

## IMAGEN Y REALIDAD URBANA EN LA *VISTA DE MADRID* POR MICHEL-ANGE HOUASSE

JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR<sup>1</sup>  
Patrimonio Nacional

JOSÉ MARÍA LANZAROTE GUIRAL<sup>2</sup>  
Ministerio de Cultura y Deporte

La *Vista de Madrid* por Michel-Ange Houasse constituye uno de los hitos principales en la representación de la ciudad, presentada por su aspecto de Poniente que resultaba el más impresionante y significativo por la presencia, en alto, del Alcázar Real y de otros edificios destacados. Al publicar aquí su dibujo preparatorio se analiza esa visión urbana con su realidad topográfica a través de un conjunto de fuentes visuales, se verifica la fiabilidad y precisión de cuanto describe, y se sitúa esta sutil imagen del poder en la secuencia de los “retratos” que, antes e inmediatamente después, se hicieron de esa cara, la más expresiva de Madrid como corte de la Monarquía de España.

**Palabras clave:** Urbanismo; Historia de la Arquitectura; Palacio Real de Madrid; Palacio de La Florida; Jardines del Campo del Moro.

### IMAGE AND TOPOGRAPHY OF THE CITY IN THE *VIEW OF MADRID* BY MICHEL-ANGE HOUASSE

The *View of Madrid* by Michel-Ange Houasse constitutes a milestone in the representation of Madrid’s urban image. The city is seen from the west, the vantage point that offered the most impressive and meaningful view as it privileged the royal palace and other prominent buildings. This contribution cross-references Houasse’s work with other visual sources to reveal the topographical accuracy of the painting and its preparatory drawing. It also anchors the work in a succession of “urban portraits,” which made it one of the most distinguishable views of Madrid as the heart of the Iberian monarchy.

**Key words:** Urban planning; History of architecture; Royal Palace of Madrid; Palace of La Florida; Campo del Moro Gardens.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Sancho Gaspar, José Luis/Lanzarote Guiral, José María (2022) “Imagen y realidad urbana en la *Vista de Madrid* por Michel-Ange Houasse”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 378, Madrid, pp. 137-150. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.07>

### Imagen y realidad urbana en la *Vista de Madrid* por Michel-Ange Houasse

La *Vista de Madrid* por Michel-Ange Houasse constituye una de las imágenes más famosas de la ciudad por su cara siempre más favorecida, la occidental. La aparición de su dibujo preparatorio

---

<sup>1</sup> [jluis.sancho@patrimonionacional.es](mailto:jluis.sancho@patrimonionacional.es) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8661-668X>

<sup>2</sup> [jose.lanzarote@cultura.gob.es](mailto:jose.lanzarote@cultura.gob.es) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8210-8845>

nos da motivo para analizar cómo era el entorno urbano que pocos años después vio desaparecer su principal elemento, el Alcázar, y erigir su sustituto, el Palacio Real nuevo; y también para reflexionar sobre el sentido de esta singular imagen de la capital de la monarquía de España.

El cuadro [fig. 1], uno de los más conocidos de Michel-Ange Houasse (1680-1730), fue impecablemente estudiado por Luna que la calificó: “La más esplendorosa vista de Madrid ejecutada en mucho tiempo”.<sup>3</sup> Forma parte de una serie de vistas de los Reales Sitios realizadas por este pintor francés para Felipe V.<sup>4</sup> En el Museo de Huesca, procedente de la colección reunida por el artista y erudito Valentín Carderera (1796-1880), se conserva su dibujo preparatorio,<sup>5</sup> inédito hasta ahora [fig. 2], que parece ser el único conocido hasta la fecha de un paisaje real pintado por Houasse.<sup>6</sup>

Dicho dibujo muestra exactamente la misma vista —con un poco más de espacio hacia la derecha—, sin que en el fondo urbano puedan observarse diferencias; estas sí existen en el primer término, donde Houasse ha introducido elementos de su invención de modo que el escenario resultase más ameno para la escena costumbrista; su inclusión convierte por tanto este paisaje en una escena de género, combinación en la que el artista produjo algunas de sus obras más felices.<sup>7</sup> Un hombre divierte a dos pequeños —niño y niña— con el vuelo de un pájaro al que tiene prisionero mediante un hilo atado a una de sus patas; una mujer sentada les acompaña, y tres muchachos, en segundo término, parecen dedicarse a la caza de aves. Todo está iluminado por el sol poniente a la caída de una agradable tarde de primavera,<sup>8</sup> con la especial sensibilidad que este pintor francés demostró a la luminosidad madrileña.<sup>9</sup>

Para acomodar estos personajes en un inmediato “forillo” el pintor ha introducido, de izquierda a derecha, lo que parece la manguardía de un puente, tras ella un alto árbol; otro más pelado, y arbustos, en el centro; y un tronco caído sobre el que se sienta la mujer. Tras esta —en torno a su brazo— se entrevé una corriente de agua. Es decir, que ha transformado la seca hondonada del dibujo en un río que pasa bajo el sugerido puente, y del que vienen los muchachos. Todo esto es de su fantasía y procede de los paisajes, franceses o italianos, en los que se había formado, más verdes y húmedos que el madrileño. También para dotar de mayor amabilidad a la escena ha alterado el segundo término del escenario, al eliminar la tapia que limita la huerta del Príncipe Pío. En su lugar ha puesto, a la derecha del árbol central, un seto o hilera de arbustos; y, a la derecha, la ha diluido en una pradera que desciende en suave pendiente hacia el río.

Estos recursos de escenografía escamotean, por tanto, algunos elementos de la realidad que en el dibujo sí aparecen, pero en la pintura no: además de omitir la tapia, Houasse ha escondido una puerta —así interpreto dos altos machones de fábrica— en el extremo izquierdo del dibujo, oculta por el espeso grupo de árboles, todos inventados menos uno. Por lo demás, lienzo y diseño preparatorio coinciden perfectamente.

<sup>3</sup> PN inv. 10024216. Véase: Luna 1981, cat. 35, pp. 142-143, rep. color p. 39, y portada. Sus dimensiones son 51 x 75 cm. Lleva el número de inventario de la colección de Felipe V en La Granja (505 X) con el que continúa figurando en los inventarios de aquel palacio en 1774, 1794 y 1814. Figura también en las guías decimonónicas cuyas referencias ofrece Luna.

