



**CARTOGRAFÍAS DEL ADORNO EN LAS RESIDENCIAS NOBILIARIAS DE
LA CORTE DE CARLOS IV: REDES Y MODELOS DE
BUEN GUSTO Y DISTINCIÓN***

Álvaro Molina Martín

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Recibido: 05/02/2021

Aceptado: 01/03/2021

RESUMEN

La renovación del adorno doméstico que experimentó la vivienda nobiliaria dieciochesca como lugar de sociabilidad y distinción llegó a las cotas más altas de lujo y exclusividad durante los primeros años del reinado de Carlos IV. Las casas palaciegas de los Grandes constituyeron, junto a las residencias de altos dignatarios de la corona y miembros de la diplomacia, un foco de enorme influencia en la definición, aceptación y circulación de los modelos de buen gusto entre otros nobles y clases pudientes. Sin embargo, no por eso dejaron de formar parte de una red más extensa de agentes, actores y prácticas artísticas y comerciales en torno al adorno de interiores, cuya cartografía pretendemos trazar para comprender mejor el contexto en que brillaron y lucieron estos palacios.

PALABRAS CLAVE: adorno de interiores; palacios; nobleza; Madrid; siglo XVIII.

**MAPPING INTERIOR DESIGN IN COURTLY HOMES DURING THE REIGN
OF CARLOS IV: NETWORKS AND MODELS OF
FINE TASTE AND DISTINCTION**

ABSTRACT

The luxury and distinction attendant upon the renovation of the domestic interiors that established the eighteenth century aristocratic home as a place of social distinction

* Investigación realizada en el marco de los proyectos “La ciudad como escenario de vida: cartografías de lo cotidiano en la España de las Luces”, del Plan de Promoción de la Investigación de la Facultad de Geografía e Historia, UNED (ref. 05/2020), y “Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, representaciones” (PID2020-113380GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación).

reached a zenith in the early years of Carlos IV’s reign. Peers’ princely abodes, along with the houses of high-ranking court officials and members of the diplomatic corps, exerted enormous influence in defining, accepting and disseminating models of fine taste among the nobility and upper classes. They nonetheless formed part of an even broader network of agents and actors whose artistic and commercial endeavour revolved around interior design, mapped out in this study in pursuit of a fuller understanding of the context in which the lustre of those palatial residences glowed especially brightly

KEYWORDS: interior design; palaces; nobility; Madrid; 18th century.

Álvaro Molina. Doctor en Historia del Arte y Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad Autónoma de Madrid (2012), donde compaginó la docencia en calidad de Profesor Asociado con su actividad profesional como gestor cultural. En 2016 se incorporó al Departamento de Historia del Arte de la UNED con un contrato de investigación Juan de la Cierva-Incorporación, donde en la actualidad es Profesor Contratado Doctor. Sus líneas de investigación se han centrado en el estudio de las identidades y apariencias en la cultura visual del siglo XVIII, la sociabilidad de la corte madrileña en el ocaso del Antiguo Régimen y el análisis de la ciudad desde la óptica de la vida cotidiana. Entre sus publicaciones cabe destacar las monografías *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad* (Cátedra, 2013), y *La decoración ideada por François Grognaud para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista* (Casa de Velázquez, 2020), en colaboración con Concha Herrero Carretero y Jesusa Vega.

Correo electrónico: amolina@geo.uned.es

ID ORCID: 0000-0001-8488-1842

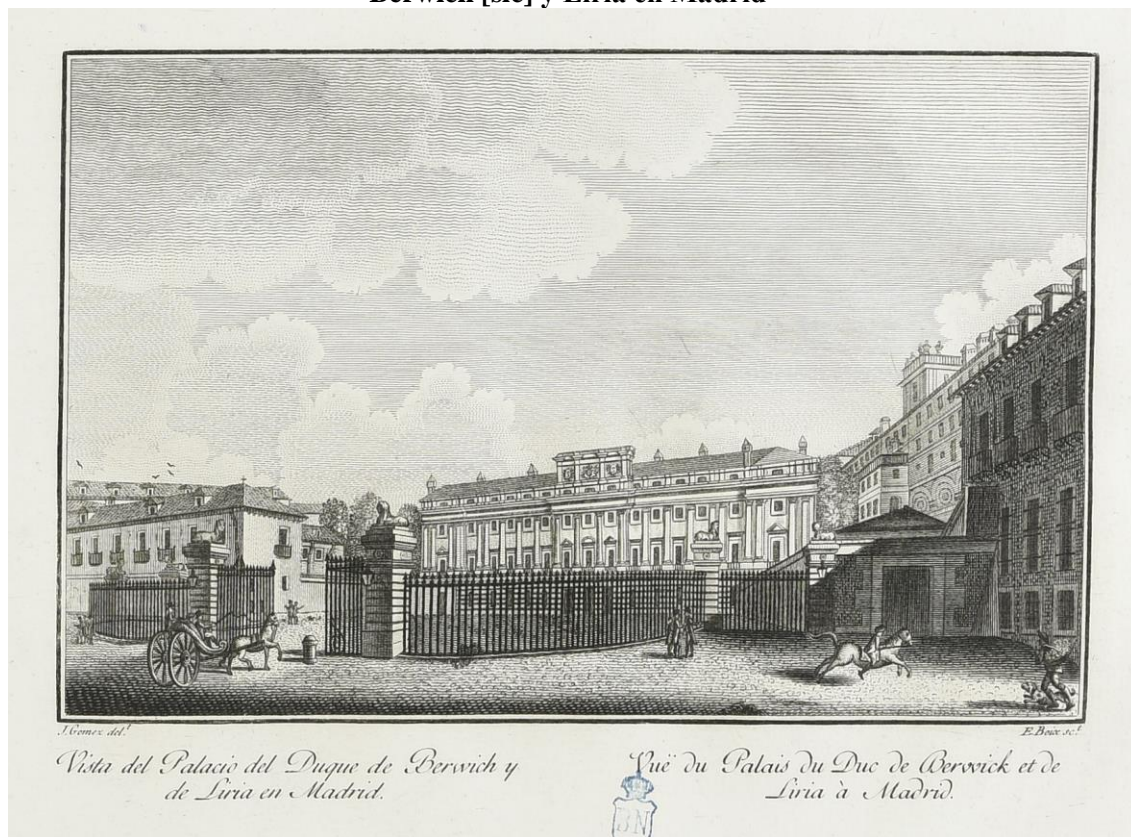
CARTOGRAFÍAS DEL ADORNO EN LAS RESIDENCIAS NOBILIARIAS DE LA CORTE DE CARLOS IV: REDES Y MODELOS DE BUEN GUSTO Y DISTINCIÓN

Un paseo por las casas nobles de Madrid: tipos y lugares

Al dejar testimonio de las casas visitadas en Madrid durante su estancia a finales de 1786, el viajero británico Joseph Townsend (1791: 155) no dudó en afirmar que, de todas las mansiones que había tenido oportunidad de conocer una vez presentado en los círculos cortesanos, ninguna igualaba en elegancia, riqueza y comodidad el palacio del duque de Berwick, “totalmente moderno, tanto en estilo como en decoración”. Construida bajo los parámetros formales de los *petit hôtel* de la aristocracia de París, donde el duque residía cuando encargó al arquitecto Louis Gilbert el proyecto inicial en 1763, la obra reunía tres cualidades excepcionales respecto a la arquitectura nobiliaria madrileña: su ubicación en el extremo occidental de la ciudad, descartando el eje del Prado en el que habían levantado sus casas otros Grandes en las décadas anteriores; su concepción como edificio exento con jardín, dejando de lado el modelo de construcción entre medianeras y fachadas a línea de calle y, finalmente, la escala monumental del edificio proyectada desde el propio entorno urbano (SAMBRICIO, 2012: 69)¹. La casa estaba ubicada sobre un terreno en pendiente, lo cual ayudaba a realzar la visión de la fachada principal desde la calle (**Fig. 1**), apreciable gracias al diseño de una plaza dispuesta como patio de honor que mejoraba la perspectiva del conjunto –anulada en la actualidad por el arbolado del jardín frontal–, y que se cerraba con una verja de hierro semicircular con pilares de piedra coronados de esfinges.

¹ Las obras fueron supervisadas en Madrid por el marqués de San Leonardo, hermano del duque, y en su ejecución llegarían a participar otros arquitectos, destacando entre todos ellos Ventura Rodríguez, que asumió la dirección de la construcción en 1770 e introdujo diversas mejoras y soluciones.

Fig. 1. José Gómez de Navia (dib.) y Esteban Boix (grab.), “Vista del Palacio del Duque de Berwich [sic] y Liria en Madrid”



Fuente: Colección de las mejores vistas de los edificios más suntuosos de Madrid, 1812. Biblioteca Nacional de España (sig. ER/2213).

La fachada trasera daba al jardín, cuyo desnivel se resolvía a través de unos terrados construidos en los laterales del palacio dotando al cuarto principal del edificio de salidas directas al exterior. Para Townsend (1791: 156), esta disposición ayudaba a que las salas de la planta noble fueran cálidas durante el invierno, manteniendo a su vez frescas las habitaciones del cuarto bajo en verano, una apreciación que explica cómo en el transcurso del siglo XVIII empezaron a cobrar cada más importancia nuevos valores y principios en torno a la habitabilidad como el confort y la comodidad (FRANCO RUBIO, 2009: 128), por citar dos elementos clave al idear, diseñar y percibir la vivienda nobiliaria en la corte madrileña más allá de la diversidad de sus tipologías arquitectónicas y de sus fórmulas y modelos decorativos. La casa del duque de Berwick era igualmente representativa de los nuevos gustos que se habían abierto paso en el adorno de las residencias de la aristocracia, y aunque se tratara de novedosas formas para reflejar la Grandeza de sus dueños, en realidad respondían a los mismos fines

simbólicos de representación y legitimación de siempre (LÓPEZ-CORDÓN, 2009: 25). El hecho de ser una construcción de nueva planta determinó que la decoración fuera concebida en un corto periodo de tiempo durante la etapa final de su construcción hacia 1785 y eso debía hacer de su interior un espacio a la última moda moderno y unitario. Para William Thomas Beckford, otro viajero inglés que recorrió sus estancias por esas fechas, se trataba, de hecho, del “palacio más espléndido de Madrid”. Según su testimonio, la subida al cuarto principal se hacía por “una majestuosa escalinata, adornada con columnas corintias”, que daba paso a “una larga sucesión de apartamentos, a cuyo fin, en un salón tapizado de satén indio bordado”, la duquesa – viuda desde hacía apenas unos meses – aguardaba su visita:

“Me gusta mucho su apartamento; los ángulos están suavizados con sofás bajos semicirculares y el espacio entre ellos y las colgaduras está relleno con losas de mármol granadino horizontales sobre las que descansan bellísimos jarrones de porcelana con resedas y rosales en flor. El fuego ardía jovialmente, y la mesa estaba situada junto a él” (BECKFORD, 1966: 90).

