «Retrato femenino», Inv. 41 (86 x 68 cms.; 104 x 86 cms.)
- SUÁREZ LLANOS, I. «El poeta Eulogio Florentino Saínz», Inv. 71 (66 x 54 cms.; 90 x 79 cms.)
- ALENZA, L. «Componiendo el periódico», Inv. 7194 (38 cms)
- ALENZA, L. «Primer ejemplar», INV. 7195 (38 cms)
- ALENZA, L. «Sátira del Suicidio Romántico por amor», Inv. 33 (35 x 26,5 cms.; 55 x 48 cms.)
- ALENZA, L. «Sátira del Suicidio Romántico», Inv. 32 (33 36,5 x 28,5 cms.; 55 x 48 cms)
- LUCAS, E. «Alegoría del suicidio», Inv. 158 (40 x 27,5 cms.; 47 x 36 cms.)
- PALMAROLI, V. «Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte», Inv. 1549 (29 x 43 cms.; 38 x 50 cms.)
- POY DALMAU, E. «Capilla ardiente de José Zorrilla», Inv. 2486 (26,5 x 34,5 cms) (gouache)

ESTAMPAS

- JOURDAN, J. «Vista de París», Inv. 951 (400 x 470 mm., y 700 x 800 mm.)
- JOURDAN, J. «Vista de París», Inv. 952 (400 x 470 mm., y 700 x 800 mm.)
- MAURA, B. «José Zorrilla», Inv. 4313 (280 x 185 mm., y 411 x 302 mm)
- HOPWOOD. «Ayguals de Izco», Inv. 4299 (170 x 110 mm., y 200 x 127 mm)
- HORTIGOSA, P. «Basilio Sebastián Castellanos», Inv. 4865 (230 x 150 mm., y 270 x 180 mm)
- PÉREZ, F. «Martínez Villergas», Inv. 4263 (235 x 160 mm., y 410 x 290 mm.)
- ANÓNIMO. «Manuel Angelón», Inv. 4292 (147 x 90 mm., y 242 x 148 mm.)
- MADRAZO, F. «Telesforo de Trueba», Inv. 4256 (200 x 150 mm., y 290 x 220 mm.)
- LEVY, G. «José Güel», Inv. 4272 (225 x 150 mm., y 297 x 227 mm.)
- PÉREZ, F. «M. Agustín Príncipe», Inv. 4280 (200 x 145 mm., y 280 x 198 mm.)
- PHILIPON. «Amnistie pleine et entiere», Inv. 3785 (300 x 415)

MOBILIARIO

- Pareja de espejos, Inv. 611 (59 x 47 cms.)
- Sofá fernandino, Inv. 956 (205 cms longitud x 50 cms profundidad)
- Cuatro sillones isabelinos, Inv. 266, 3564-3566 (82 x 49 x 40 cms.)
- Velador, Inv. 264 (80 cms. Diámetro)
- Escritorio, Inv. 263 (113 x 121 x 57 cms)
- Lámpara, Inv.380

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Vitrina-mesa
- Pareja de marcos con cabello, Inv. 954 (10 X 8 cms.)
- Marco vitrina con 4 miniaturas, Inv. 99
- Marco con flores de cera, Inv. 817
- Pistolas de Larra, Inv. 262
- MARINAS, A. «José Zorrilla», bronce, Inv. 413 (26 cms. Diámetro)
- ANÓNIMO. «Zorrilla», mármol, Inv. 457 (51 cms. Diámetro)