<sup>4</sup> Sancho, 2002, con toda la bibliografía anterior al respecto entre la que destaca Luna, 1981: 129-144.

<sup>5</sup> Museo de Huesca NIG 1899. Dibujo a lápiz negro con realces de blanco sobre papel verjurado de color pardo. 358 x 500 mm. Filigrana cortada “L”. El dibujo ha llegado a nosotros en un pobre estado de conservación; el soporte presenta una doblez central muy marcada, rasgada en sus extremos, y manchas de líquidos en ambas caras que afectan particularmente a los bordes. Sobre la colección Carderera en el Museo de Huesca, véase: Lanzarote Guiral, 2019: 270-274.

<sup>6</sup> Luna, 1981: 232-234, publica dos dibujos de paisajes por Houasse, pero no corresponden a ninguna de las vistas de los Sitios Reales que realizó para Felipe V. La sugerencia de Luna sobre la posible identificación de uno de ellos con un paraje de Aranjuez no ha podido confirmarse por el momento. Ambos son más pequeños que el de Huesca, pero sus características técnicas corresponden perfectamente con este en el uso del lápiz negro sobre papel verjurado.

<sup>7</sup> Como ya destacó Bottineau, 1962: 442.

<sup>8</sup> Así lo indican, por una parte, lo alargado de las sombras y la altura de la luna; y, por otra, el follaje fresco de los árboles y el césped.

<sup>9</sup> Lafuente, 1947: 103.



Fig. 1. Michel-Ange Houasse. *Vista de Madrid desde la posesión del Príncipe Pío*. 1720c. Patrimonio Nacional, inv. 10024216.



Fig. 2. Michel-Ange Houasse. *Vista de Madrid desde la posesión del Príncipe Pío*. Museo de Huesca, NIG 1899.

## Una visión precisa

Dibujo y cuadro muestran una idéntica fidelidad extrema en la representación del Madrid de 1725, con el mismo rigor que se ha observado en sus vistas de los Sitios Reales, donde todos los detalles se han demostrado fiables.<sup>10</sup> Para comprender lo que el pintor de Felipe V ha representado hemos numerado los edificios más destacados, tanto sobre el cuadro [fig. 1] como en un plano [fig. 3] de esta parte de la ciudad realizado a partir del magno estudio de Martínez Díaz sobre los alrededores del Palacio Real.<sup>11</sup> Empecemos por los objetos más cercanos al punto de vista del pintor, esto es, por la casa que había sido del marqués de Castel Rodrigo, y a la sazón del Príncipe Pío de Saboya, usualmente conocida gracias a la vista que lo representa hacia 1670, cuadro que durante la mayor parte del siglo XX estuvo en Italia y ahora en la colección Abelló.<sup>12</sup> De indiscutible inspiración italiana en la disposición general de sus jardines, el conjunto fue encargado por el tercer marqués de Castel Rodrigo (1621-1675), Francisco de Moura, a partir de 1647, sin que las obras quedasen completamente terminadas a su muerte, inacabamiento que posiblemente es la causa de la impresión decadente que produce en la pintura de Houasse, mientras que el cuadro de la colec-



Fig. 3. Ángel Martínez Díaz. Plano explicativo del entorno del Alcázar de Madrid hacia 1720.

<sup>10</sup> Sancho, 2002.

<sup>11</sup> Agradecemos a Ángel Martínez Díaz la base planimétrica para este documento, a Javier Ortega Vidal su tratamiento del mismo con la inserción de los números y de las líneas visuales, y a ambos por sus ideas y ayuda en cuanto a las precisiones topográficas.

<sup>12</sup> Fernández Talaya, 1999. Garín Llombart, 2014: 24 y 165-166, ficha por Almudena Ros de Barbero.

ción familiar quizá lo refleja como hubiera debido quedar, más que como realmente llegó a ser, e incluso muestra el ala izquierda en obras.<sup>13</sup> No debió de concluirse nunca, sino que más bien debió de demolerse, y por eso Houasse refleja su inexistencia.

Su jardín inferior [figs. 1 y 3: 1] estaba formado por parterres de boj, sin árboles ni arbustos, por lo cual nada verde se ve tras la pared que lo limitaba, por encima de la cual solo asoma la alta fuente de mármol que ocupaba su terraza superior. Hacia el sur de ese jardín se extendía un largo, bajo e inexpressivo edificio [figs. 1 y 3: 2]. Estaba destinado a caballerizas, con entrada por el lado opuesto. Tras él asoman grandes masas de follaje, que pueden corresponder a árboles en la misma posesión de Pío, o en el Parque de Palacio.

El edificio principal de este conjunto, o palacio, parece aquí mucho más pequeño que en otras representaciones [figs. 1 y 3: 3]. Se debe esto a que Houasse ve de frente su fachada lateral, mientras que la principal, hacia el jardín bajo, se presenta muy escorzada y diluida por la luminosidad del pleno sol poniente: de este modo parece mucho más breve de cuanto realmente era. Tras el palacio se extendía otro jardín cerrado [figs. 1 y 3: 4]. Lo único que se ve de él aquí es la tapia que lo limitaba hacia el Norte; sus boj es quedan, por tanto, ocultos, y lo único que sobresale por encima de esa pared es, de nuevo, una alta fuente de mármol. Un ala de la casa se extendía por el lado sur de ese jardín [figs. 1 y 3: 5]. Más allá de ella, hacia el Sur y el Oriente, se extendía otro patio con pórticos arquitrabados. Situado por encima de todo esto quedaba el tercer plano del jardín, el superior, cuya área se adivina en el dibujo de Houasse, pero no en su cuadro donde lo ocultan los árboles introducidos, a modo de bambalina, a la izquierda. Tras todo este conjunto se eleva la colina denominada Montaña del Príncipe Pío, coronada por el palomar de la misma posesión [figs. 1 y 3: 6], cuya masa resulta impresionante; tampoco miente en esto Houasse, como veremos.