La decoración de la elegante y opulenta sala descrita formaba parte de los nuevos criterios de belleza y buen gusto extendidos en las residencias nobiliarias, provocando en muchos casos el desplazamiento de las bellas artes por parte de nuevas manufacturas que dominaron el comercio de bienes, productos y servicios de la decoración doméstica en las últimas décadas de la centuria a través de la adquisición de muebles de maderas finas, lacas, porcelanas, cristales y espejos, relojes, coches y toda clase de artículos suntuarios (LÓPEZ CASTÁN, 1991: 17-22; MOLINA y VEGA, 2018: 147). Sin embargo, y a diferencia de su singularidad arquitectónica, las nuevas prácticas y dinámicas del adorno que se pueden observar en los salones del palacio de Liria apenas se distinguían en lo esencial de lo que sucedía en otras tipologías de residencias nobiliarias más antiguas, donde también se acometieron profundas renovaciones en el adorno de las habitaciones sin implicar grandes reformas estructurales. Entre esas tipologías se pueden distinguir fundamentalmente dos: en primer lugar, las denominadas “casas principales”, ubicadas sobre todo en la zona más antigua de la ciudad. Bajo esta voz se entendía el conjunto de construcciones que formaban la propiedad como resultado de anexar terrenos y otros edificios a lo largo de los años: en la casa principal propiamente dicha residía la familia del noble mientras que las denominadas accesorias

servían para alojar al personal y los efectos habituales de servidumbre. Adaptadas a parcelas irregulares, las diferentes construcciones se comunicaban a través de patios si estas formaban parte de la misma manzana, pero también era muy frecuente la disposición de otras casas separadas. La segunda tipología se refiere a las llamadas “casas-palacio”. Estas podían ser resultado de levantar en el solar donde se erigía la antigua casa –habitualmente intramuros– un edificio de nueva planta con el fin de acomodar su espacio a los usos y necesidades domésticas del momento, como la distribución en varias plantas para alquilar las tiendas a pie de calle y los cuartos superiores de la casa (GONZÁLEZ HERAS, 2016: 389), así como de buscar localizaciones en barrios con menor densidad y parcelas más amplias, una solución que facilitaba incorporar pequeños jardines².

Si bien es cierto que la evolución de estas tipologías arquitectónicas tuvo su reflejo en los ejes que iban marcando el crecimiento de la ciudad –pensemos por ejemplo en el desplazamiento de varios nobles al Prado de los Jerónimos tras el incendio del Alcázar y de que Felipe V se instalara en el palacio del Buen Retiro (SAMBRICIO, 2001: 34)–, las residencias de los Grandes al final de siglo estaban bastante repartidas por la ciudad, sin que se pueda hablar de un único asentamiento (MARTÍNEZ MEDINA, 1994: 340). Una interesante instantánea de esta realidad a las puertas del reinado de Carlos IV se muestra en el *Plano geométrico de Madrid* realizado por Tomás López en 1785 (**Fig. 2**), que dibujó algunas plantas de edificios públicos y privados, así como una leyenda explicativa de los más relevantes (MOLINA CAMPUZANO, 1960: 490). Entre ellos figuraban las “Casas de los Secretarios de Estado, Gobernador interino del Consejo y Cámara, y algunas de los Grandes”, reuniendo el nombre de hasta cincuenta y ocho de estos últimos en la leyenda de la banda inferior junto al número de la manzana donde se encontraba cada casa y las coordenadas para localizarlas en la cuadrícula del plano.

² Para una aproximación a la arquitectura nobiliaria madrileña del Antiguo Régimen en el contexto global de la vivienda y su impacto en la evolución urbanística de la ciudad, véanse los trabajos de: (NAVASCUÉS, 1978; SAMBRICIO, 1988; BRANDIS, 2001; MARTÍNEZ MEDINA, 2003; LÓPEZ-CORDÓN, 2009; LASSO DE LA VEGA, 2011; GONZÁLEZ HERAS, 2012).

Fig. 2. Tomás López, *Plano geométrico de Madrid*



Fuente: Elaboración propia. Detalle: casas de los secretarios de Estado sombreadas en azul; casas de los Grandes en amarillo, 1785. Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid (sig. Mp.VI/23).

De las 58 casas de Grandes registradas en el plano, la mayoría (36) incorporaba el dibujo de la planta del edificio, permitiendo distinguir el espacio que ocupaba dentro de la manzana, la dimensión de la construcción, el número de patios, la existencia de jardines anexos, etc. El hecho de reflejar el dibujo de la planta hace pensar que fueran casas-palacio de cierta entidad arquitectónica y magnificencia más allá de sus dimensiones; es decir, el interés de incluir el reclamo de la planta no parecía deberse a la distinción del propietario³. Así sucede con la casa del duque de Medinaceli en la

³ La fiabilidad informativa sería, en cualquier caso, limitada (ORTEGA VIDAL, 2000): al igual que López incluyó en su plano espacios urbanos y edificios ya terminados cuando, en realidad, estaban todavía en construcción o incluso en proyecto –como el edificio de Villanueva del futuro Museo del

manzana 233: pese a ser reconocida por sus coetáneos por la excelencia de sus colecciones artísticas, armería y biblioteca, Ponz (1793: 315) decía que “la bella situación de esta casa” estaba “pidiendo un palacio de buena, y magnífica arquitectura”. La del duque era una de las 22 viviendas señaladas en la leyenda del plano en las que no aparecía la planta o no se especificaba el número exacto de manzana, aunque la razón de que no existiera esa representación gráfica debía responder al hecho de que se tratara de viejas casas principales, por ejemplo, las del conde de Atares en la calle del Turco, que ocupaban diferentes números de la manzana 273 (LOPEZOSA APARICIO, 2005: 370).

Al margen de los nombres de los Grandes referidos en la citada leyenda, López incorporó las plantas de muchas otras casas-palacio y edificios del periodo sin mencionar a sus propietarios, aun cuando algunos de ellos formaban parte de la Grandeza: un ejemplo es el primer palacio de los duques de Villahermosa frente a la casa de Medinaceli, del que se registraba tanto su planta –anterior a la intervención de Antonio López Aguado que le daría su configuración actual– como el diseño del jardín. En el plano se incluían también las plantas de las casas-palacio que había empezado a construir la nobleza llegada a la corte de manera más reciente, agrupándose muchos de ellos en el eje de la calle ancha de San Bernardo, tal y como se aprecia en las residencias de la marquesa de Breña o del marqués de Grimaldo en las manzanas 485 y 500 (MARTÍNEZ MEDINA, 2003: 38). El resultado era una imagen de la ciudad donde el espectador o el viajero que decidiera usar el plano como guía pudiera apreciar la monumentalidad de la ciudad en su conjunto, un objetivo de embellecimiento que marcó los debates sobre la arquitectura de la época y donde la aristocracia fue llamada a contribuir mediante el adecentamiento de sus palacios (MOLINA, 2019: 221).

Como se puede deducir a tenor de lo expuesto, la recuperación de una cartografía del adorno doméstico en las casas de los Grandes a finales de siglo no se puede explicar de manera aislada a las de otros títulos nobiliarios, aunque sería en las casas de los Grandes donde las dinámicas de representación y lucimiento alcanzarían mayores

Prado–, algunas casas no se correspondían con el estado de sus obras en el momento, como la del marqués de Astorga en la calle ancha de San Bernardo, de la que solo se construiría el flanco que daba a la calle de la Flor Alta. Por otro lado, la leyenda no remitía necesariamente al lugar de residencia real de otros personajes: del duque de Alba, por ejemplo, se señalaba la casa familiar de la calle de Don Pedro, no el palacio de Buenavista entonces en construcción ni la casa en la que residía de alquiler en esa fecha en la calle del Barquillo.

cotas⁴. A través de la pluma de Beckford –con el que abríamos estas líneas al describir el interior del salón de la duquesa de Berwick– se pueden poner otros ejemplos para explicar la diversidad de fórmulas con las que cumplir la misma finalidad de fondo, aunque remitiera a prácticas de adorno aparentemente antagónicas entre sí a nuestros ojos. Esto es lógico si consideramos que la cualidad del buen gusto dieciochesco venía determinada, entre otras muchas cosas, por la escenificación de unas pautas, conductas y experiencias cortesanas en el día a día tan amplias como diversas en la alta nobleza (ABAD ZARDOYA, 2012: 172), y que un viajero con la sensibilidad intelectual y artística de Beckford era capaz de reconocer de inmediato (GARCÍA FELGUERA, 2011).

En su testimonio sobre la casa del conde de Aranda, sita al final de la calle de Hortaleza, el viajero describía la visita que realizó a su esposa en enero de 1788. Beckford la encontró “sentada en *famille* con su hermana y dos chicos, hermanos suyos, junto a un brasero de plata, en un grato apartamento interior tapizado de satén brillante de Valencia”, es decir, en una pieza menos ostentosa que el salón de la duquesa de Berwick; posiblemente al ser un gabinete en el que se desarrollaba la vida familiar del día a día, sin vistas a la calle y con un brasero –en vez de chimenea– como recurso para mantener el calor de la sala⁵. En el resto de estancias, que la condesa ordenó iluminar para que su invitado pudiera “examinar bien el magnífico mobiliario”, primaba sin embargo el mismo sentido de ostentación: “la cama, que es del más rico terciopelo azul bordado de encaje, es de bellísima forma y está situada en un nicho espacioso y profundo, rodeado de inmensa profusión de cortinas”. Al hilo de estas últimas Beckford se preguntaba “por qué motivo arquitectos y decoradores no se sirven con más frecuencia de los cortinajes [pues nada producía] una impresión tan grandiosa y confortable”, y añadía a su relato de las piezas que más impresión le habían causado en el apartamento de aparato de la condesa el tocador “diseñado por el escultor Moite y ejecutado por Auguste”, que era “con mucho, la *chef d’oeuvre* más exquisita que he visto en mi vida” (BECKFORD, 1966: 138).

⁴ A estos habría que añadir igualmente las viviendas de altos funcionarios de la monarquía, miembros del cuerpo diplomático, burguesía y agentes comerciales, con la salvedad de que estos últimos no participaban de las mismas prácticas de aparato y representación.

⁵ Sobre la aparición y evolución del gabinete como espacio íntimo y familiar y sus diversas tipologías de adornos, véase VEGA (2005).

Ahora bien, por encima de la capacidad de reconocer la suntuosidad y elegancia de telas, muebles finos o platería, el buen gusto para Beckford no se podía entender sin las bellas artes, que debían prevalecer sobre todo lo demás, como también opinaban otros españoles como Ponz o Jovellanos. Conocido es su testimonio de la visita realizada al palacete de la Moncloa que la duquesa de Alba estaba renovando durante aquellos años, donde coincidió con “un joven y vanidoso pintor francés, de esos que están especializados en arabescos y Cupidos, que se dedicaba a raspar los últimos recuerdos dejados en aquel lugar por el famoso pintor” Rubens cuando había estado en España. Su indignación al ver “esa operación vandálica” apenas sería reconfortada a la noche, cuando fue invitado a cenar a la casa del duque del Infantado, de cuya casa decía: “Menos mal que la moda de la decoración de interiores a la francesa no ha manchado aún esta sencilla y principesca morada, que conserva su noble simplicidad castellana, con todos sus famosos cuadros intactos y aún no contaminados” (BECKFORD, 1966: 135).

Entre la suntuosa y moderna casa de la duquesa de Berwick y la noble simplicidad castellana de la morada del duque del Infantado mediaba, en definitiva, un mundo, y esa distancia explica los múltiples escenarios que conformaron en el fondo la práctica del adorno doméstico a finales de siglo y la vida que se dio en ellos al definirlos, crearlos y habitarlos; algo que obliga a acercarnos, a su vez, a los agentes que estuvieron implicados en algunas de sus dinámicas artísticas, comerciales y de sociabilidad.