18. LITERATOS Y ARTISTAS

OBRA PICTÓRICA

- SUÁREZ LLANOS, I. «Adelardo López de Ayala», Inv. 131 (70 x 60 cms.; 99 x 89 cms.)
- CABRAL BEJARANO, M. «Julián Romea en Sullivan», Inv. 67 (73 x 57 cms.; 90 x 69,5 cms.)
- CABRAL BEJARANO, M. «Teodora Lamadrid en Adriana Lecouveau», Inv. 68 (74 x 57 cms.; 82 x 66 cms.)
- ESQUIVEL, «Retrato de Bárbara Lamadrid», Inv. 16 (73 x 56 cms.)
- D. BÉCQUER, V. «Retrato de Fernán Caballero», Inv. 7058 (50,3 x 37,5 cms.)
- ESQUIVEL, A. M^a. «Ventura de la Vega leyendo una obra en el teatro del Príncipe», Inv. 76 (146 x 208 cms.; 161 x 225 cms.)
- ESQUIVEL, A. M^a. «Reunión literaria», Inv. 208 (55,5 x 71,5 cms.; 65,5 x 81,5 cms.)
- MADRAZO, F. «D. Isidro Gil y Baus», Inv. 702 (65,5 x 54 cms.; 85 x 75 cms.)
- MADRAZO, L. «Retrato de Doña Bernarda Albacete y Albert (esposa de Isidro Gil y Baus)», Inv. 703 (65,5 x 53,8 cms)
- MADRAZO, F. «Retrato de Julián Romea», Inv. 1577 (33 x 26 cms.; 47 x 41 cms.)
- ESQUIVEL, A. «D^a Manuela Romea», Inv. 154 (67,5 x 52,5 cms.; 83 x 68 cms.)
- CANO, E. «La novia enterrada viva», Inv. 947 (25 x 37,5 cms.; 31 x 43,5 cms.)
- FERRANT, A. «Asunto romántico: el moribundo», Inv. 665 (40,5 x 33 cms)
- ESPALTER Y RULL, J. «Mefistófeles», Inv. 699 (58 x 49 cms)
- LÓPEZ, Vicente (Escuela). «Retrato de Quintana», Inv. 1554 (64 x 53 cms.)
- ANÓNIMO. «Retrato de Eugenio de Ochoa», Inv. 2312 (52 x 43 cms.)

MINIATURAS

- E.M. «*Retrato de Goethe*», Inv. 1121 (95 mm. Diámetro)

ESTAMPAS

- COSTA, F. De la. «*Gertrudis Gómez de Avellaneda*», Inv. 4264 (320 x 200 mm., y 365 x 280 mm.)
- CEBRIAN, J. «*Carolina Coronado*», Inv. 4274 (200 x 170 mm., y 290 x 212 mm.)
- NOEL, L. «*Teodora Lamadrid*», Inv. 4893 (700 x 505 mm., y 760 x 535mm.)
- NOEL, L. «*Matilde Díaz*», Inv. 4827 (345 x 280 mm., y 380 x 310 mm)
- RIBELLES Y HELIP. «*Isidoro Maiquez en Otelo*», Inv. 4856 (157 x 115 mm., y 280 x 210 mm.)
- RIBELLES Y HELIP. «*Isidoro Maiquez en Oscar*», Inv. 4857 (150 x 114 mm., y 280 x 210 mm.)
- BACHILLER, D. «*Hartzenbusch*», Inv. 4305 (130 x 100 mm., y 185 x 113 mm.)
- WEIS, R. «*Quintana*», Inv. 4314 (120 x 100 mm., y 232 x 180 mm.)
- MAURA, B. «*El Duque de Rivas*», Inv. 4275 (220 x 140 mm., y 313 x 217 mm.)
- ROCA, M. «*Alberto Lista*», Inv. 4278 (172 x 140 mm., y 270 x 220 mm.)
- LLANTA, S. «*Espronceda*», Inv. 4268 (210 x 150 mm., y 340 x 235 mm.)
- HESSE. «*Rousseau*». Inv. 4266 (320 x 230 mm., y 345 x 242 mm.)
- PELEE. «*Lamartine*», Inv. 4259 (415 x 300 mm., y 435 x 320 mm.)
- ARDIVILLIERS. «*Walter Scott*», Inv. 4308 (130 x 105 mm., y 145 x 106 mm.)
- GAILLARD, C. «*Chateaubriand*», Inv. 4260 (420 x 300 mm., y 435 x 323 mm.)
- DELPECH. «*Victor Hugo*», Inv. 4288 (170 x 120 mm., y 248 x 165 mm.)
- HALPIN, F. «*Lord Byron*», Inv. 4285 (200 x 140 mm., y 260 x 172 mm.)
- ROBINSON, J. «*George Sand*», Inv. 4289 (210 x 140 mm., y 253 x 163 mm.)