Palacio y jardines de Castel Rodrigo, o del Príncipe Pío, subsistieron hasta su adquisición por Carlos IV en 1792 —cuando José y Manuel de la Ballina levantaron un fiable plano<sup>14</sup>—, tras la que inmediatamente fueron demolidos. Por tanto, todavía se refleja en el plano de Madrid por Espinosa en 1769 [fig. 4], donde pueden observarse no solo la conservación del palacio y sus jardines y el palomar, sino el cultivo de una huerta en el espacio que Houasse plasmó como un erial, delante de la tapia.<sup>15</sup>

Volviendo a la perspectiva de Houasse, y una vez que nos hemos situado en la posición aproximada del punto de vista y de los principales edificios cercanos a él, las líneas visuales trazadas en rojo permiten establecer hipótesis sobre cuáles son los principales hitos urbanos que el pintor ha destacado en el perfil de Madrid. Empezando por la izquierda, y sobre la línea que apunta hacia las cocinas del Alcázar, asoman dos campanarios; el más bajo ha de ser el de la parroquia de San Juan [figs. 1 y 3: 7], y el alto el de San Salvador, en la plaza de la Villa [figs. 1 y 3: 8]. Ante ellos destaca la cúpula de la Real Capilla en el Alcázar y, desde luego, la evidente masa de este en una de sus más poéticas vistas [figs. 1 y 3: 9]. En relación con su fachada oeste cabría recordar otras muchas,<sup>16</sup> pero en cuanto a la norte es preciso destacar la que se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.<sup>17</sup>

Al Sur del Alcázar, la casa que se divisa en una posición elevada [figs. 1 y 3: 10] puede ser la de Rebeque, o la del conde de Chinchón cerca de la parroquia de San Nicolás.<sup>18</sup> El palacio del Príncipe

<sup>13</sup> Ezquerria del Bayo, 1926: 185, destaca que el embajador del Imperio, conde de Harrach, dejó constancia de que continuaban las obras en la casa cuando visitó en ella al conde en 1673 y 1674.

<sup>14</sup> José y Manuel de la Ballina, Plano de la posesión del Príncipe Pío en la Florida. Real Biblioteca, Roll/110.

<sup>15</sup> En la fig. 4 se marcan esa huerta nueva (1), el palacio y la segunda terraza de sus jardines (2), la tercera (3) y el palomar (4).

<sup>16</sup> Sobre el Alcázar y su iconografía me remito a Barbeito, 1992 y, por lo que se refiere a su entorno, a Martínez Díaz, 2008: 27-150, con innumerables datos y consideraciones imprescindibles para entender el cuadro de Houasse, que reproduce en p. 71.

<sup>17</sup> Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinete de dibujos y grabados. Bassegoda, 2004: 67.

<sup>18</sup> La casa de Rebeque, así denominada por el quinto príncipe de Robecq, Charles de Montmorency (1671-1716),



Fig. 4. Antonio Espinosa de los Monteros, *Plano de Madrid*, 1769. Detalle mostrando el entorno del Palacio Real, Cuesta de San Vicente, Paseo de la Florida y Posesión del Príncipe Pío. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca. MAP/447.

pe Pío oculta todos los pórticos de la plaza de Palacio hacia el Parque, y la Armería; y es un remate de esa misma casa de Pío lo que podría confundirse con un chapitel.<sup>19</sup> A su derecha aparecen, coronando la colina sobre el Parque, la casa de pajes del rey y sus accesorias y, detrás, la masa del palacio de Uceda, junto a la cual sobresale el chapitel de la iglesia del Sacramento [figs. 1 y 3: 11].

La puerta de Segovia, realizada dos décadas antes por Ardemans, destaca al fondo, plenamente iluminada por el sol poniente, entre el brazo y el sombrero del hombre que tiene al pájaro atado [figs. 1 y 3: 12]. Al otro lado de la calle de Segovia las masas de edificios son más difíciles de individualizar; dos chapiteles muy cercanos corresponden mal, tanto en forma como en situación, con los de la capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, y el campanario de esta, que sin embargo deberían de ser conspicuos desde este punto de vista [figs. 1 y 3: 13]. Al extremo cabe identificar el viejo convento de San Francisco [figs. 1 y 3: 14].

¿Ha utilizado Houasse la cámara oscura para realizar esta vista? La ausencia, o indefinición, de las cúpulas y torres de San Isidro y San Andrés nos hace pensar que no, porque habrían aparecido de una manera más inequívoca en la silueta urbana. Más bien parece que ha dibujado directamente del natural, sin utilizar siquiera una cuadrícula, pues el dibujo carece de líneas reticulares. Se diría que ha centrado su atención en los edificios de la posesión del Príncipe Pío, en el Alcázar y

aristócrata flamenco, teniente general de los Reales Ejércitos. Este edificio, luego adquirido por la Corona y en el que estuvieron instaladas las oficinas de la Obra de Palacio hasta la guerra napoleónica, ocupaba toda la manzana 439. La del conde de Chinchón estaba en la manzana 436. Ortega/Marín, 2004: 66-67.

<sup>19</sup> Es el remate del testero sureste de la casa, el opuesto al que Houasse nos presenta de frente, hacia el noroeste. El dibujo me parece, en este detalle, más claro que el cuadro, donde cabría pensar que se trata de un chapitel, el de Santa María de la Almudena, pero no lo creo.

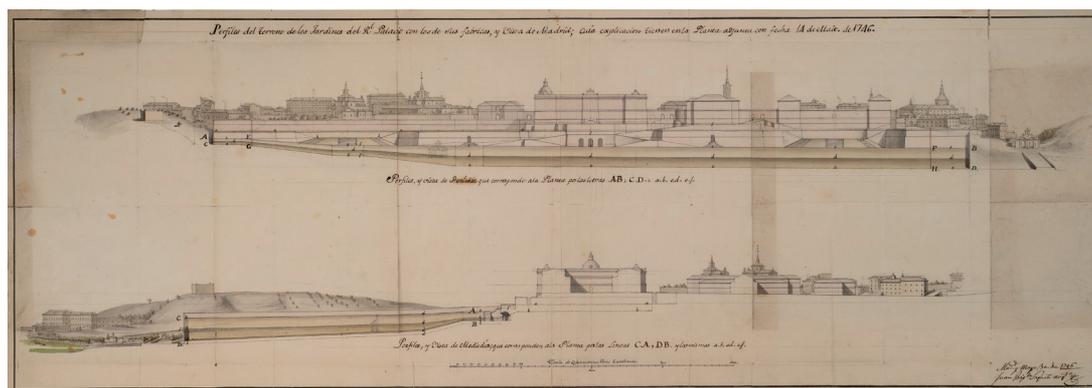


Fig. 5. Giambattista Sacchetti, vista ortogonal de Madrid desde Poniente, y sección desde Mediodía, con las obras exteriores proyectadas en 1746, o “Perfiles del terreno de los jardines del Real Palacio con los de sus fábricas, y Vista de Madrid...” Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Archivo-Biblioteca (PL-6154-2).

en las manzanas inmediatas, relegando los barrios de San Francisco a impreciso telón de fondo. Ese palacio que había sido de Castel Rodrigo, y que tan ampuloso y elegante resulta en la vista anónima del XVII, parece incluso pequeño, y desde luego envejecido y hasta destartado, en la vista de Houasse.