Construir y adornar la casa de un grande: agentes y redes

Entre la variedad de artífices vinculados al adorno doméstico del siglo XVIII, el arquitecto fue la figura que más tempranamente se asoció a lo que hoy en día entendemos como diseño de interiores, una actividad que iría cobrando cada vez mayor relevancia y peso en las últimas décadas de siglo por ser un fenómeno que llegaría a los hogares de muchas otras clases sociales urbanas. Para Juan de Villanueva (1766: 8), sin embargo, a los llamados “adornistas” no se les podía considerar propiamente arquitectos, pues “el principio primordial de la instrucción de la arquitectura, no son los ornamentos, sino la sabia distribución de las partes de un edificio según su destino, y calidad”. En su opinión, la capacidad de diseñar formas ornamentales era más adecuada para otros oficios como plateros y tallistas, cuyo trabajo nunca podría estar por encima

del verdadero objeto de la arquitectura, como también les pasaría a los pintores, que fueron quienes terminaron por identificarse más con este nuevo perfil profesional especializado en el diseño de conjuntos decorativos que afectaban tanto a las producciones de las manufacturas como de las bellas artes (MOLINA y VEGA, 2018: 158-159). Si bien es cierto que la formación que recibían los jóvenes arquitectos en la Real Academia de San Fernando durante los años noventa poco tenía que ver con los parámetros de Villanueva, las nuevas teorías y preocupaciones no dejaron de prestar un interés especial hacia construcciones como las casas señoriales. Como ha puesto de manifiesto Sambricio (2020: 119), en la actualidad conocemos muy poco de los saberes y prácticas que tenían los profesionales titulados como arquitectos en el contexto constructivo de ciudades como Madrid más allá de la influencia académica, aunque muchos de ellos trabajaron intensamente para la nobleza y, de forma particular, para los Grandes, sobre todo aquellos que eran propietarios de un importante volumen de construcciones que era preciso mantener y reparar de forma constante.

Ahora bien, ¿disponían los maestros de obra recién titulados de conocimientos suficientes para abordar el proyecto de construcción de un palacio de nueva planta y entender sus necesidades? En la Academia de San Fernando se conservan numerosos testimonios que ayudan a responder esta pregunta, desde los asuntos propuestos en las convocatorias de los premios generales y ayudas de costa destinadas a los alumnos⁶, a los exámenes con los que optar al título de maestro de obras. Ejemplo de ello se encuentra en el acta de la Junta ordinaria de 7 de junio de 1789, donde Antonio Ponz, como secretario, dio cuenta de

“de dos memoriales, el uno de D.ⁿ Alejo de Miranda y el otro de D.ⁿ Joaquín Asensio, discípulos ambos de la Academia, en que pedían se les diese asunto para hacer los ejercicios establecidos, sujetándose a todo lo mandando. Se les dio por asunto una casa para un S.^r de conveniencias con las oficinas correspondientes”⁷.

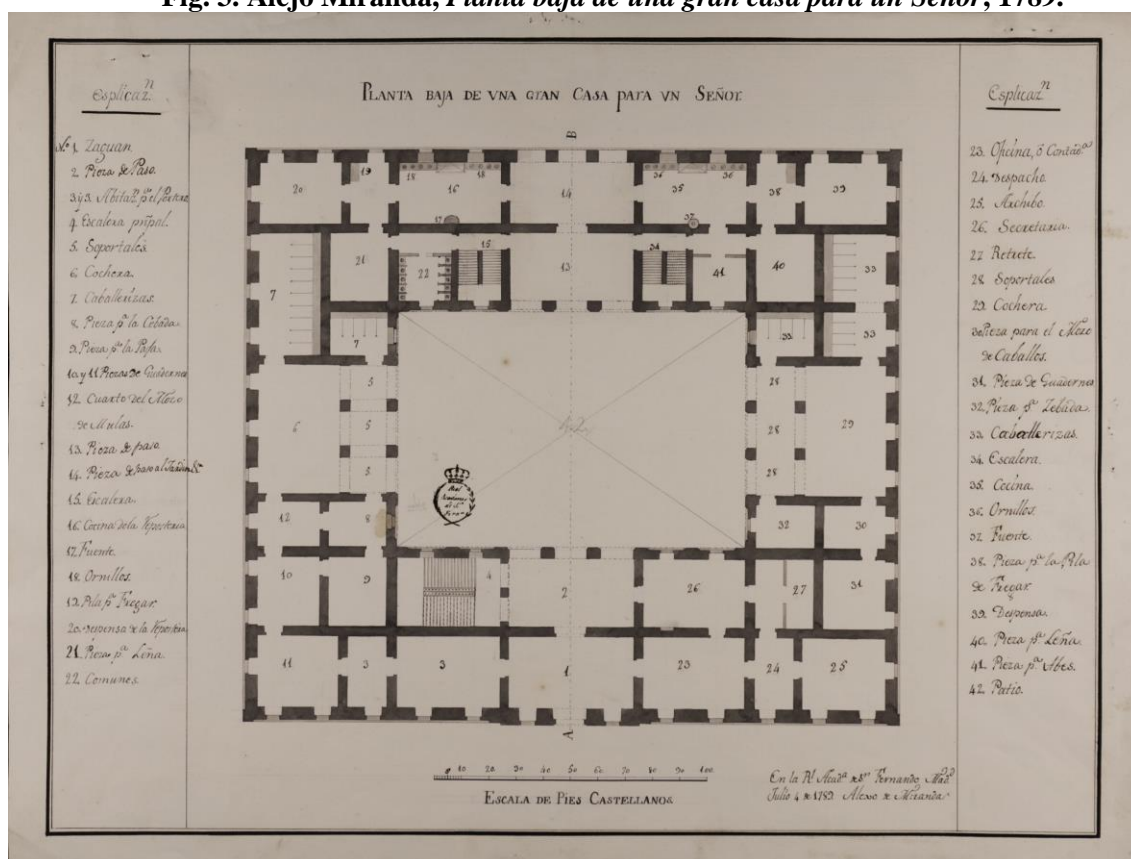
⁶ Entre los asuntos planteados para los premios generales de la corporación celebrados cada tres años, desde la década de los ochenta fueron varias las propuestas sobre casas de campo, otra tipología arquitectónica que cobraría cada vez mayor relevancia entre la aristocracia. Así sucedió en las pruebas de pensado de primera clase de 1781 y 1784, cuando se propusieron como asuntos “una Magnífica y Real Casa de campo” y “una casa de campo para cuatro personas distinguidas con sus familias”; en la prueba de pensado de segunda clase de 1790, donde los aspirantes debían reflejar “la casa de campo para un Gran Señor”, o la prueba de repente de 1^a clase del año 1793, en la que se pidió a los alumnos esbozar “una casa de diversión de campo” (RODRÍGUEZ RUIZ, 1992: 114).

⁷ *Actas de sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Junta Ordinaria de 7 de junio de 1789. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Sig. 3-85, f. 102r. Miranda fue el primero en concluir el asunto y se aprobó concederle la graduación en la junta del 5 de julio, mientras que la de Asensio fue aprobada en una reunión posterior, el 9 de agosto (ff. 104-105r).

Lo habitual en estas pruebas era dibujar los planos, alzados y sección del proyecto y añadir una explicación sobre la distribución de las estancias. La manera de definir en la propuesta del asunto de la prueba el perfil del destinatario de la casa era fundamental para que los aspirantes pudieran plantear una residencia adecuada a su actividad y estatus; en este caso, no es casual el empleo de la voz “oficinas”, referidas, según el *Diccionario de la Real Academia Española* de 1790, tanto a “las piezas bajas de las casas, como bóvedas, que sirven para las haciendas de ellas” como “al sitio destinado para el trabajo de alguna secretaría, contaduría, o cosa semejante”, es decir, todo lo que requería la administración de los estados de un señor con rentas y haberes, independientemente de que gozara o no de un título de Grandeza. Pese a que ambos candidatos adoptaron una solución formal similar de palacio exento cuadrangular en torno a un gran patio central, Miranda fue quién demostró conocer con precisión la distribución que requería una casa de este tipo, así como el decoro debido a su propietario.

En el cuarto bajo (**Fig. 3**) el futuro arquitecto proyectó, aparte de locales de intendencia y servicio cómodos y prácticos –portería, cocinas con fuente de agua y fregadero anexo, cocheras y caballerizas con pieza destinada al mozo de caballos, almacenes, etc.–, las oficinas reservadas a administrar los dominios familiares, colocando junto al zaguán las salas de contaduría, despacho, archivo y secretaría. Este criterio era de enorme utilidad al evitar el trasiego innecesario de gentes ajenas a la casa en el interior del edificio, reservando a los responsables de las oficinas un espacio de trabajo separado de la residencia, ubicada en la planta noble.

Fig. 3. Alejo Miranda, *Planta baja de una gran casa para un Señor, 1789.*



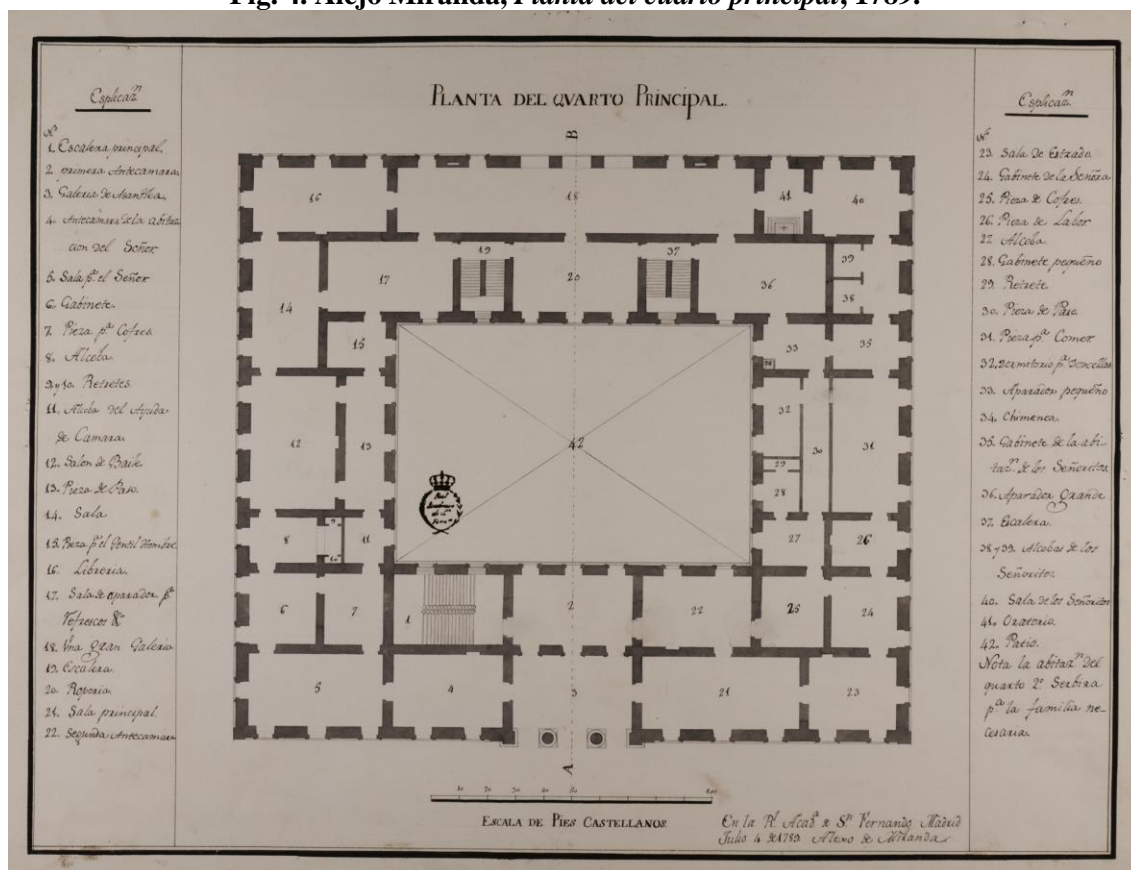
Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. A-1403).