MOBILIARIO

- Escritorio de Carolina Coronado, Inv. 1817 (134 x 81 x 50 cms.)
- Espejo isabelino, Inv. 793 (120 x 80 cms.)
- Sillería isabelina, Inv. 897, 3502-3509:
- Sofá (104 x 178 x 65 cms.)
- Dos butacas (107 x 75 x 57 cms.)
- Seis sillas (92 x 48 x 47 cms.)
- Velador, Inv. 898 (cms. Alto, 52 cms. Diámetro)
- Cómoda de caoba, Inv. 807 (94 x 127,5 x 58 cms.)
- Velador, Inv. 293 (85 cms alto x 91,5 cms diámetro)
- Lámpara, Inv. 2488

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- PONZANO GASCÓN, Ponciano. «*Retrato de D. Eugenio de Ochoa*», Inv. 876 (61 x 34 x 25 cms)
- Pareja de actores declamando «*Norma*», Inv. 789 y 6177 (33 cms. Alto y 34,5 cms. Alto)

- Pareja de campesinos, Inv. 814 (26 cms. Alto)
- FONT DE FOND, E. «Busto de Adelardo López de Ayala», Inv. 1206
- Fanal con pájaros y uvas, Inv. 935 (54 cms. Alto)
- Frutero de porcelana, Inv. 2014 (13,8 X 23,5 cms.).
- Reloj de porcelana, Inv. 1618
- Dos figuras de porcelana, Inv. 1620: «Rey» (42 cms. Alto) y «Reina» (41 cms. Alto)
- Alfombra de la Real Fábrica de Tapices, Inv. 282 (5 x 3,60 m.)
- Abanico de Carolina Coronado con plumas de cisne, Inv. 1810 (34,3 cms. Guía)

19. FUMADOR

OBRA PICTÓRICA

- DEHODENCQ, A. «Retrato de las dos hijas de Montpensier», Inv. 7171 (160 x 101 cms)
- CABRAL BEJARANO. «Niño con puro» Inv. 904, 125 x 100 cms. 154 x 120 cms.
- ANÓNIMO. «Niñas fumando», Inv. 216 (17 x 22 cms) (dibujo)
- BARRÓN, M. «Los Reales Alcázares de Sevilla», Inv. 7157 (135 x 105 cms.)
- HAES, C. de. «Paisaje oriental», Inv. 2480 (190 x 130 cms.)
- LAMEYER, F. «Escena en el desierto», Inv. 0517 (33 x 49,5 cms.; 41,5 x 59 cms.)
- LAMEYER, F. «Interior de harén», Inv. 7168 (138 x 210 cms.)
- PÉREZ VILLAAMIL, J. «Paisaje oriental», Inv. 27 (78 x 96 cms.; 95 x 114 cms.)
- PÉREZ VILLAAMIL, J. «Puerta de Serranos en Valencia», Inv. 2038 (75 x 65 cms.; 98 x 81 cms.)
- LAMEYER, F. «La batalla de Uclés», Inv. 669 (440 x 630 mm.)
- LUCAS VELÁZQUEZ, E. «Esfinge y pirámide», Inv. 7188 (25,5 x 32,5 cms)
- CARDERERA, Valentín. «Retrato de Doña María Teresa Orsini, Princesa Doria», Inv. 1603 (60,7 x 48,5 cms)
- CARDERERA, Valentín. «Retrato de la Princesa Doria», Inv. 1744 (65 x 49 cms)

ESTAMPAS

- GREVEDON. «Europa», Inv. 5332 (415 x 338 mm.)
- GREVEDON. «Asia», Inv. 5333 (419 x 338 mm.)
- GREVEDON. «Africa», Inv. 5331 (411 x 343 mm.)
- TURGIS. «Gonzalo de Córdoba y Zulema», Inv. 3765 (460 x 580 mm.)
- BORBÓN Y BRAGANZA, S. «Mameluco descansando con su caballo», Inv. 3732 (482 x 627 mm.)
- CHALLIS, E. «Interior de palacio morisco», Inv. 3831 (200 x 270 mm.)
- MITJANA. «Odalisca», Inv. 689 (495 x 630 mm.)
- IGLESIAS, M. «Muley Abderramane», Inv. 5319 (306 x 210 mm.)
- CRIMEL. «Retrato de Alí Bei», Inv. 3723 (292 x 155 mm)
- MARTÍNEZ APARICI. «Batalla de la Sagra», Inv. 1049 (580 x 770 mm., y 600 x 780 mm.)