¿Era realmente así? Esta casa del Príncipe Pío aparece representada con bastante fidelidad en la *Planta y perfiles del Real Palacio, y Vista de Madrid*, realizadas por Giovanni Battista Sacchetti en 1746. Estos documentos constituyen en realidad dos vistas de la ciudad en alzado, cuyos títulos literales son “Perfiles del terreno de los jardines del Real Palacio con los de sus fábricas, y Vista de Madrid; cuya explicación tienen en la planta adjunta con fecha 14 de maio de 1746” [fig. 5], fechado el 30 de mayo de 1746 y firmado por el arquitecto mayor Juan Bautista Sacchetti (1690-1764).<sup>20</sup> Son, en realidad, dos vistas: la que con más propiedad puede considerarse tal porque, tomada desde el Oeste, representa la ciudad, aunque no en perspectiva, sino como un alzado ortogonal;<sup>21</sup> y la que constituye una sección del corazón de la ciudad, tomada por el centro del nuevo Real Palacio y extendiéndose desde el Manzanares hasta la actual plaza de la Ópera.<sup>22</sup>

Como su propio título indica, esta hoja con el alzado y sección parcial de la ciudad forma conjunto con una planta [fig. 6], también conservada en la Real Academia de Bellas Artes.<sup>23</sup> Ambos documentos se realizaron para ser enviados a París en 1746 para que el jardinero de Luis XV traza-

<sup>20</sup> RABASF, Archivo-Biblioteca, PL-6154-2. Tinta y aguadas sobre papel verjurado, 362 x 1022 mm. Escala de 400 varas (= 260 mm). “Perfiles del terreno de los jardines del RI Palacio con los de sus fábricas, y vista de Madrid; cuiu explicación tienen en la planta adjunta con fecha 14 de Maio de 1746”.

“Perfiles y vista de Poniente que corresponde a la Planta por las letras AB CD ab cd ef” “Perfiles y vistas de Mediodía que corresponden a la Planta por las letras CA DB, y las mismas ab cd ef”.

“Escala de quatrocientas varas castellanas” “Madrid y maio 30 de 1746 / Juan Bapta. Saqueti arqto”.

Han figurado con los 49 (planta) y 50 (alzados) en el catálogo de la reciente exposición dedicada a Francisco Sabatini, pero sin todas las referencias que aquí aportamos. Cfr. Sancho Gaspar, José Luis/Martínez Díaz, Ángel/Pablo Vázquez Gestal (eds.) (2021), pp. 211-213, 619 y 630, figs. 77 y 78. Sobre Sacchetti continúa siendo fundamental el libro de Plaza 1975.

<sup>21</sup> “Perfiles, y vista de Poniente, que corresponde a la Planta por las letras A-B, C-D, a-b, c-d, e-f”.

<sup>22</sup> “Perfiles, y Vista de Mediodía, que corresponden a la Planta por las líneas C-A, D-B, y las mismas a-b, c-d, e-f”. La sección acaba, por la derecha, exactamente en la esquina de la actual plaza de Ópera con la Costanilla de los ángeles.

<sup>23</sup> RABASF, Archivo-Biblioteca, PL-6154-1. Tinta y aguadas sobre papel verjurado, 1090 x 1022 mm. RABASF, Biblioteca, PL-6154-1 Tinta y aguada sobre papel verjurado, 1090 x 1035 mm en un marco de 1130 x 1080 mm. Leyenda que explica tanto este plano como su compañero: “Planta del Sitio del Real Palacio y sus jardines con la significación de cómo se halla presentemente el terreno, comprende en los perfiles adjuntos con fecha 30 de mayo de 1746 los murallones de fábrica, bajadas a dichos jardines y en la forma a que se ha de reducir el terreno según su naturaleza”. “Explicación para esta planta, y sus Perfiles”.



se los jardines del Parque de Palacio.<sup>24</sup> Son los originales remitidos allí, que se quedó el entonces embajador en París, duque de Huéscar, y llegaron a la Academia en 1819 como donación de D. Ramón Cabrera. Este sacerdote segoviano, académico de honor desde 1797, miembro de número de la Real Academia Española y bibliotecario de la Casa de Alba,<sup>25</sup> aportó al hacer la donación un dato del mayor interés: “Los papeles de Saqueti, que como vm habrá observado son originales, pertenecieron al Exmo. Sr. Duque de Alba D. Fernando de Silva Álvarez de Toledo, y yo los hube de su exma. nieta la última duquesa de Alba, mi especialísima e insigne bienhechora. He juzgado que semejantes documentos en ninguna parte podrán estar mejor, ni ser más provechosos que en la biblioteca de la Real Academia de Nobles Artes”.<sup>26</sup> La donación se explica en el contexto de su destierro y, seguramente, en el de su rehabilitación y vuelta a la corte que se produjo en 1820.<sup>27</sup>

En 1746 aquel duque de Alba, el duodécimo, cuando aún no había heredado ese título y llevaba el de duque de Huéscar, fue nombrado embajador de Felipe V ante el rey de Francia:<sup>28</sup> fue a él, por tanto, a quien se mandaron los planos de Sacchetti con el fin de que el jardinero de Luis XV diseñase, sobre esta base, el Parque de Palacio. Con razón afirmaba Cabrera, por tanto, que nos hallamos ante los planos originales, no ante una copia que el arquitecto se quedase en su poder.