En la propuesta de distribución del cuarto principal (Fig. 4), el autor logró guardar un equilibrio entre los espacios de aparato destinados a la representación y lucimiento de los dueños –escalera, sala principal, galerías–, los dedicados a las modernas prácticas de sociabilidad al abrir la casa a amistades y visitas –sala de estrado, salón de bailes, aparador para refrescos– y aquellos referidos a un ámbito más íntimo y familiar de carácter privado –alcobas, gabinetes, pieza de labor, biblioteca y oratorio⁸. Las estancias de los criados al servicio de la familia se localizaban en el “cuarto segundo”, salvo la alcoba del ayuda de cámara y la pieza del gentilhomme en el apartamento del señor, y el dormitorio reservado a las doncellas en el de la señora, junto al que se encontraban las “habitaciones de los señoritos”, una clasificación en torno al género que también determinaba las prácticas de representación en la distribución de las casas de Grandes y

⁸ Las tres distinciones respondían en cierto modo a las tipologías de apartamentos propuestos por Blondel (1752: 26-27) según su destino y usos: el de parada, donde se recibía a las personas de mayor consideración con fines de ostentación; el de sociedad, destinado a la visita de “familia y amigos”, y el de comodidad, reservado al día a día de la familia residente o personas de mayor confianza.

nobles, donde el apartamento de la señora solía agrupar las principales salas de ostentación y reunión⁹.

Fig. 4. Alejo Miranda, *Planta del cuarto principal, 1789*.



Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. A-1404).

Hay otro aspecto que nos permite leer más allá de la dimensión material de la vivienda, relativa a la forma de imaginar a su hipotético propietario: la casa diseñada por Alejo Miranda sintetiza en cierto modo el modelo nobiliario que muchos Grandes luchaban por proyectar al abrazar los valores de las Luces en aras de renovar y superar los errores, vicios y excesos en que habían caído buena parte de sus iguales. Se trata de un noble que, sin abandonar el decoro, suntuosidad y dignidad de su posición, participa

⁹ El hecho de que la sala principal formara parte del apartamento de la señora como espacio de ostentación y lucimiento público de la casa responde al indudable papel de las mujeres como agentes centrales y claves en la configuración de la sociabilidad dieciochesca, algo que era común en la mayor parte de las residencias aristocráticas. Para una visión de la vivienda nobiliaria desde las experiencias cotidianas femeninas, véase: (MARTÍNEZ MEDINA, 1995).

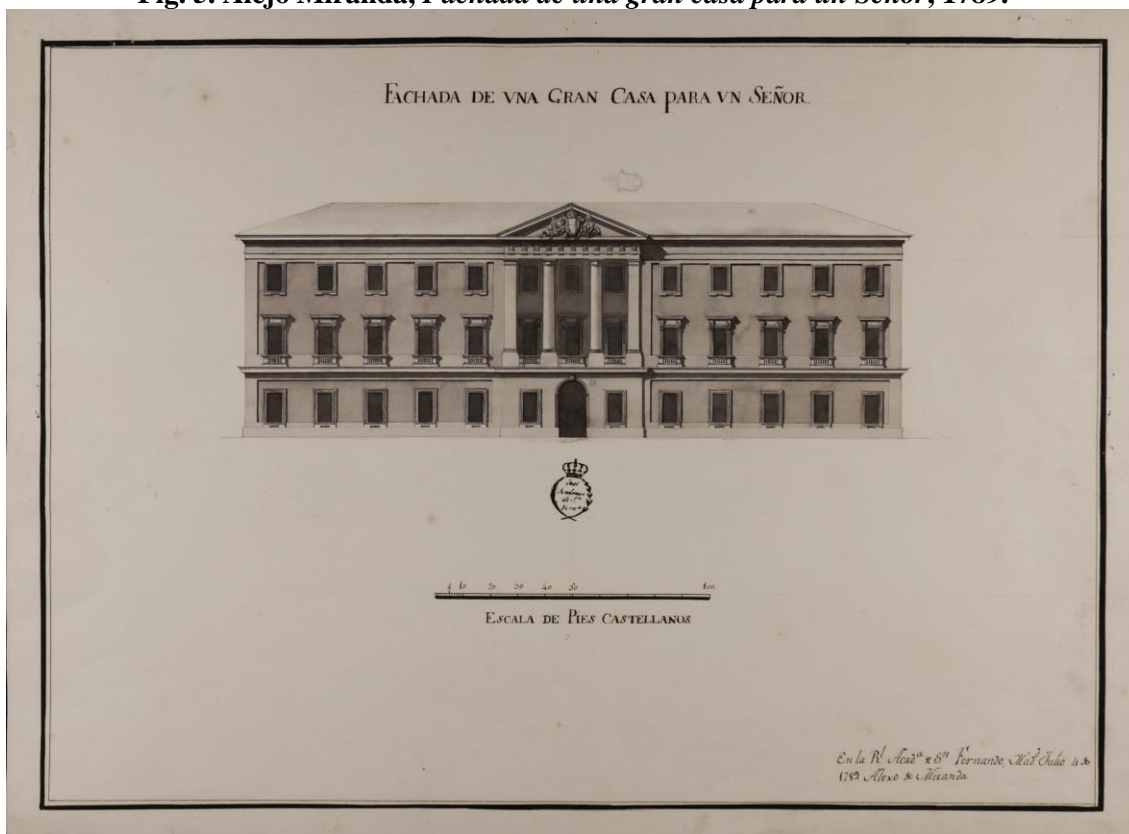
de los retos compartidos por la nueva comunidad de ciudadanos que lleva al gobierno de sus estados, donde busca la felicidad de sus súbditos; es decir, un modelo de identidad nobiliaria que poco a poco se abría paso en la corte de Madrid y que también se reflejaba en sus viviendas (MARAVALL, 1991: 63; SERNA, 1995: 45-46). En el caso que nos ocupa, la descripción de espacios que hace Miranda en su proyecto lleva a pensar, además, en un noble sensible y cultivado: así pues, la casa dispone de una amplia biblioteca y la pieza de mayor dimensión del cuarto principal es la galería que cubre casi toda la longitud de la crujía que da al jardín, espacio reservado a exhibir las colecciones artísticas y antigüedades que, por lo general, faltaba en buena parte de las casas importantes de los Grandes de Madrid, constituyendo un elemento moderno de legitimación y prestigio (URQUÍZAR HERRERA y VIGARA ZAFRA, 2014: 264).

Si atendemos a la cuestión del adorno, la única referencia en este tipo de proyectos se solía visualizar en los alzados y secciones (**Fig. 5**), limitándose al ornato arquitectónico propiamente dicho. En la propuesta de Miranda esto se traduce en la armonía, belleza y líneas clásicas de la fachada principal, para la cual el artífice diseña una portada en el cuerpo central con pilastras laterales y columnas gigantes de orden dórico tras las que se ubica una “galería de asamblea” sobre el zaguán, y que se remata con un frontón con el escudo familiar. El diseño proyecta la magnificencia del palacio al exterior –al que habría que presuponer una decoración al mismo nivel– y recuerda formalmente al esquema compositivo que el arquitecto Juan Pedro Arnal, entonces director de arquitectura en la academia, había empleado para la fachada principal del palacio de Buenavista, cuyas obras estaban entonces rematándose. A este respecto cabe preguntarse si el mismo duque de Alba, que figuraba en las actas como asistente a la reunión de la junta en la que se aprobó la licencia de Alejo Miranda como maestro de obras¹⁰, llegó a ver el resultado del ejercicio en cuestión, pero es evidente que tanto él como otros nobles que participaban de la vida de la academia estaban acostumbrados a ver los avances de los alumnos en materia de arquitectura y bellas artes, pues el contacto directo con el taller del artista se consideraba la mejor educación artística posible para un aficionado, como recomendaba Ceán Bermúdez (GARCÍA LÓPEZ, 2019: 284-285).

¹⁰ A la junta también asistieron el conde la Roca, en calidad de miembro consiliario como el duque de Alba, y el marqués de Santa Cruz, que ostentaba la presidencia de la Junta. Sobre el papel de la aristocracia en el gobierno de la institución, véase BÉDAT (1989: 182-197); sobre la participación de los nobles y otras élites como aficionados y matriculados en la academia, RUIZ CARRASCO (2019).

Lo que sí parece claro es que los nobles implicados en la vida de la institución participaron del círculo en el que se determinaban las directrices de buen gusto en la práctica artística, aunque no todos lo pudieran trasladar luego a su ámbito personal.

Fig. 5. Alejo Miranda, *Fachada de una gran casa para un Señor, 1789.*



Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. A-1405).

Visto en el contexto constructivo de final de siglo, la solución prevista por Alejo Miranda para la distribución de las habitaciones de la casa de un grande solo parecía ser posible en obras de nueva planta, por lo que tanto clientes como arquitectos y adornistas tuvieron que adaptarse por lo general a espacios ya existentes, limitándose como mucho a levantar algunos tabiques nuevos y otras reformas de menor calado. Una muestra de los diferentes tipos de encargo que podía recibir un profesional de la decoración al servicio de la aristocracia madrileña se encuentra en la cartera de clientes que llegó a reunir en apenas tres años el adornista y comerciante de sedas François Grogard, comisionado de la sociedad “Camille Pernon, Peyron et compagnie” en Madrid entre

1787 y 1793. Su figura, recientemente estudiada en profundidad (HERRERO CARRETERO, MOLINA y VEGA, 2020), es interesante para el tema que nos ocupa por su habilidad al manejarse en la corte española. Grognard supo aprovechar como pocos las redes y funcionamiento del sistema cortesano buscando, en primer lugar, prestar servicio al monarca, los príncipes e infantes, y extendiendo desde ahí su red de clientes entre los Grandes a través de las más modernas estrategias comerciales europeas de la época (MILLER, 2012: 137). Aunque lo habitual en estos casos era recibir comisiones para arreglar habitaciones puntuales –como en el caso de los muebles y sedas solicitados por la duquesa de Berwick y su hijo para al salón del palacio de Liria, o las colgaduras destinadas a vestir un dormitorio y el salón de la casa-palacio del duque de Híjar–, Grognard recibió del conde de Miranda un proyecto de decoración completa para las habitaciones de su antigua casa ubicada junto a la iglesia de San Miguel y San Justo en la manzana 174, cuyos interiores se vistieron con los tejidos y muebles más exclusivos venidos de Francia pese a tratarse de las estancias de una casa antigua. Ante el hecho, por otro lado, de que el conde iba a casar a su hija con el hermano del duque de Alba, Grognard aprovechó este vínculo para obtener el favor de este último de cara a decorar los interiores del palacio de Buenavista, que en esos años afrontaba la recta final de las obras y suponía una oportunidad única, tanto por el volumen de negocio a nivel económico como por el interés artístico del proyecto¹¹.