MOBILIARIO

- Sillería de madera lacada con incrustaciones de nácar, Inv. 655, 3454-3459:
- Sofá (90 x 40 x 33 cms.)
- Sillones (102 x 60 x 45 cms.)
- Sillas (90 x 40 x 33 cms.)
- Butaca de madera lacada, Inv. 1046 (106 x 66 x 62 cms.)
- Cómoda lacada, Inv. 1541 (98 x 97 x 43 cms.)
- Consola de madera con incrustaciones de nácar, inv. 656 (102cms. Alto.)
- Pareja de consolas de madera con incrustaciones de nácar, Inv. 6013 y 6014 (95 cms. Alto.)
- Pouf, Inv. 1088
- Velador esmaltado en negro con decoración de flores, Inv. 805 (55 cms. Alto)
- «Tú y yo» o Confidente, Inv. 1086
- 5 pouf, Inv. 1091, 1092, 6010, 6011 y 6012
- Sofá y dos sillones, Inv. 1087, 6008 y 6009 (88 x 73 x 100 cms.) (85 x 138 x 100 cms.)

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Cortina de cuentas de cristal, Inv. 671/2.
- Bandeja, Inv. 755 (27 cms.)
- Centro de mesa, Inv. 1410 (27 x 47 cms.)
- Bastón, Inv. 6234 (86 cms.)
- Purera de puerta giratoria, Inv. 0591 (24 x 19 cms)
- Florero de cristal plateado con adornos rojos, Inv. 1232

En vitrina:

- Cerillera de caoba, Inv. 0592
- Estuche de concha: purera, pitillera y cerillera, Inv. 0480
- Cerillera de plata, Inv. 1877 (5,2 x 3 x 1 cm)
- Pitillera de plata, Inv. 1878 (8 x 6 x 2 cms)
- Cerillera de metal damasquinado, Inv. 1932 (1,2 x 4,4 x 3,2 cms)
- Dos cajitas de rapé, Inv. 475
- Cenicero de plata, Inv. 3240 (37 mm alto x 72 mm diámetro)
- Tabaquera, Inv. 737
- Purera, Inv. 913
- Pureras, Inv. 726 / 2
- Purera de plata, Inv. 839
- Cofrecito de influencia árabe, Inv. 1500
- Zapatito (cerillero), Inv. 1562
- Estuche pequeño de plata con relieve, Inv. 288
- Dos figuras de porcelana, Inv. 370/2 (30 cms. Alto)

20. GABINETE

OBRA PICTÓRICA

- MADRAZO, F. «*Retrato de Pablo Gonzalvo*», Inv. 2.500 (58 x 49 cms.; 78 x 67 cms.)
- MADRAZO, F. «*Señora de Bécquer ó Retrato de Winnefred Cogham*», Inv. 2301 (90 x 69 cms.)
- CABRAL, M. «*Autorretrato*», Inv. 53 (75 x 60 cms.; 90 x 77 cms.)
- ESQUIVEL, A. M^a. «*Autorretrato*», Inv. 1472 (46,5 x 35,5 cms.; 57 x 45 cms.)
- FERNÁNDEZ CRUZADO, J. M. «*Autorretrato*», Inv. 45 (64 x 50,5 cms.; 80 x 66 cms.)
- LUCAS, E. «*El pintor Jenaro Pérez Villaamil*», Inv. 56 (54 x 43 cms.; 65 x 52 cms.)
- FERRANT, L. «*Retrato de Fernando Ferrant*», Inv. 144 (93,7 x 75 cms.; 116 x 97 cms.)
- FERRANT, L. «*Retratos de Fernando Ferrant y esposa*», Inv. 146 y 147 (78,2 x 65 cms.; 78,5 x 65,4 cms.)
- FERRANT, L. «*Retrato de Alejandro Ferrant*», Inv. 1838 (25 x 19 cms.; 32 x 27 cms.)
- FERRANT, A. «*Autorretrato*», Inv. 7122 (31 x 29 cms)
- FERRANT, L. «*Los niños Alejandro y Luis Ferrant*», Inv. 138 (160 x 133 cms.; 194 x 167,5 cms.)
- ESQUIVEL, A. M^a. «*Autorretrato con sus hijos Carlos M^a y Vicente*», Inv. 7167 (132 x 104 cms)
- ESQUIVEL, A. M. «*Retrato de los hijos del pintor*», Inv. 1274 (120 x 92,5 cms.; 140,5 x 113 cms.)
- BALACA, J. «*Retrato de la mujer y sus hijos*», Inv. 1550 (110 x 85 cms)
- ESQUIVEL, A. M. «*D. Nazario Carriquiri*», Inv.125 (147 x 97 cms.; 180 x 130 cms.)
- LÓPEZ PIQUER, B. «*Retrato de Rafael Montesinos*», Inv. 80 (81,5 x 60 cms.)
- LÓPEZ, V. «*Retrato de Teresa Nicolau Parody*», Inv. 30 (65 x 65 cms.; 73 x 73 cms.)
- ANÓNIMO. «*Duque de San Lorenzo*», Inv. 921 (17 x 17 cms., y 29 x 26 cms.)
- MÉLIDA, E. «*Retrato de Blas Mélida*», Inv. 205 (24,5 x 19 cms.)
- ANÓNIMO. «*Mademoiselle Guimard bailando*», Inv. 7166 (240 x 170 mm.) (acuarela)