Martín Fernández de Navarrete constata que la Academia acordó que los planos fuesen presentados a la Comisión de Arquitectura —y lo llevó a cabo en el mismo día de su carta a Pascual y Colomer, el 7 de diciembre de 1819—, esta los aceptó “mandando que dichos dibujos se coloquen en el Archivo de la Academia para su mejor conservación” el 18 de enero de 1820, y esto fue aprobado en la Junta ordinaria del 23 del mismo enero.<sup>29</sup> Llegaron a nuestros días conservados ambos en el Archivo y Biblioteca, pero separados. La planta estaba enmarcada y colgada en la Biblioteca en 1992, por lo que pudo ser dada a conocer en 1994,<sup>30</sup> relacionándola con la documentación del encargo a París, pero sin reproducirla, hasta que la estudió Ángel Martínez.<sup>31</sup> El dibujo de los perfiles se encontraba, doblado, en un legajo con cuyo contenido no tenía relación,<sup>32</sup> y donde

<sup>24</sup> El proyecto de Garnier de l’Isle, fundamentado en estos documentos topográficos, se conserva en AGP, MPD 10, y ya fue publicado por Durán, 1935. La documentación ya era conocida por el entonces director del Archivo, José Moreno Villa, quien debió de comentar su existencia a Durán; pero no llegó a publicarla, y permaneció inédita hasta que se publicó en Sancho, 1988.

<sup>25</sup> <https://www.rae.es/academico/ramon-cabrera> [consultada el 25/08/2021]. Su origen segoviano explica que en su carta del 13 de octubre de 1819 a Fernández Navarrete mencione al “canónigo Somorrostro” como intermediario en la entrega del “paquetito” con los planos, porque este eclesiástico era miembro del cabildo de la Colegiata de La Granja de San Ildefonso.

<sup>26</sup> Real Academia de San Fernando, Archivo-Biblioteca, leg. 1-15-1. El académico de honor Ramón Cabrera a Martín Fernández Navarrete, 13 de octubre de 1819. En este expediente se definen como “el plan de la planta y fachadas que ideo el arquitecto Saqueti para la construcción del Rl. Palacio de Madrid”, o como “el plan general y vistas”.

<sup>27</sup> Habiendo llegado a Director de la Real Academia Española, Fernando VII lo expulsó en 1814 de la misma y de la corte, no siendo rehabilitado hasta 1820 con el advenimiento del régimen liberal. Falleció en 1833. Sobre su importancia como filólogo, <https://www.bvfe.es/es/autor/9418-cabrera-ramon.html>.

Más datos y bibliografía en <http://dbe.rah.es/biografias/9689/ramon-cabrera> [consultadas el 25/08/2021] donde se menciona esta donación, pues esta biografía se debe a Esperanza Navarrete.

<sup>28</sup> Sobre esta embajada, Ozanam y Téllez, 2010. El padre de la duquesa Cayetana, hijo del XII duque, murió antes que su padre y aquella heredó directamente de su abuelo.

<sup>29</sup> Real Academia de San Fernando, Archivo-Biblioteca, leg. 1-15-1. El 7 de diciembre de 1819 Fernández de Navarrete comunicó a Juan Pascual Colomer que “La Academia acordó que los planos de Saqueti se pasen a la comisión de Arquitectura (como lo ejecuto hoy) y se coloquen después en el Archivo para su mejor conservación”, y la respuesta de este último, el 22 de febrero de 1820, constata que quedaron “colocados como objetos pertenecientes a la Biblioteca pública de este Rl Cuerpo en sus respectivos departamentos”. Como en la donación también se incluía un impreso sobre la restauración de la Madonna de Foligno en París, cabe entender que los dos planos pasaron al Archivo, y este folleto a la Biblioteca.

<sup>30</sup> Sancho, 1994: 45; 1995: 133, sin dar signatura ni dimensiones (por estar colgado en la Biblioteca) ni transcribir la leyenda.

<sup>31</sup> Martínez Díaz, 2008: 277 (reproducida) y 278 (transcripción de la leyenda en nota 133, y de la resolución regia en la 134).

<sup>32</sup> Real Academia de San Fernando, Archivo-Biblioteca, leg. 4-54-32.

fue localizado en 2018 por Esperanza Navarrete.<sup>33</sup> Aunque ambos planos están firmados por el arquitecto mayor, consideramos que en su realización desempeñó un papel esencial su ayudante, Ventura Rodríguez, no solo por la alusión que hizo al respecto Pedro de Superviela en 1746, sino porque el modo de dibujar muchos detalles, sobre todo en el caserío, nos parece característico de su mano, como manifiesta la comparación con otros diseños suyos.<sup>34</sup>

La casa del Príncipe Pío, que tan importante papel representa en la vista de Houasse, está muy bien detallada en esos dibujos de 1746. Aparece en el ángulo inferior izquierdo de la planta [fig. 5]. La tapia que Houasse representa en el primer término de su dibujo —pero que oblitera en su cuadro— constituye el extremo de la planimetría plasmada en 1746. Si ahora comparamos la planta con el perfil de Mediodía [figs. 5 y 6], nos damos cuenta de cuán grande era ese palacio, es decir, entendemos que Houasse lo ha representado con absoluta fidelidad, pero lo ha tomado desde el ángulo por donde más pequeño parece: la larga fachada de su cuerpo central, con once ejes de huecos, ya hemos visto que se acortaba al quedar fugada; y tras ella se oculta, en el cuadro del pintor francés, la fachada del cuerpo lateral que se extendía hacia la derecha, también con once ejes. En suma, el edificio que aquí se plasma corresponde plenamente con el tamaño, extensión y monumentalidad representados en la vista del XVII, no con la contención un tanto decrepita que Houasse reflejó. El pintor de Felipe V, sin embargo, no engañaba, sino que ofrecía un punto de vista más pintoresco, digamos en jerga teatral que lo observaba “entre los telares” o bastidores, y produce así un efecto más íntimo, muy real, y poco monumental. Ninguno de estos testimonios miente, sino que presentan una visión diferente de la verdad.

Más difícil es aquilatar si las superficies de las fachadas eran, como las pinta Houasse, bastante rústicas, incluso con mechinales a la vista, y se diría que con la fábrica sin enfoscar. En ese mismo sentido parece apuntar el alzado de 1746, donde los lisos muros solo se animan con los huecos y, bajo ellos, las impostas. Desde luego, las aparatosas guarniciones de huecos que figuran en la vista del XVII, si existieron, eran trampantojos, arquitectura pintada. ¿quedaron borradas por el tiempo, o nunca llegaron a existir? Parece poco probable que unas ornamentaciones de la segunda mitad del XVIII se desvaneciesen de manera tan absoluta antes de 1720.