Si bien es cierto que el caso de este personaje es excepcional por el altísimo nivel de influencia que llegó a tener en la corte, los artífices españoles y extranjeros residentes en Madrid aprovecharon igualmente sus lazos con la alta aristocracia para lograr su favor y aprovechar esas relaciones como medio de elevar su estatus profesional. La mayoría de ellos sigue ocupando un papel residual –cuando no inexistente– en la historiografía; de sus trabajos no suelen quedar vestigios materiales y apenas se conocen encargos y proyectos más que de manera puntual y dispersa, casi siempre por haber sido objetos de estudio secundarios de otras investigaciones. Un ejemplo elocuente son las noticias que tenemos del artista de origen milanés Ángel María Tadey, que llegó a reconocer fama y reconocimiento junto a su hermano Antonio

¹¹ Tras muchos intentos, el encargo fue finalmente aceptado tras presentar un ambicioso y original proyecto para decorar los apartamentos de verano de la duquesa, aunque apenas empezó a ejecutarse Grognard debió salir abruptamente y parar los trabajos con motivo del estallido de la guerra contra Francia en 1793. Sobre el complejo recorrido de este proyecto: (HERRERO CARRETERO, MOLINA, VEGA, 2020: 92-122).

como pintor y escenógrafo en los coliseos del Príncipe y de los Caños por los efectos ilusionistas de sus composiciones, siendo habitual encontrar en los avisos de cartelera de los años noventa sus nombres como autores de las escenografías (ARIAS DE COSSÍO, 1991: 45-49). Su carrera estuvo especialmente ligada a la duquesa de Osuna desde 1793, cuando fue nombrado director de todas las obras de sus posesiones en Madrid y de la casa de campo de El Capricho, a la que estuvo vinculado hasta 1831 (NAVASCUÉS, 1975: 14-15; FERNÁNDEZ QUINTANILLA, 2017: 454). Aparte de sus decoraciones, arquitecturas y otras obras y arreglos para la casa de campo, solo en los años 1795 y 1796 Tadey realizó diversas decoraciones de “pintados” murales en la residencia familiar de la Puerta de la Vega, la de Aranjuez y la casa de la calle de Segovia, entonces alquilada al Consejo de Guerra. En esa misma casa participaría años más tarde, hacia 1803, en las reformas llevadas a cabo para habilitar el palacio a vivienda del primogénito de los duques de Osuna con motivo de su casamiento, donde aparte de realizar algunos adornos interiores compuso para el jardín una pirámide barnizada, un puente, un cenador, una pequeña casa para gallinas y una serie de “ocho tiestos con figuras pintadas de colorado a la manera griega” (YEBES, 1955: 45; MARTÍNEZ MEDINA, 2003: 138).

Al margen de los encargos para adornar sus residencias, la aristocracia no dejó de manifestar –y hacer notar– su interés por toda clase de mejoras e innovaciones en materia de decoración y otros asuntos relativos al cuidado y mantenimiento de la casa en general, figurando en muchos casos como protectores de las iniciativas de diversos artífices que aprovechaban esa publicidad para abrirse hueco en el mercado. Uno de ellos fue Manuel Rodríguez Palomino, discípulo de la Academia de San Fernando que, a solicitud del conde de Floridablanca, había inventado en 1789 un “nuevo género de colgaduras y tapicerías al óleo, hechas con las borras y lanas de los paños viejos, haciendo con ellas tapicerías historiadas y colgaduras de ornato”, con la ventaja de que “no podía crear polillas ni otros insectos por el uso de la técnica al óleo”, llegando a celebrarse una demostración al rey a instancias del conde de Montijo (VEGA, 2005: 198).

Al margen de las técnicas y avances en el ámbito de las manufacturas, los asuntos relativos al mantenimiento, limpieza y arreglo del espacio doméstico fueron igualmente un tema habitual en las páginas del periódico. Una de las informaciones más

interesantes en relación al protagonismo de la nobleza es la “Noticia del nuevo método de apagar incendios” publicada en el *Diario de Madrid* el 20 de marzo de 1794, que informaba de las investigaciones y experimentaciones destinadas a apagar fuegos llevadas a cabo el año anterior en la corte por parte de Don Pedro García y Elías, “criado del Excelentísimo Señor Duque de Osuna, y sujeto muy aficionado a la Química”¹². El susodicho había logrado componer “unos polvos matadores del fuego” aplicados al agua y, tras dar parte al duque, “su amo S. E. mandó disponer una prueba en el jardín de su casa de Leganitos” la mañana del 20 de febrero de 1793, repetida la tarde del mismo día en el picadero de la casa de la Puerta de la Vega, con asistencia de un concurso considerable, que admiró la pronta extinción de un fuego voracísimo”. El experimento debió ser fascinante, pues al enterarse el rey de la novedad, mandó organizar otra nueva demostración en Aranjuez. Mientras llegaba el día señalado,

“Los Excelentísimos Señores Duque de Alcudia, Conde de Campo Alange, y otras personas de primera jerarquía, presenciaron el 15 de marzo una prueba, en la cual el Coronel de Artillería Don Vicente Maturana apuró todos los esfuerzos del Arte para formar los mixtos y combustibles más fuertes y exquisitos. Una casa de maderas dadas de betún, alquitrán, pólvora, aguarrás, con muchas camisas embreadas, y todos los auxilios imaginables para hacer un fuego inextinguible, quedó apagada en menos de dos minutos”.

Tras la oportuna repetición en Aranjuez el día 23 de marzo, y como prueba del extraordinario impacto causado, todavía se harían dos nuevas demostraciones

“el 2 de abril delante de la Excma. Sra. Condesa Viuda de Benavente, y varios Embajadores y Ministros de las Cortes extranjeras con el mismo feliz éxito. Y finalmente el 6 de agosto se repitió en Madrid otra prueba a vista de la Excma. Sra. Duquesa de Osuna, del Sr. Duque del Infantado, y otras personas distinguidas”.

La celebración de este tipo de demostraciones, tan aceptadas entre el público ávido de entretenimiento y curiosidad por las artes y las ciencias, llegaban a convertirse en verdaderos acontecimientos de sociabilidad en la corte pero no dejaban de estar sujetas, al mismo tiempo, a la retórica de la representación (VEGA, 2010: 105), pareciendo bastante claro que el rédito de la noticia no solo beneficiaría el éxito

¹² El hecho de publicar con un año de retraso la noticia se explica porque el texto respondía a la publicación de otra noticia aparecida en la *Gaceta de Madrid* el 24 de enero sobre varias pruebas que se habían hecho en Suecia para apagar fuegos, dando a conocer ahora “otras felices que se practicaron en esta corte, y en el Real Sitio de Aranjuez el año próximo pasado de 1793”. Es decir, en España se podían encontrar avances al mismo nivel que las monarquías europeas más modernas, y en este caso era gracias al celo del duque.

comercial del inventor, sino a la proyección del propio duque como promotor de los avances.

La doble vida de los adornos: almonedas y mudanzas

Un último aspecto que cabe plantear al imaginar los espacios, prácticas y dinámicas de la decoración de interiores de la corte madrileña y las casas de sus Grandes es la alta movilidad que, por lo general, caracterizó el fenómeno de la residencia, tanto para quienes vivían de alquiler y mantenían la casa principal en sus estados de origen –por ejemplo, los condes de Fernán Núñez en la villa del mismo nombre en Córdoba, donde renovaron por completo el palacio familiar (VIGARA ZAFRA, 2014)–, como para quienes habían acumulado diversas propiedades en Madrid y sus alrededores a raíz de enlaces matrimoniales, nuevas compras y herencias, como les sucedió a los duques de Osuna (NAVASCUÉS, 1981). Desde un plano histórico, la principal consecuencia es que, todavía hoy, no disponemos, más allá de la foto fija recogida en la *Planimetría General de Madrid*, llevada a cabo entre 1749 y 1774 (GONZÁLEZ HERAS, 2009), o de la citada información del plano de López, de una cartografía completa y dinámica de la residencia de los Grandes en la corte donde se pudieran identificar, entre otros datos, los cambios de domicilio, por no hablar de los muchos equívocos que se mantienen todavía hoy en día en la bibliografía al ofrecer esta clase de información. Esta realidad complica todavía más la frágil recuperación de los contextos del adorno doméstico, pues lejos de estar emplazados en un único lugar como se tiende a estudiar, el intercambio de manos de los mismos fue algo altamente frecuente, así como su ubicación en varias localizaciones al acompañar a sus dueños o descendientes por diferentes residencias.

En el primer caso, uno de los escenarios esenciales para comprender el destino de un adorno tras ser desechado por sus dueños era la almoneda (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2013), donde las diferencias entre los Grandes y otras clases nobles no eran en lo esencial determinantes, al menos en sus dinámicas y prácticas. Aunque no hemos llegado a estudiar el perfil de los posibles compradores y, sobre todo, el tipo de bienes y productos que adquirirían, es probable que la mayor parte de los artículos vendidos terminara en manos de otros títulos nobiliarios menores, funcionarios de la monarquía y pequeña burguesía, lo que hacía cada vez más semejantes los interiores de las casas

puddientes de distintos estamentos¹³. La celebración de subastas y almonedas, normalmente tramitadas por vía judicial, suponía una excelente ocasión de comprar artículos de lujo con “la mayor equidad”, como se solía leer en los anuncios publicados en prensa de almonedas procedentes de las testamentarías para liquidar las deudas pendientes del difunto. Dejando de lado el interés que supone el estudio de esta documentación en los archivos de protocolos notariales para conocer, entre otros, importes de tasación, precios de remate y la evolución indirecta del propio entorno de la casa según la clase social, su aproximación desde la lectura del periódico permite dar a conocer otros detalles significativos, como el tipo de artículos considerados más atractivos para fijar la atención de los compradores (GONZÁLEZ HERAS, 2013: 161; MOLINA y VEGA, 2018: 155), o los tiempos que llevaba la liquidación de todos los bienes ofertados. En el caso de los Grandes y otros títulos de nobleza, y por lo que nos informa la prensa, parece que la duración de una almoneda podía llegar a ser fácilmente de un año o dos dependiendo del volumen de la venta, aunque la resolución final de la testamentaría se tendía a alargar mucho más, sobre todo si se iniciaban pleitos al no haber descendencia directa (URQUÍZAR HERRERA, 2016). Un ejemplo para dar una idea de las fases y tiempos de ejecución es la información registrada en el *Diario de Madrid* sobre la testamentaría abierta al fallecer la marquesa de Villadarias, María Teresa Fernández de Córdoba. El 29 de agosto de 1800 se hacía un primer llamamiento a los acreedores para que presentaran sus reclamaciones en estos términos:

“Deseando los Sres. Albaceas y Testamentarios de la Excma. Sra. Marquesa de Villadarias dar pronto cumplimiento a su última disposición, lo avisan a los sujetos que tengan algún crédito efectivo que reclamar de la testamentaría, para que en el preciso término de un mes (primero y último por no permitir otro mayor las circunstancias de ella) los exhiba en la casa mortuoria calle de las Rejas, a cuyo fin serán útiles las horas de 11 a una de la mañana, y de 4 a 6 ½ de la tarde; en inteligencia de que pasado dicho término les pasará el perjuicio que haya lugar” (*Diario de Madrid*, 29/08/1800).