MINIATURAS

- CORRO, C. «*Retrato de Goya*», Inv. 1579 (95 x 85 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de Rossini*», Inv. 752

ESTAMPAS

- GARNIER. «*Rossini*», Inv. 4869 (210 x 143 mm.)
- GIGOUX. «*Los hermanos Johannot*», Inv. 4898 (237 x 180)
- MAURIN. «*Galería de la Gaceta Musical*». Inv. 4894 (500 x 650 mm.)
- PALMAROLI, C. «*Bellini*», Inv. 1070 (490 x 360 mm.)
- PEANT. «*Manuela Perea La nena*», Inv. 4846 (325 x 225)
- GIGOUX. «*Mademoiselle Taglioni*», Inv. 4839 (407 x 282)
- DEVERIA. «*Pauline García*», Inv. 4834 (550 x 360 mm.)

MOBILIARIO

- Lámpara, Inv. 498
- Mesa con pie en forma de figura de negro, Inv. 2396 (80 x 79,5 x 48 cms.)
- Voyeuse, Inv. 1014
- Velador, madera esmaltada en negro, Inv. 805 (55 cms. Alto)
- Espejo isabelino ovalado, Inv. 604 (74 x 55 cms.)
- Sillería estilo filipina romántica: un sofá, dos sillones y seis sillas, Inv. 806/9
- Consola imperio, Inv. 880 (94 x 96,5 x 45 cms.)
- Pianoforte, Inv. 1737 (101 x 231 cms)

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Alfombra, Inv. 7155 (2 x 1,60 mts.)
- Caja-escritorio de caoba, Inv. 590
- Braserero con copa, Inv. 461
- Licorera de cristal, Inv. 450
- Reloj de mesa de bronce dorado con representaciones alegóricas, Inv. 7088 (32,5 x 12,5 cms)
- Reloj de bolsillo «Schmith», Inv. 7114 (5 cms. Diámetro)
- Bastón, Inv. 6233 (87,5 cms.)
- Caja de plata, Inv. 1880
- ANÓNIMO. «*Rossini*» (silueta sobre cristal negro), Inv. 1338 (27 x 21 cms.).
- Abanico varillaje de marfil calado y pais con escena de parejas bailando y flautista, Inv. 1174 (22 cms. Guía)
- Abanico con escena de Marietta Gazzaniga, Inv. 2477 (27 cms. Guía)
- Abanico de baile con varillaje en hueso y figura pintada, Inv. 1845 (25,5 cms. Guía)

21. DORMITORIO

OBRA PICTÓRICA

- CARDERERA, V. «*Retrato de Pedro Téllez Girón*», Inv. 37 (103 x 78 cms.)
- SOLDEVILA, R.. «*Mariano Téllez Girón, XII Duque de Osuna*», Inv. 192 (36 x 24 cms.)
- ANÓNIMO. «*Un romántico*» Inv. 34 (61,5 x 50 cms.; 76 x 66 cms.)
- ANÓNIMO. «*Retrato masculino*», Inv. 1252 (121 x 94 cms; 134 x 109 cms)
- BÉCQUER, Valeriano Domínguez. «*D. Antonio Díaz de Mendoza*», Inv. 1556 (63,2 x 48 cms)
- ANÓNIMO. «*Un lechuguino*», Inv. 69 (91,6 x 72 cms).
- MADRAZO, F. «*Retrato del marino Sánchez*», Inv. 7174 (97 x 67 cms.)
- RODRÍGUEZ DE LOSADA, J. M. «*Resignación del padre*» Inv.1736 (84 x 62,5 cms)

MINIATURAS

- ANÓNIMO. «*XII Duque de Osuna*», Inv. 944 (65 x 45 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de marino*», Inv. 1152 (55 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Retrato de Luis Felipe*», Inv. 918