Por encima de la casa de Pío aparece en el “Perfil de Poniente” el enorme palomar de la misma posesión, cuyo enorme tamaño nunca se había tomado muy en serio. Así lo representa también Houasse en el extremo izquierdo de su cuadro y —muy desvaído— en su dibujo, pero su posición marginal en la pintura ha hecho que nunca se considerase en serio. Su sencilla planta cuadrada no había llamado nunca la atención. ¿Era este edificio solo un monumental palomar? Houasse lo presenta de refulgente color claro y coronado con unos jarrones, o estatuas. A la espera de que la documentación nos ilustre sobre este singular elemento en una de las más destacadas posesiones de la grandeza en Madrid, bástenos destacar la masa de esta construcción, ligada tal vez a una de las aficiones favoritas de la aristocracia española desde el conde-duque de Olivares hasta el Infante don Luis: la cría de aves exóticas.<sup>35</sup> Quizá más “ménagerie” o “casa de las aves” que simple “palomar”, esta construcción monumental en la Montaña del Príncipe Pío parece asociarse al recreo nobiliario más que una actividad práctica. Se diría, por otra parte, que varios rasgos del palacio

<sup>33</sup> Queremos manifestar nuestro profundo agradecimiento a D<sup>a</sup> Esperanza Navarrete, archivera y bibliotecaria de la RABASF, por toda esta labor y su ayuda.

<sup>34</sup> Aunque nos refiramos solo al turinés como su autor, consideramos que tuvo en este diseño una amplia intervención su ayudante Rodríguez. Ciertos rasgos característicos en la representación de las casas, o del humo de las chimeneas, pueden compararse con los dibujos de Ventura en Ortega/Marín/Sancho, 2018: 396-397 y 524; y la manera de modelar los volúmenes y las sombras a la del alzado del castillo de Simancas, e. p. 251.

<sup>35</sup> En Boadilla del Monte el infante don Luis levantó un gallinero en la colina que domina su palacio. La posición relativa de este y de esa casa de las aves recuerda mucho a la que ambos tipos de edificio mantenían en la posesión del Príncipe Pío. La Casa de las aves de Don Luis, muy probablemente debida a Ventura Rodríguez como el propio palacio, está siendo restaurada por el Ayuntamiento de Boadilla.

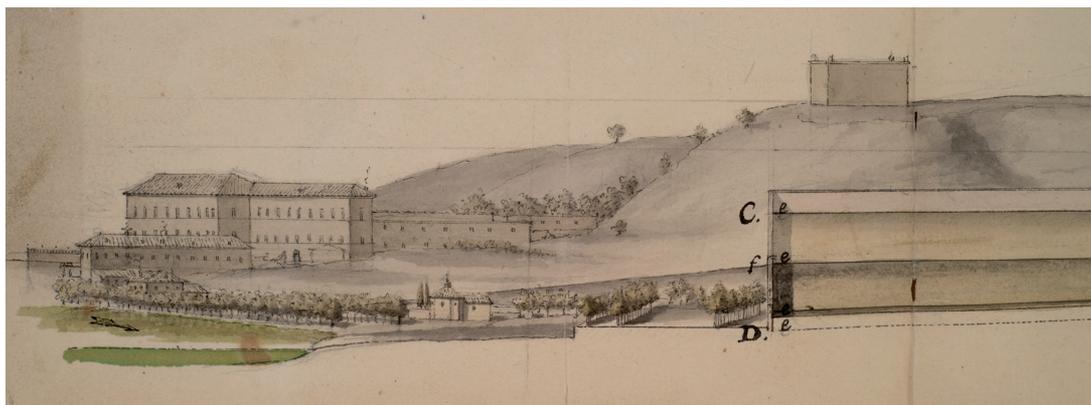


Fig. 7 Giambattista Sacchetti, vista ortogonal de Madrid desde Poniente, y sección desde Mediodía, con las obras exteriores proyectadas en 1746, o “Perfiles del terreno de los jardines del Real Palacio con los de sus fábricas, y Vista de Madrid...”, RABASF, Archivo-Biblioteca (PL-6154-2). Detalle mostrando la casa del príncipe Pío de Saboya y la inicial ermita de San Antonio de la Florida.

madrileño de Castel-Rodrigo y sus jardines —incluyendo ese “gallinero”— como el proyecto para el Parque-huerta encargado a Francia en 1746 para los jardines del Palacio Real hubiesen fundido sus influencias para configurar el conjunto palacial de Boadilla del Monte; lo que no tendría nada de extraño, porque hay un personaje clave que interviene en el entorno madrileño del que tratamos y en Boadilla: Ventura Rodríguez.<sup>36</sup>

Por debajo de la casa de Pío, muy cerca del Manzanares, el perfil de Mediodía presenta el alzado sur de la inicial ermita de San Antonio de la Florida: se trata de la primera representación conocida de este edificio, por no decir la única, antes de que Sabatini lo demoliese veinticinco años después para modificar radicalmente todo el terreno de este entorno [fig. 7].<sup>37</sup> Es preciso saltar desde esta esquina del diseño a su opuesta, es decir al extremo sur de la vista de Poniente, para encontrar aquí edificios reconocibles que también aparecen en el Houasse. Figura allí la Puerta de Segovia, al cabo de la larga subida, sostenida sobre pretiles, que ascendía desde el Puente del mismo nombre; comparando su alzado con la vista de Houasse puede comprenderse bien su representación por el pintor francés, junto a la cara del hombre que lleva al pajarito atado. Lo mismo ocurre con la casa de Uceda, o sea los Consejos, y la iglesia del Sacramento (situadas sobre las letras FH). La torre de San Juan, a la que también hacíamos referencia en Houasse, descuella sobre los edificios proyectados por Sacchetti en torno a la plaza de Palacio, y su posición se confirma con la planta del mismo arquitecto. El resto de los edificios plasmados por Sacchetti y Rodríguez aquí son ajenos a la vista de Houasse, pero no podemos dejar de destacar algunos detalles de gran valor documental<sup>38</sup> y, en general, la atención al detalle con la que se documentan aquí muchas par-

<sup>36</sup> Sobre la relación entre el proyecto de inmenso *potager* encargado por Felipe V en para el Parque de Palacio y la “huerta suntuaria” de Don Luis en Boadilla, Sancho Gaspar, 2020: 43-81.