Habría que esperar dos meses largos para volver a convocar a los citados acreedores para que pasaran a cobrar sus deudas, cuyo aviso se aprovechaba para anunciar la apertura al público de la propia almoneda:

¹³ No se puede descartar que otros Grandes o, incluso, miembros de la familia real, adquiriesen igualmente determinados artículos en estas almonedas, como sabemos que solía ocurrir en la compra específica de pinturas del periodo. Esta última cuestión ha sido estudiada por URRIAGLI SERRANO (2014).

“Los acreedores a la testamentaría de la Excelentísima Señora Marquesa de Villadarias, viuda, que hayan presentado en ella sus cuentas, podrán acudir a cobrarlas a la casa mortuoria, calle de las Rejas, desde las nueve a la una de la mañana, y desde las tres a las cinco de la tarde; a las mismas horas estará abierta también la almoneda, y los efectos que existen se darán con equidad” (*Diario de Madrid*, 20/11/1800).

Desconocemos el volumen de bienes puestos a la venta, pero medio año más tarde aún quedaban algunos disponibles, como se comprueba por el recordatorio recogido en las páginas del mismo diario el 15 de junio de 1801, donde todavía existían “algunos muebles, y entre ellos una excelente cama imperial de última moda”. Aunque en este caso no se daban detalles del mobiliario salvo el reclamo de la cama –que debía ser la pieza de mayor relevancia entre lo que faltaba por vender–, lo más común era dar una panorámica lo más amplia posible de la diversidad de bienes ofertados, desde objetos de lujo como joyas y obras de arte hasta menaje para la cocina:

“La almoneda que se abrió en las ferias de este año en el cuarto bajo de la casa del Excmo. Sr. Marqués de Sta. Cruz, calle de las Rejas, continuará desde este día hasta que se verifique la venta total de muebles, haciéndose considerable rebaja de su tasa: hay alhajas de brillantes, plata y oro, armas de fuego y blanca, tapicería, colgaduras, espejos, pinturas, cobre de cocina y repostería, y otros diferentes muebles: estará abierta todos los días excepto los festivos, desde las 11 de mañana hasta las dos de la tarde, y desde las 4 hasta el anochecer” (*Diario de Madrid*, 20/10/1803).

La carencia de referencias concretas al estilo, antigüedad o cualidades de los objetos puestos a la venta hace que resulte difícil determinar hasta qué punto los artículos podían resultar atractivos para nuevos consumidores, sobre todo si estos adornos y muebles no seguían los nuevos patrones de la moda, que cambiaban con enorme celeridad. Desde esta óptica, las almonedas organizadas con motivo de la marcha de embajadores extranjeros podían resultar mucho más sugerentes para el comprador ávido de novedades, existiendo además una enorme diversidad de artículos más allá del ornamento: por un lado, el tren de vida de este círculo podía ser tan elevado como el de muchos Grandes, lo que precisaba de un mobiliario acorde a su distinción; por otro lado, el hecho de que un diplomático no pasara muchos años en el mismo destino facilitaba montar y desmontar sus casas con adornos y muebles procedentes de las modas más recientes, a diferencia de lo que podía llegarse a acumular en cualquier otra casa tras toda una vida. Una muestra suficientemente elocuente es el anuncio de la

almoneda del embajador alemán, conde de Elz, abierta en 1805 para despejar la casa antes de ser ocupada de nuevo por su sucesor:

“Sigue abierta la [almoneda] en casa del Sr. Embajador de Alemania, calle del Barquillo, casa de la difunta Sra. Duquesa de Alba, en la que hay muebles, china, cristal, dos vajillas ricas de loza inglesa, un ramillete de figuras de china blanca, llamada *biscuit*, con sus espejos y cartones pintados para variar; dos relojes de sobremesa, un juego de 10 candeleros que hacen a una, a dos y a tres luces, y sirven desde 10 hasta 46 luces; morillos de chimenea de bronce dorados, una colgadura de china para dos catres, y otras dos de muselina pintada para catres de niños, mantelería usada y nueva adamascada, dos piezas de cutí de Alemania, dos arañas, una de 6 y otra de 12 luces, muy ricas y de mucho gusto; pinturas, un tronco de guarniciones de caballos a la inglesa, una berlina a la española, vino de Tocay seco, pajarete muy añejo, botellas vacías, y otras varias cosas, cuyos precios se han arreglado lo posible para el remate de esta almoneda” (*Diario de Madrid*, 06/08/1805).

La venta de estos bienes permitía recuperar, aunque fuera parcialmente, las enormes sumas de dinero que era necesario invertir en el desempeño de una embajada en Madrid, que en muchas ocasiones suponía la ruina de sus titulares: el barón Herman de Schubart, ministro plenipotenciario de Dinamarca entre 1798 y 1800, escribía a su hermana en 1799 lamentando, en este sentido, el gasto que implicaba para un embajador extranjero residir en la corte española, algo que no dejaría de amargarle durante toda su estancia:

“El coste de los víveres es increíble, así como el alquiler de las diferentes casas que hay que tener, tanto en Madrid como en los diferentes Sitios. Cuando haya terminado la parte esencial de mi misión, tengo la intención de pedir a nuestra Corte una licencia para librarme, si puedo, de un puesto que poco a poco va absorbiendo toda mi pequeña fortuna, sin ofrecerme el consuelo de ser tan útil como podía” (GIGAS, 1902: 412)¹⁴.

Por la lectura de su correspondencia, sabemos que Schubart mantenía el alquiler de “una bonita casa en Madrid”, ubicada en la calle de la Reina; “una agradable morada en Aranjuez”, cuyas vistas daban al jardín del rey; “una pequeña casita en San Ildefonso”, donde la corte residía por lo general en viviendas más pequeñas, impidiendo

¹⁴ Ese fue, de hecho, el motivo de solicitar finalmente su cese en el puesto, “habiendo añadido como razón principal del favor que he pedido, la imposibilidad de bastar en Madrid con el salario que se adjunta a este puesto. No he temido decir que, durante los años de mi ministerio en España he gastado más de la mitad de la fortuna de mi esposa, sin que pueda hacerme reproche de prodigalidad” (GIGAS, 1902: 426). No hemos localizado información de cómo resolvió el embajador la liquidación de sus bienes en Madrid, pues no consta el aviso de ninguna almoneda a su nombre, tan solo el anuncio de uno de sus coches a los pocos días de abandonar la ciudad: “En casa del Excmo. Sr. Embajador de Dinamarca, calle de la Reina, n. 4, se vende una berlina inglesa casi nueva: el portero dará razón de su precio, y demás circunstancias” (*Diario de Madrid*, 06/09/1800)

mantener el mismo ritmo de reuniones sociales, y “otra a pie de calle en El Escorial”, es decir, de una sola planta o situada en un cuarto bajo. Se trataba, en definitiva, de un ritmo que, al igual que a la aristocracia, les obligaba a llevar “una vida de nómadas, teniendo que cambiar de lugar en todo momento” (GIGAS, 1902: 401 y 410). De los mismos años es, por su lado, la almoneda organizada tras la marcha del embajador de Cerdeña, donde no solo se incluían bienes de la casa de Madrid, sino también de la que ocupaba en Aranjuez, lo que demuestra que la importancia dada al adorno de los interiores era similar en todas ellas:

“El Excmo. Sr. Embajador de Cerdeña, marchándose con licencia de esta corte para Italia, avisa que si debiese alguna cosa a alguna persona se presente antes del día 20 del corriente en su casa que la tiene en la calle de los dos Amigos n. 4, donde se preguntará por el Sr. Félix Bonaudo, mayordomo de dicho señor embajador. En la misma casa se venden muebles, camas, tapices, cristales, relojes con música y sin ella, lienzos, &c. &c. Berlinas a la inglesa de última moda, un vis a vis, y muchas otras cosas. En la casa que tiene dicho Excmo. Sr. En el Real Sitio de Aranjuez se venden también muebles, sillas, cortinas de damasco, canapés, armarios, mesas, cristales, porcelana de Francia, &c. &c. Se empezará la venta el lunes 10 desde la nueve de la mañana hasta las 5 de la tarde” (*Diario de Madrid*, 08/12/1798)¹⁵.

La casa del embajador de Cerdeña en la capital se encontraba a apenas unos pasos del palacio de Leganitos, propiedad de la familia de Osuna en la que residió María Vicenta Pacheco Téllez-Girón, viuda del VIII duque de Osuna, hasta su muerte el 30 de julio de 1801. En el expediente relativo a la testamentaría de su marido se conserva un inventario en el que consta la tasación de las alhajas y efectos de la casa en esa fecha, testimonio de gran riqueza por dar una idea de la distribución, decoración y muebles de sus principales salas¹⁶, así como por ofrecer una valiosa información sobre el destino que tuvieron esos bienes una vez fallecida la duquesa entre sus descendientes. Según la descripción, el cuarto principal de la señora se componía de un primer “gabinete de compañía azul”, un “estrado verde”, un “segundo estrado color de oro”, el “salón principal de gala”, un espacio que servía de “paso de la sala al oratorio”, el “gabinete de

¹⁵ Al margen de los bienes del embajador, a finales del mismo mes se publicaba otro anuncio con los efectos de su personal: “Habiéndose verificado la marcha del embajador de Cerdeña se hallarán de venta desde hoy en su casa, calle de los dos Amigos, todos aquellos muebles y efectos que por ser de su servidumbre no se han presentado en la almoneda que se anunció al público en el diario del 10 del corriente” (*Diario de Madrid*, 27/12/1800).

¹⁶ *Inventario, y tasación de las alhajas, y efectos que han quedado al fallecimiento, de la Ex.^{ma} S.^{ra} Duquesa de Osuna Madre, mi Señora, excepto diamantes*. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Osuna, C.44, D.1, ff. 1-67.

gala” y la “pieza de comer”. De carácter más reservado eran la antealcoba y alcoba, así como las habitaciones destinadas al servicio de la casa: una “recámara de criados” y la “antecámara de criados mayores”. Por su parte, en el cuarto bajo existía una sala principal, un gabinete, una alcoba, una “pieza detrás de la sala” y una antecámara de pajes.