ESTAMPAS

- FINDEN. «*Byron y el mar*», Inv. 1341 (265 x 205 mm.)
- CONSTANS, C. «*Joven romántico y marina*», Inv. 3725 (410 x 285 mm.)
- PÉREZ DE CASTRO. «*Nocturno*». Inv. 5166 (200 x 260)
- JAZET. «*Nafragio de Virginia*», Inv. 3775 (390 x 450 mm.)
- BLANCHARD. «*Costa de Normandía*», Inv. 5850 (245 x 290 mm.)
- NOEL, L. «*Retrato del Duque de Osuna*», Inv. 1067 (590 x 450 mm.)
- SENSI, G. «*Retrato del Duque de Osuna*», Inv. 1071 (630 x 480 mm.)
- NOEL, L. «*Retrato del Duque de Riansares*», Inv. 1.073 (750 x 520 mm.)

MOBILIARIO

- Tocador isabelino en madera de caoba, Inv. 295 (78 cms altura mesa, 68 cms altura espejo x 98 cms x 58 cms)
- Cuatro sillas de caoba, Inv. 3596 al 3600
- Cama Carlos IV, Inv. 0274 (105 cms ancho)
- Cómoda de caoba, Inv. 0228 (110 x 63,5 x 43 cms)
- Cómoda-lavabo (caoba), Inv.235 (cerrado: 88 x 79 x 54 cms; abierto: 124 x 79 x 67 cms)
- Espejo (psique), Inv. 0307 (174 x 88 cms)
- Paje con espejo ovalado, Inv. 1005 (156 cms alto x 42 cms diámetro)
- Mesita de noche, Inv. 6106
- Don Pedro (mueble circular para guardar el orinal), Inv. 2089 (43 x 42 cms.)
- Lámpara, Inv. 672

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- ANÓNIMO. Escultura en escayola del «*XI Duque de Osuna*», Inv. 513 (52 x 17 x 20 cms.)
- SOLA, A. Escultura en mármol, «*Retrato de caballero*», Inv. 822 (44 x 30 x 22 cms.)
- Llamador de campanilla en seda, Inv. 0272
- Jofaina, Inv. 323 (11 cms alto)
- Jarra de lavabo, Inv. 329
- Estuche de cerámica, Inv. 324/14(4 x 7 x 19 cms)
- Jarra de lavabo, Inv. 324/14 (29 cms. Alto)
- Juego de agua en cristal blanco, Inv. 996
- Camisón de encaje y chaqueta, Inv. 1006

- Toalla de algodón con bordados florales en seda y flecos, Inv. 2459 (108 cms alto x 71,5 cms ancho)
- Reloj de bolsillo «Longines», Inv. 7113 (5 cms. Diámetro)
- Bastón, Inv. 6232 (87 cms.)
- Calentador de cama de metal dorado, Inv. 459
- Toalla de crepe con encaje de bolillos e iniciales, Inv. 2460 (125 cms alto x 69,5 cms ancho)

22. DESPACHO

OBRA PICTÓRICA

- LÓPEZ, V. «*Retrato del Marqués de la Remisa*», Inv. 0051 (232 x 147,5 cms)
- ALENZA, L. «*Retrato de Argüelles*», Inv. 38 (77,5 x 64,5 cms.; 89 x 75 cms.)
- ESQUIVEL, A. M. «*Retrato del Maragato*», Inv. 520 (215 x 152 cms)
- ESQUIVEL, A. M. «*Retrato de militar*», Inv. 884 (29,5 x 25 cms)
- ESQUIVEL, A. M. «*Retrato de un capitán de Ingenieros*», Inv. 82 (73,9 x 57,2 cms)
- VAN HALEN, F. «*Un húsar de la Princesa*», Inv. 117 (60 x 47 cms; 69 x 58 cms)
- ANÓNIMO. «*Un miliciano nacional*», Inv. 95 (78,5 x 55,6 cms; 95 x 72 x 4 cms)
- UGALDE, J.B. «*Retrato de militar*», Inv. 867 (13 x 10,5 cms; 16,6 x 15,5 cms)
- URRUTIA, J. «*José Robles. Gastador del Regimiento de Murcia*», Inv. 97 (72 x 62,5 cms),.
- ESQUIVEL, A. «*Retrato de militar*», Inv. 1751 (74,5 x 55,5 cms.)