<sup>37</sup> Sobre la modificación del terreno por Sabatini en los paseos de la Florida, Virgen del Puerto y cuesta de San Vicente, Martínez Díaz, 2008: 415-436. Sancho/Ortega, 2016: 105-108 y 216-217.

<sup>38</sup> La iglesia de Doña María de Aragón se representa aquí de la manera más perfecta conocida hasta la fecha. Ante ella se extiende la casa del patrono de ese convento, el conde de Sástago, que a la sazón estaba ocupada por la “maestranza italiana” empleada en el Palacio nuevo. El testero que presentaba su fachada de Poniente, en un quiebro de su alineación, aparece aquí de frente; y a su derecha continúa el frente de la casa que, ascendiendo por lo que entonces se llamaba “costanilla de la Encarnación”, se unía con la fachada de la iglesia de los agustinos. El convento de la Encarnación aparece con sus volúmenes originales, incluido el alto chapitel sobre el cimborrio de su iglesia: elemento que el propio Ventura Rodríguez substituyó por una cubierta más baja una década más tarde. Frente a ella, la casa del marqués de Alcañices donde en el siglo XIX estuvo instalada la Biblioteca Nacional, véase: Moleón, 2012: 27-39.

ticularidades curiosas, captadas con una aprehensión precisa de pequeños rasgos y sutiles toques de ambiente, parecida a la que Ventura Rodríguez utilizó al plasmar muchos años después, con un pulso más asentado pero igualmente sensible, la casa de la marquesa de La Granja.<sup>39</sup>

### Una visión peculiar

Cuanto aquí hemos precisado pone de manifiesto la exactitud topográfica y descriptiva de esta vista de Houasse, comparable a la no menos precisa que demostró en las de El Escorial, Aranjuez y El Pardo. Siempre en relación con estas —puesto que forma un conjunto con ellas— el análisis también debe plantearse cuál pudo ser el sentido de este “retrato” de la sede de la corte de España. Dentro de la imagen de Madrid como centro del poder, es lógico que desde Jan Vermeyen en el siglo XVI hasta Aureliano de Beruete en el XX la visión de Madrid desde Poniente haya constituido la imagen esencial de la Villa en cada uno de sus momentos históricos, debido no solo a su valor pintoresco, sino al protagonismo del edificio que albergaba la majestad real, verdadera razón por la que el lugar tenía relevancia a nivel incluso mundial. Por similares razones se privilegian, en otras capitales, las vistas en las aparece la residencia regia bien destacada en primer plano sobre el fondo urbano.<sup>40</sup>

Visto desde el oeste es como Madrid ofrecía, ya bajo los Austrias, su mejor cara, la representativa, tanto en pintura y dibujo,<sup>41</sup> como en las estampas, mucho más influyentes.<sup>42</sup> Esa preeminencia del Poniente continúa en el XVIII, no antes de Houasse —difícilmente, debido a la Guerra de Sucesión—, pero sí después, en las diversas versiones que hacia 1759 Antonio Joli hace de su visión de la Villa, renovada con el flamante Palacio.<sup>43</sup> Tras la enorme transformación de los alrededores de Palacio operada por Sabatini, menos nos interesa detallar aquí obras más tardías,<sup>44</sup> pero sí destacar que hasta el primer tercio del siglo XX, por lo menos, esta vista occidental de Madrid, con la residencia real y otros edificios significativos, continúa siendo la efigie eminente de la ciudad, rebosante no solo de belleza o pintoresquismo, sino de contenidos simbólicos del poder.<sup>45</sup>

En ese contexto, y en el de sus otras vistas de los palacios reales, la de Madrid por Houasse resulta muy peculiar: como estas, rehúye mostrar lo poco que Felipe V había realizado o estaba llevando a cabo en los Reales Sitios; en estos parece querer mostrarlos tal como los encontró el primer Borbón, en un ambiente ancestral, perenne, resistente a cualquier cambio, y con puntos de vista poco formales. Del mismo modo, en Madrid no solo rehúye el flamante Prado nuevo

<sup>39</sup> Ortega/ Marín/Sancho, 2018: 524.

<sup>40</sup> No es necesario abundar en este paralelo con Londres (donde desde el panorama de Wyngaerde se plasman Westminster y la Torre), o París, donde el Louvre, así como el viejo Palais en la Cité, quedan bien destacados. Por su larga y eficaz trayectoria de relación entre cartografía e imagen urbana es preciso destacar las publicaciones de The London Topographical Society, <https://londontopsoc.org/>, línea en la que se sitúan los trabajos madrileños de Ortega Vidal.

<sup>41</sup> Pérez Sánchez (dir.), 1992: 17, pp. 72-73, y 18, pp. 74-75. Entre los dibujos destaca el de Pier Maria Baldi, ilustración del Viaje de Cosme de Médicis a España en 1668, sobre cuya exactitud topográfica cfr. Ortega Vidal (dir.) 2019: 216-217, y Ortega Vidal/Marín Perellón 2022 (en prensa): 84-85.

<sup>42</sup> Entre ellas hay que destacar la de Romeyn de Hooghe, Carlos II cediendo carroza al viático (1685 c.), que presenta notables concomitancias —aunque más de lejos— con el dibujo de Baldi ya citado; y la famosa de Julius Milheuseur y Frederick de Witt, sobre cuya bibliografía cfr. Ortega Vidal/Marín Perellón 2022 (en prensa): 78-79.

<sup>43</sup> Toledano 2008, y Urrea 2012, p. 118-123. Hizo al menos seis; la que Urrea menciona en paradero desconocido se encuentra en colección particular madrileña.

<sup>44</sup> Pérez Sánchez (dir.) (1992), 52, pp. 150-151, por Montalvo, que realizó otra desde un punto de vista muy similar al de Houasse; y 63, pp. 172-173, por Canella.

<sup>45</sup> Esa carga simbólica es muy explícita, por ejemplo, en las últimas páginas de la novela *La horda*, de Vicente Blasco Ibáñez (1905). Sobre la interacción entre imagen visual y literatura de viajes en España, con abundantes referencias a su trasfondo cultural, cfr. Sazatornil y de la Madrid (coords.) (2019).