El modo de denominar las estancias con colores era algo cotidiano y coloquial, y se debía al protagonismo que adquirirían las colgaduras al vestir las paredes, con sus cortinas, guarniciones y tapizados de sillas, canapés, taburetes o sillones a juego. De otra parte, sus motivos y adornos evidencian que se trataba de diseños propios del gusto de los años finales de siglo, es decir, que debía ser una decoración bastante reciente¹⁷. Aunque no tenemos constancia del dibujo de ninguna planta con la distribución y forma exacta de las habitaciones, de la lectura del documento se deduce que las salas no estaban dispuestas estrictamente en *enfilade*, como sucedía en la moderna casa de los duques de Berwick y en los palacios de nueva construcción (MARTÍNEZ MEDINA, 1994a: 255). Así pues, el estrado de color verde comunicaba por un lado con el gabinete azul, por otro lado con el estrado de oro y en su tercer frente con una antecámara, a juzgar al menos por la descripción de las telas que guarnecían cada una de las caras de sus mamparas¹⁸, las cuales seguían el mismo diseño de las colgaduras correspondientes a cada espacio. Por su parte, el salón principal estaba situado entre el estrado de oro y el gabinete de gala, comunicando igualmente por un tercer lado el paso que daba acceso al oratorio. La separación del gabinete se efectuaba por otras dos mamparas enteladas con el mismo tejido de la colgadura de la sala en la cara principal, y en su reverso por “tela igual a las cortinas del gabinete [...] de raso liso blanco sombreado, guarnecidas de

¹⁷ La colgadura del gabinete azul, tasada en 2.600 reales, era una damasina “encuadrada de florentina listada de azul, y oscuro con flores”; la del estrado verde, valorada en 4.032 reales, un raso liso “con adornos labrados de sacrificios y jarrones, encuadrada todo alrededor con cenefas de los mismos colores”, y la del segundo estrado, cuyo importe ascendía a 3.595 reales, otro “raso liso fondo oro, labrado de blanco, su dibujo templos y jarrones guarnecido de cenefa raso blanco, adornos verdes”. La colgadura más valiosa, estimada en 7.560 reales, adornaba el “salón principal de gala” y estaba compuesta de “cuatro fachadas de colgadura de raso liso azul matizado y espolinado sin adorno. Grupos de niños y canastillos todo con flores”. AHNOB, Osuna, C.44, D.1, ff. 1r, 4-4r, 6r y 9.

¹⁸ Según el *Diccionario de la Real Academia* (1791), la *mampara* era “cierto género de antepuerta, o cancel portátil con sus pies, que se fabrica de diversas telas, o pieles sobre bastidores de madera, y sirve para cubrir las puertas, atajar alguna pieza y otros usos. Suele también ponerse sin pies, y fijas para abrirla y cerrarla”.

cenefa azul”, que colgaban en las dos puertas de acceso y en la ventana de esta última pieza¹⁹.

El hecho de que, salvo en el oratorio, no se mencionara ninguna de las pinturas que formaban la rica colección de la Casa de Osuna (SENTENACH, 1896) – posiblemente al ser trasladada por el nuevo duque a su vivienda de la Puerta de la Vega después de heredar el título en 1787²⁰–, invita a pensar en la posibilidad de que se cubriera ese vacío con una renovación, al menos parcial, de las colgaduras, enriquecida con el ornamento de frisos y molduras talladas y otros elementos como espejos, jarrones, relojes, mamparas, juegos de sillerías, mesas, consolas y muebles de maderas finas, etc. Eso podría explicar la aparición de dos anuncios publicados en el verano de 1793 para desprenderse de algunos bienes:

“Se venden varios muebles, como son espejos, mesas de piedra, rinconeras, colgaduras de seda, pinturas, &c. con la comodidad posible: quien quisiere comprarlos acudirá a la calle alta de Leganitos, en casa que habitó el Excmo Sr. Duque de Osuna, difunto, donde se manifestaran todos los días que no sean fiesta desde las 9 de la mañana, hasta la una y por la tarde desde las 4 hasta el anochecer” (*Diario de Madrid*, 08/07/1793 y 08/08/1793).

Fueran cuales fueran las circunstancias, lo cierto es que el entorno doméstico que se describe en el inventario de bienes de la VIII duquesa de Osuna en el viejo palacio de Leganitos es el mismo que debió predominar en buena parte de los caserones donde aún vivían muchos Grandes de España, mereciendo para algunos una mejor aceptación de sus viviendas a la vista del lujo y distinción demostrados en la renovación de sus interiores, “especialmente por haberse generado el gusto inglés y francés en muebles, adornos, etc.” (FISCHER, 2013: 134). Dado que los IX duques de Osuna mantuvieron su residencia de la Puerta de la Vega, la casa de Leganitos dejó desde entonces de estar habitada y se vació, a excepción de la rica biblioteca que el duque había instalado en sus dependencias hacia 1789, que poco más tarde se anunciaba como una de las “que se franquearán a las personas decentes, y que no tienen horas determinadas” entre las

¹⁹ AHNOB, Osuna, C.44, D.1, ff. 3r-15r.

²⁰ Las pinturas del oratorio eran “un cuadro de Nuestra S.^{ta} de la Soledad, como de dos varas y tercia de alto, por una y cuarta de ancho, con su marco dorado”, valorado en 1.000 reales; “otro chiquito del oratorio portátil, con su marco dorado, su tamaño poco más de ½ vara, y un pie largo de ancho”, tasado en 200; un “Ecceomo con S.^{ta} Teresa a los pies, apaisado, dos varas menos cuarta de ancho, p.^f vara y ½ de alto con su marco dorado”, que valía 600; “otro más chico, en media caña, de arrollar, de una vara escasa de ancho por ½ y algo más de alto”, calculado en 120; finalmente, “cuatro cuadros, láminas de cobre, que representan cuatro más del año, a ochenta reales cada uno”. AHNOB, Osuna, C.44, D.1, f. 38.

bibliotecas particulares abiertas al público en Madrid (VALERO, 1795: 74-75)²¹. Aunque no hemos encontrado ninguna noticia en la prensa, en el inventario están señalados los enseres de la duquesa que fueron “despachados en almoneda”, quizás en torno a 1802. El hecho de que no se insertara aviso responde a que solo se vendieron unos pocos artículos relacionados con la servidumbre de la casa, como las “cortinas de lienzo de Amiens de algodón y lana” que colgaban en la recámara de criados, pieza de comer y antecámara de los criados mayores, artículos del guardarropa como ropa de cama, mantas, catres, etc., y algunas piezas de ebanistería de poco valor. Es decir, las alhajas y objetos decorativos permanecieron en manos de la familia²².

De todos ellos, la condesa-duquesa de Benavente dispuso para la casa de la Puerta de la Vega la mayor parte de las alfombras fabricadas “en Madrid a lo turco” que cubrían los suelos de los estrados, la antealcoba y alcoba, así como un “reloj puesto en un jarrón, todo dorado de bruñido, con sus adornos dorados de mate, y su remate un águila, con una culebra, con su fanal ochavado guarnecido de canutillo dorado”, que había sido regalado por el duque a su madre “cuando vino de París”. Asimismo, “dos jarrones que sirven de candeleros compañeros al anterior, con sus fanales redondos”, y algunos muebles y enseres sueltos. Sin embargo, el mejor aprovechamiento que se hizo de la casa de Leganitos fue trasladar al completo las colgaduras, adornos y mobiliario de las habitaciones de la duquesa del cuarto principal –salvo las del salón– a la casa que la familia poseía en la calle Segovia, destinada a ser la residencia de su hijo primogénito Francisco de Borja Téllez-Giron, marqués de Peñafiel y futuro X duque de Osuna, con motivo de su boda con María Francisca de Beaufort y Toledo en 1802²³. El edificio – actual palacio de Anglona ubicado en la manzana 132– era propiedad de los Benavente

²¹ La estancia de los duques de Osuna en París durante 1799 motivó el encargo de un ambicioso proyecto de reforma del palacio encargada al arquitecto Mandar que, de haberse llegado a edificar, hubiera superado con creces la magnificencia del palacio de Liria (NAVASCUÉS, 1981a: 125-129 y PÉREZ HERNÁNDEZ, 2017: 24-28).

²² Los artículos vendidos a mayor precio fueron un reloj “chico, sostenida la muestra por cuatro columnas de mármol blanco, y debajo una figura”, tasado en 1.500 reales, y “otro muy chico con cuatro columnas de bronce”, estimado en 1.300. AHNOB, Osuna, C.44, D.1, f. 23r-24. De las alhajas personales no reflejadas en el inventario, la duquesa dejó alguna joya a su hijo, nuera y nietos, tal y como recoge su testamento (AHNOB, Osuna, C.29, D.7).

²³ Así se estipuló en las *Capitulaciones para el matrimonio de D. Francisco Téllez Girón con D^a Francisca de Beaufort*, AHNOB, Osuna, C.29, D.22: “para sustentar las cargas y obligaciones de dicho matrimonio, y mantener su persona, casa y familia con la decencia y decoro correspondiente a su alta clase y circunstancias” a cargo de los duques de Osuna, fijándose una renta anual de “doce mil doblones que hacen setecientos veinte mil reales de vellón [...] disfrutando además de dicha cantidad, la casa que en la calle de Segovia les tienen destinada dichos Exmos. Señores Duques para su habitación, sin que por ello tengan que pagar alquileres ni renta alguna”.

desde el siglo XVII y había sido previsto igualmente como residencia de los IX duques de Osuna tras su casamiento en 1771, iniciándose unas obras “para su mejor y cómoda habitación” y dando igualmente la opción de que se les hiciera satisfacer “por nómina los alquileres de la vivienda que ellos eligieran como residencia” (MARTÍNEZ MEDINA, 2003: 136), opción por la que al final se decantaron hasta la compra de la casa de la Puerta de la Vega en 1781.

Para acomodar la residencia al joven matrimonio, se realizó la reforma ya citada al hablar de Tadey, dirigida en esta ocasión por Antonio López Aguado entre 1802 y 1803, quien regularizó la forma de la manzana y dotó al edificio de mayor magnificencia bajo los parámetros neoclásicos del momento, renovándose además la decoración de las habitaciones (PÉREZ HERNÁNDEZ, 2013: 11-12). De los pormenores del adorno de sus estancias, en las que también trabajaron el escultor Damián Martín, el estuquista Antonio Marzal, el bordador José Nieto o el pintor Ángel María Tadey²⁴, se ocupó personalmente la condesa-duquesa de Benavente (SANCHO, 1987; SIMAL LÓPEZ, 2008), que también decidió el destino de las distintas colgaduras procedentes de Leganitos²⁵. Este reaprovechamiento de ornatos confirma, en definitiva, que las sedas de las colgaduras y muebles se mantenían en buen estado y al gusto del día, pero en un plano más general, permite comprender cómo los interiores de la mayor parte de las casas nobles –incluso las de los nuevos matrimonios– tendieron por lo general a guardar cierto equilibrio entre adornos antiguos y más modernos, siendo contados los ejemplos de palacios donde se hicieran, de una sola vez, decoraciones completas de todas sus estancias.

La desaparición material de prácticamente todos los objetos que formaron parte del escenario doméstico a finales del siglo XVIII, que solo han llegado a nosotros de manera descontextualizada en las colecciones de los museos, o con muchas transformaciones en algunas residencias reales, hace muy difícil llegar a imaginar la

²⁴ *Cuentas relativas a trabajadores pertenecientes a distintos oficios: herrero, sastre, cerrajero, modistas y carretero, entre otros, contratados por el ducado de Osuna*, AHNOB, Osuna, C.1516, D. 252, 271 y 421.