MINIATURAS

- RAMONEE. «*Retrato de militar francés*», Inv. 1.124 (90 x 70 mm.)
- SALA, J. «*Retrato de militar joven*», Inv. 1.104 (60 x 50 mm.)
- ANÓNIMO. «*Retrato de militar con uniforme de gala*», Inv. 863 (229 x 210 mm.) o de caballero con uniforme militar», Inv. 865 (70 mm. Diámetro)
- ANÓNIMO. «*Escena de batalla*», Inv. 2134 (118 x 91 mm.)

ESTAMPAS

- VARELA, E. «*Historia de Espartero*», Inv. 1050 (730 x 540 mm.)
- VOIGT, C. «*Diego de León y otros militares*», Inv. 1052 (800 x 600 mm.)
- VAN HALEN, F. «*Retrato ecuestre de Zurbarano*», Inv. 1056 (610 x 450 mm.)
- LEVY, G. «*Retrato de Prim en la batalla de Castillejos*», Inv. 1062 (470 x 380 mm.)
- VOGT, Ch. «*Retrato de Cabrera*», Inv. 1069 (540 x 420 mm.)

MOBILIARIO

- Mesa de despacho fernandina, Inv. 246 (90 x 142 x 97 cms.)

- Aparador o buró, Inv. 275 (228 x 120 x 58 cms.) (procede del «Comedor»)
- Lámpara, Inv.516
- Sofá, Inv. 882 (98 x 48 x 40 cms.)
- Cómoda con dos cajones, Inv. 236 (78 x 110 x 78 cms.)
- 5 sillas isabelinas en madera de caoba, Inv. 260 / 5 (88 x 45 x 43 cms.)
- Sillón, Inv. 1204 (90 x 52 x 44 cms.)
- Sillón, Inv. 1217 (86 x 55 x 40 cms.)

OBJETOS DE ARTES DECORATIVAS

- Quinqué de bronce, Inv. 267 (62 cms alto) o quinqué doble de bronce, Inv. 654
- Antiparras con estuche de concha, Inv. 594
- Escribanía, Inv. 0881
- Reloj de mesa de bronce dorado con la figura de Mercurio y barco, Inv. 244 (37,5 x 29 x 10 cms)
- Pitillera de plata, Inv. 7108 (5,5 x 9 cms.)
- Pisapapeles de cristal, Inv. 7109 (4 cms. Alto)
- Pluma de plata, Inv. 7107 (24,5 cms.)
- Bastón, Inv. 6231 (89 cms.)
- Sello lacre, Inv. 1159
- Sello lacre, Inv. 1178
- Impertinentes con funda de concha y escudo grabado, Inv. 599

23. SALA DE BILLAR

OBRA PICTÓRICA

- ANÓNIMO. «*Retrato femenino*», Inv. 1545 (89 x 73 cms., 102 x 95 cms.)
- ESQUIVEL, A. M. «*D^a Sergia Díaz Agüero*», Inv. 1800 (124 x 92 cms.; 140 x 107 cms.)
- LÓPEZ, V. «*Sra. de Vargas Machuca*» Inv. 25 (74 x 59 cms.; 91 x 75 cms.)
- MADRAZO, F. «*Retrato de Señora*», Inv. 1808 (55 x 44 cms)
- RIBERA, C. L. «*La duquesa de Osuna*», Inv. 720 (69 x 57,5 cms.; 91,5 77 cms.)
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José. «*Retrato de Doña María Antonia Muñoz y Valdés*», Inv. 1819 (131 x 95 cms)
- CORTELLINI, Ángel María. «*Retrato de Doña Rita Romero*», Inv. 559 (209 x 127 cms)
- ANÓNIMO. «*Retrato de Doña María Teresa de Riego*», Inv. 1796 (76,5 x 63,5 cms)
- ANÓNIMO. «*Retrato de la hermana o cuñada de Riego*», Inv.1797 (91 x 71 cms)
- ROMERO, José María. «*Retrato de señora*», Inv.1544 (114 x 93 cms)

ESTAMPAS

- PAUQUET. «*Jugador de billar*», Inv. 5340 (267 x 180 mm.)

MOBILIARIO

- Mesa de billar, ábaco y taquero, Inv. 3412-3414
- Lámpara, Inv. 499
- Sillería isabelina, Inv. 269; sillas 3570-3583 (91 x 49 x 47 cms), sofá (102 x 160 x 59 cms), dos sillones (102 x 69 x 60 cms)