—o sea, el paseo de la Virgen del Puerto recién creado por el marqués de Vadillo—, sino que evita la fachada principal del Alcázar, plasmando la opuesta, nada expresiva. Houasse trata los palacios y jardines reales como partes de un paisaje en los que son protagonistas, pero discretos, sin énfasis, y donde todo corresponde a un tiempo pasado, el de los Austrias, sin que nada pueda identificarse con Felipe V. Nada salvo, precisamente, el gusto del propio rey por el paisaje, puesto que el monarca dibujaba pequeñas piezas de este género, y para su exclusivo disfrute trabajaba este pintor de cámara suyo. Se diría que, para complacer el gusto de su patrón —su carácter evasivo, su tendencia al retiro, su apatía hacia Madrid y hacia la representación del poder— Houasse ha eliminado de esta vista cualquier elemento en que resonase la pompa cortesana. Como si Felipe V —cuya abdicación se preparaba y producía mientras Houasse pintaba— nunca hubiera existido, en sus vistas todo está como en 1700. En la de Madrid, donde la melancólica calma del ambiente sugiere el alejamiento del rey respecto a la capital, uno de los edificios parece expresar un cambio: la desolación en que se muestra la Casa del Príncipe Pío puede achacarse sencillamente al abandono, pero también refleja, de manera tan elocuente como quizá involuntaria, la decadencia del poder político de los grandes de España, incluso los más fieles, bajo la nueva dinastía.<sup>46</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- Barbeito, José (1992): *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio oficial de arquitectos de Madrid.
- Bassegoda, Bonaventura (2004): “La fachada norte del Alcázar de Madrid”. En: *Reales Sitios*, 160, Madrid, pp. 67-71.
- Bottineau, Yves (1962): *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Burdeos: Féret et fils.
- Durán Salgado, Miguel (1935): *Exposición de proyectos antiguos no realizados. Estudio preliminar y catálogo*. Madrid: Museo de Arte Moderno.
- Ezquerro del Bayo, Joaquín (1926): “Casa de campo, heredamiento de la Florida y Montaña del Príncipe Pío”. En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 10, Madrid, pp. 184-188.
- Fernández Talaya, María Teresa (1999): *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa: evolución histórica y artística de un lugar madrileño*. Madrid: Fundación CajaMadrid.
- Garín Llombart, José Vicente (ed.) (2014): *Colección Abelló*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, área de las artes, deporte y turismo.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1947): *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Lanzarote Guiral, José María (2019): *Valentín Carderera (1796-1880): dibujante, coleccionista y viajero romántico*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Luna, Juan José (1981): *Miguel Angel Houasse, 1680-1730, pintor de la corte de Felipe V*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura/Patrimonio Nacional.
- Martínez Díaz, Ángel (2008): *Espacio, tiempo y proyecto: el entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1787 y 1885*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes.
- Moleón Gavilanes, Pedro (2012): *De pasadizo a palacio. Las casas de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Ortega Vidal, Javier (dir.) (2019): *Madrid, tres siglos de cartografía. Ciudad y Comunidad en la Biblioteca Regional*. Comunidad de Madrid.
- Ortega Vidal, Javier/Marín Perellón, Francisco Javier (eds.) (2004): *La forma de la Villa de Madrid. Soporte gráfico para la información histórica de la ciudad*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes.
- Ortega Vidal, Javier/Marín Perellón, Francisco Javier (2022, en prensa): *Madrid. Cartografías de su historia*. Ayuntamiento de Madrid y Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Ortega Vidal, Javier/Marín Perellón, Francisco Javier/Sancho Gaspar, José Luis (2018): *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Ozanam, Didier/Téllez Alarcía, Diego (eds.) (2010): *Misión en París. Correspondencia particular entre el Marqués de la Ensenada y el Duque de Huéscar (1746-1749)*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

<sup>46</sup> Vázquez Gestal 2013, pp. 132-144.

- Pérez Sánchez, Alfonso E. (dir.) (1992): *Madrid Pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*. Museo Municipal de Madrid.
- Plaza Santiago, Francisco Javier de la (1975): *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Sancho Gaspar, José Luis (1988): "Proyectos del siglo XVIII para los jardines del Palacio de Madrid: Esteban Boutelou y Garnier de l'Isle". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 25, Madrid, pp. 403-433.
- Sancho Gaspar, José Luis (1994): *Jardines de Palacio*. Madrid: Fundación Cajamadrid.
- Sancho Gaspar, José Luis (1995): *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Sancho Gaspar, José Luis (2000): *Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla*. (Tres volúmenes). Madrid: Ediciones Doce Calles.
- Sancho Gaspar, José Luis (2002): "Las vistas de los Sitios Reales por M.-A. Houasse, el sueño de un silencio". En: Morán Turina, José Miguel (ed.), *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, pp. 195-212.
- Sancho Gaspar, José Luis (2017): "Entre la corte y la villa: las obras madrileñas de Ventura Rodríguez para la Real Casa y el Real monasterio de la Encarnación". En: Moleón, Pedro/Ortega, Javier (eds.), *Ventura Rodríguez y Madrid en las colecciones municipales*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 55-72.
- Sancho Gaspar, José Luis (2020): "De Luis XIV a Don Luis. Boadilla y los Reales Sitios españoles en el siglo XVIII". En: Sancho Gaspar, José Luis/Serredí, Lucia (eds.), *El paraíso del infante don Luis. La recuperación de la Huerta del Palacio de Boadilla del Monte*. Boadilla del Monte: Ayuntamiento de Boadilla del Monte.
- Sancho Gaspar, José Luis/Martínez Díaz, Ángel/Pablo Vázquez Gestal (eds.) (2021): *El Madrid de Sabatini. La construcción de una capital europea 1760-1797*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Sancho Gaspar, José Luis/Ortega Vidal, Javier (eds.) (2016): *Una Corte para el Rey: Carlos III y los Sitios Reales*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Sazatornil Ruiz, Luis/De la Madrid Álvarez, Vidal (coords.) (2019): *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Oviedo: Ediciones Trea, Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Toledano, Ralph (2008): *Antonio Joli. Modena 1700-1777*. Torino, Artema.
- Urrea, Jesús (2012): *Antonio Joli en Madrid 1749-1754*. Madrid: Fondo Cultural Villar Mir S.L.
- Vázquez Gestal, Pablo (2013): *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1724)*. Madrid: Fundación Pablo de Olavide, Marcial Pons Historia.

Fecha de recepción: 27-VIII-2021

Fecha de aceptación: 09-XI-2021