²⁵ No sabemos qué piezas ocuparon exactamente las colgaduras de Leganitos en la calle Segovia, ni si se llegaron a conservar siempre reunidos los conjuntos de mobiliario. La única especificación anotada en el inventario de bienes de María Vicenta Pacheco se refiere a las piezas del “gabinete azul”, el más modesto de todos a juzgar por su destino: “todo lo contenido en el Gabinete anterior se pasó completo, a la Casa C.º de Segovia donde se halla colocado en la servidumbre del S.º Marqués” a excepción de una luna de espejo en su tablero ubicada al frente de otra similar que colgaba sobre la chimenea de la primera casa. AHNOB, Osuna, C.44, D.1, ff. 2r-3r.

extraordinaria riqueza visual y material de los interiores domésticos de la Grandeza española, pero abre nuevas vías y posibilidades de estudio al ampliar –como hemos tratado de hacer aquí– el enfoque de su contexto hacia otros escenarios más allá de la vivienda y del propio estamento, pues todos ellos formaron parte de una realidad mucho más extensa y diversa que todavía falta por explorar.

Bibliografía

Fuentes primarias

BECKFORD, W., (1966). *Un inglés en la España de Godoy (cartas españolas)*, Madrid: Taurus.

PONZ, A., (1793). *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra (tercera edición), tomo 5.

SENTENACH, N., (1896). *Catálogo de los cuadros, escultura, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna, expuestas en el palacio de la Industria y de las Artes*, Madrid: Viuda e hijos de M. Tello.

TOWNSEND, J., (1791). *A Journey Through Spain in the Years 1786 and 1787; with particular attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes, and Revenue of that Country*, Londres: C. Dilly, 3 vols. (Traducción al español por J. Portús, Madrid: Turner, 1988).

VALERO, A., (1795). *Noticias varias y curiosas de Madrid para el año de 1795*, Madrid: Imprenta de Benito Cano.

VILLANUEVA, J. de, (1766). *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura, remitidos por un profesor de este Arte fuera del Reino, a otro establecido en una de nuestras provincias*, Valencia: Benito Monfort.

Fuentes secundarias

ABAD ZARDOYA, C., (2012). “La dimensión cotidiana y social del buen gusto. Espacios y objetos de sociabilidad en el siglo de la «civilización»”. En E. ARCE, A. CASTÁN, C. LOMBA y J. C. LOZANO (Eds.), *Reflexiones sobre el gusto* (pp. 171-184). Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

ARIAS DE COSSÍO, A. M., (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid: Mondadori.

BÉDAT, C., (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

BRANDIS, D., (2001). “La planimetría general de Madrid y la ciudad del siglo XVIII”. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, Nº 48, pp. 83-98.

FERNÁNDEZ QUINTANILLA, P., (2017). *La duquesa de Osuna. Una ilustrada en la Corte de Carlos III*, Madrid: Ediciones Doce Calles.

FISCHER, C. A., (2013). *Cuadros de Madrid*, Madrid: CSIC – Ediciones Doce Calles.

- FRANCO RUBIO, G., (2009). “La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social”. *Chronica Nova*, N° 35, pp. 63-103.
- GARCÍA FELGUERA, M. S., (2011). “Un invierno en Madrid: la estancia de William Thomas Beckford en la corte (1787-1788)”. En A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Dir.), *Carlos IV y el arte de su reinado* (pp. 263-304). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M., (2013). “Cultura material, consumo, moda e identidades sociales: la almoneda de bienes”. En M. GARCÍA FERNÁNDEZ (Dir.), *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios* (pp. 235-259). Madrid: Sílex.
- GARCÍA LÓPEZ, D., (2019). “Nobles y practicantes de la pintura según el ideario de Juan Agustín Ceán Bermúdez: la educación y el fomento de las bellas artes”. En R. GONZÁLEZ RAMOS y J. M. RUIZ CARRASCO (Eds.), *Arte y nobleza. El diletantismo artístico en la Edad Moderna* (pp. 273-288). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- GIGAS, E., (1902). “Lettres d'un diplomate danois en Espagne (1798-1800)”. *Revue Hispanique*, N° 9, pp. 393-439.
- GONZÁLEZ HERAS, N., (2009). “La planimetría general de Madrid: una fuente para el estudio del paisaje residencial en la Corte española del Madrid del siglo XVIII”. En O. REY CASTELAO y R. J. LÓPEZ (Eds.), *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración* (pp. 191-201). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, vol. 2.
- GONZÁLEZ HERAS, N., (2012). “De casas principales a palacio. La adaptación de la residencia nobiliaria madrileña a una nueva cotidianeidad”. *Revista de Historia Moderna*, N° 30, pp. 47-66.
- GONZÁLEZ HERAS, N., (2013). “Vivienda e interiores domésticos en el Madrid ilustrado”. En M. GARCÍA FERNÁNDEZ (Dir.), *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios* (pp. 151-166). Madrid: Sílex.
- GONZÁLEZ HERAS, N., (2016). “La convivencia entre propietarios, inquilinos y huéspedes en las casas de Madrid (1740-1808)”. *Tiempos modernos*, N° 32, pp. 386-397.
- HERRERO CARRETERO, C.; MOLINA, A. y VEGA, J., (2020). *La decoración ideada por François Grogard para los apartamentos de la duquesa de Alba en el Palacio de Buenavista*, Madrid: Casa de Velázquez.
- LASSO DE LA VEGA, M., (Coord.) (2010). *Palacios de Madrid*, Madrid: Comunidad de Madrid.
- LÓPEZ CASTÁN, A., (1991). “La colección de bienes muebles del Marqués de Yranda y la renovación del gusto en el Madrid Ilustrado”. *Villa de Madrid*, N° 103, pp. 17-54.
- LÓPEZ-CORDÓN, M. V., (2009). “Casas para administrar, casas para deslumbrar: la pedagogía del palacio en la España del siglo XVIII”. En O. REY CASTELAO y R. J. LÓPEZ (Eds.), *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración* (pp. 17-53). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, vol. 2.
- LOPEZOSA APARICIO, C., (2005). *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- MARAVALL, J. A., (1991). *Estudios de la Historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid: Mondadori.
- MARTÍNEZ MEDINA, A., (1994). “Problemas que plantea el asentamiento nobiliario en la corte. Ocupación, distribución y parcelación del suelo”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XXXIV, pp. 337-354.
- MARTÍNEZ MEDINA, A., (1994a). “La distribución a través de la teoría: difusión y aceptación de los nuevos esquemas distributivos”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, N° 7, pp. 247-264.

- MARTÍNEZ MEDINA, A., (1995). *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, Madrid: Horas y Horas.
- MARTÍNEZ MEDINA, A., (2003). *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones La Librería.
- MILLER, L., (2012). “Fidélités trompeuses: la consommation d’étoffes de soie à Madrid, 1759-89”. En C. ROLLAND (Dir.), *Autour des Van Loo: peinture, commerce textile et espionnage industriel* (pp. 135-144). Ruan: Presses Universitaires.
- MOLINA, A., (2019). “Arquitectura y opinión pública. Las casas de la nobleza en los discursos urbanos de las Luces”. En L. SAZATORNIL RUIZ y A. URQUÍZAR HERRERA (Eds.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)* (pp. 218-229). Madrid: CSIC.
- MOLINA, A. y VEGA, J., (2018). “Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid”. *Cuadernos dieciochistas*, N° 19, pp. 139-166.
- MOLINA CAMPUZANO, M., (1960). *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Instituto de Administración Local.
- NAVASCUÉS, P., (1975). “La Alameda de Osuna: una villa suburbana”. *Pro-Arte*, N° 2, pp. 6-26.
- NAVASCUÉS, P., (1978). *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid (Artes Gráficas).
- NAVASCUÉS, P., (1981). “Casas-palacio de la familia”. En *Jardines clásicos madrileños* (pp. 125-133). Madrid, Museo Municipal.
- NAVASCUÉS, P., (1981a). “Casas y jardines nobles de Madrid”. En *Jardines clásicos madrileños* (pp. 115-124). Madrid, Museo Municipal.
- ORTEGA VIDAL, J., (2000). “Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica”. *CT: Catastro*, N° 39, pp. 65-85.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, I., (2013). “El palacio del Príncipe de Anglona. Un jardín oculto en el centro de la villa de Madrid”. *AxA. Revista de Arte y Arquitectura*, N° 5, pp. 2-31.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, I., (2017). “Los palacios urbanos y las villas suburbanas de la casa nobiliaria de Osuna en la conformación de las periferias oeste y este de Madrid”. En L. A. ALVES, F. GARCÍA y P. ALVES (Coords.), *V Congreso Internacional Ciudades Criativas: libro de actas* (pp. 19-44). Madrid: Icono 14, vol. 1.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D., (Comp.) (1992). *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid: Comunidad de Madrid.
- RUIZ CARRASCO, J. M., (2019). “Nobles y aficionados ilustres en las matrículas de la Real Academia de San Fernando”. En R. GONZÁLEZ RAMOS y J. M. RUIZ CARRASCO (Eds.), *Arte y nobleza. El diletantismo artístico en la Edad Moderna* (pp. 231-245). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- SAMBRICIO, C., (1988). “Vivienda y crecimiento urbano en el Madrid de Carlos III”. En *Carlos III, Alcalde de Madrid* (pp. 381-448). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- SAMBRICIO, C., (2001). “Cartografía histórica de Madrid región: 1750-1963”. En C. SAMBRICIO y C. LOPEZOSA APARICIO, *Cartografía histórica. Madrid región capital* (pp. 29-107). Madrid: Comunidad de Madrid.
- SAMBRICIO, C., (2012). “Arquitectura. El Palacio de Liria”. En J. SIRUELA (Ed.), *El Palacio de Liria* (pp. 67-99). Madrid: Atalanta.
- SAMBRICIO, C., (2020). “Reformas urbanas, ciudades servicio y proyectos territoriales: tres escalas de intervención en la segunda mitad del siglo XVIII”. En M. C. DE CARLOS, F.

PEREDA y J. RIELLO (Eds.), *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías* (pp. 109-136). Madrid: Marcial Pons.

SANCHO, J. L., (1987). “La decoración del palacio de Anglona”. *Antiquaria*, Nº 41, pp. 40-46.

SERNA, P., (1995). “El noble”, en M. VOVELLE (Ed.), *El hombre de la Ilustración* (pp. 41-91). Madrid: Alianza.

SIMAL LÓPEZ, M., (2008). “La corte de la duquesa de Osuna. Un ejemplo de mecenazgo ilustrado”. En *Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII*, Madrid, Acción Cultura Española (AC/E).

URQUÍZAR HERRERA, A., (2016). “Las obras de arte en la supresión de los mayorazgos: el debate parlamentario y el pleito por la testamentaría de la XIII duquesa de Alba (1802-1844)”. *Boletín de Arte*, Nº 37, pp. 203-211.

URQUÍZAR HERRERA, A. y VIGARA ZAFRA, J. A., (2014). “La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico, 1700-1850”. En L. SAZATORNIL RUIZ y F. JIMÉNO (Eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)* (pp. 257-274). Madrid: Casa de Velázquez.

URRIAGLI SERRANO, D., (2014). “Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII”. En L. SAZATORNIL RUIZ y F. JIMÉNO (Eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)* (pp. 239-256). Madrid: Casa de Velázquez.

VEGA, J., (2005). “Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, T. 40, Nº 2, pp. 191-226.

VEGA, J., (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid: CSIC-Polifemo.

VIGARA ZAFRA, J. A., (2014). “El palacio del VI conde de Fernán Núñez: la arquitectura como exaltación simbólica del linaje durante la Ilustración”. *Tiempos modernos*, Nº 29.

YEBES, C. de, (1955). *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*, Madrid: Espasa-Calpe.