

1. *La España cómica* en la Colección UC de Arte Gráfico, 2009.
2. *El Viaje por España*, de G. Doré, en la Colección UC de Arte Gráfico, 2010.
3. Tipos y costumbres madrileños de F. Ortego en la Colección UC de Arte Gráfico, 2011.



Tipos y costumbres madrileños de F. Ortego en la Colección UC de Arte Gráfico

## Tipos y costumbres madrileños de F. Ortego en la Colección UC de Arte Gráfico



Pedro Casado Cimiano (Santander, 1936) es doctor en Ciencias Químicas. Ha sido profesor del Departamento de Química de la Universidad de Cantabria entre 1972 y 1998; en ese tiempo fue director y docente de numerosos cursos de postgrado, incluido el Máster en Ciencia y Tecnología Lechera, del que fue, además, creador. Fue director técnico de la Cooperativa Lechera SAM y, más tarde, director de la división de I+D del Grupo Lácteo LESA, del INI. Numerosas publicaciones lo avalan como una de las mayores autoridades del sector lácteo.

Como coleccionista, su pasión han sido y siguen siendo los libros y las revistas ilustradas del siglo XIX. La riqueza de sus fondos había sido intuida a través de los préstamos que siempre ha realizado para diferentes exposiciones dentro y fuera de Santander; de hecho, en 2003, fue nombrado colaborador honorífico del Área de Exposiciones de la Universidad de Cantabria. Él mismo ha volcado en varias publicaciones parte de la experiencia adquirida en esta otra faceta.

En 2008, él y su esposa, Lucía Gutiérrez Montalvo, depositaron una parte significativa de su colección en la Universidad de Cantabria, con la intención de que pase a formar parte efectiva de la Colección UC de Arte Gráfico a medida que vaya siendo catalogada y expuesta. Como muestra de gratitud, la institución académica acordó poner el nombre del coleccionista al espacio físico donde se conserva la colección universitaria, el Gabinete de Estampas Pedro Casado Cimiano, sito en la Biblioteca de la Universidad de Cantabria (BUC). Las ilustraciones de Francisco Ortego y Vereda recogidas en esta publicación aparecieron en el semanario *El Museo Universal*, de 1857 a 1869, y conforman el tercer grupo de estampas extraídas del definido, a su vez, como Fondo Pedro Casado Cimiano.





**Tipos y costumbres madrileños de F. Ortego  
en la Colección UC de Arte Gráfico**

Parainfo de la Universidad de Cantabria  
18 marzo / 7 mayo 2011

Fondo Pedro Casado Cimiano, 3



Ortego y Vereda, Francisco Javier.

Tipos y costumbres madrileños de F. Ortego en la Colección UC de Arte Gráfico : [exposición : Santander], Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 18 marzo-7 mayo 2011. -- [Santander] : Universidad de Cantabria, [2011]

71 p. : il. ; 28 cm. -- (Fondo Pedro Casado Cimiano ; 3)

Selección de obras procedentes de la edición original de la revista "El Museo Universal", publicada del 15 de enero de 1857 al 28 de noviembre de 1869 por la imprenta de Gaspar y Roig, de Madrid.

D.L. SA. 49-2011

ISBN 978-84-86116-26-2

Grabado-- España-- Exposiciones-- Catálogos.

Grabado-- España-- S. XIX.

Caricaturas y Dibujos Humorísticos-- España-- S. XIX.

Madrid (España)-- Usos y Costumbres-- S. XIX.

76(460)"18"(083.824)

#### UNIVERSIDAD DE CANTABRIA:

RECTOR: Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

VICERRECTORA DE DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO Y PARTICIPACIÓN SOCIAL: Consuelo Arranz de Andrés

DIRECTOR DEL ÁREA DE EXPOSICIONES: Javier Gómez Martínez

#### COMISIÓN ASESORA DE EXPOSICIONES:

Consuelo Arranz de Andrés, Vicerrectora de Difusión del Conocimiento y Participación Social

Manuel Arrate Peña, Ex-vicepresidente de Relaciones Institucionales

Salvador Carretero Rebés, Director del Museo de Bellas Artes de Santander

Juan Martínez Moro, Profesor del Área de Conocimiento de Dibujo

Luis Sazatornil Ruiz, Profesor del Área de Conocimiento de Historia del Arte

#### ASISTENCIA TÉCNICA Y CATALOGACIÓN:

Nuria García Gutiérrez

#### ASISTENCIA TÉCNICA EN PRÁCTICAS:

Lorena Navarrete Fernández

#### TEXTOS:

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

Eloy Gómez Pellón

Pedro Casado Cimiano

#### MATERIAL DIDÁCTICO:

Juan Martínez Moro

Joaquín Martínez Cano

Joaquín Cano Quintana

#### FOTOMECÁNICA:

Biblioteca de la Universidad de Cantabria

#### MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Artes Gráficas J. Martínez, S.L.

© Universidad de Cantabria

© De los textos y del material didáctico: los autores

#### ILUSTRACIONES DE CUBIERTA Y CUARTA DE CUBIERTA:

*El tuti-li-mundi* (1861) y *¡La zapatillera!!* (1861)

ISBN: 978-84-86116-26-2

Depósito Legal: SA-49-2011

# ÍNDICE

	Pág.
<b>PRESENTACIÓN</b> .....	7
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo	
<b>ESTUDIO</b> .....	9
<i>La vida cotidiana de la calle o el descubrimiento artístico de las nuevas alteridades en el siglo XIX. A propósito de la obra de Francisco Ortego y Vereda</i> .....	9
Eloy Gómez Pellón	
<b>BIOGRAFÍA</b> .....	27
<i>Francisco Ortego y Vereda (1833-1881)</i>	
Pedro Casado Cimiano	
<b>CATÁLOGO</b> .....	29
Nuria García Gutiérrez	
-1857-1859 .....	31
-1860-1861 .....	34
-1862-1863 .....	49
-1864-1869 .....	55
-Otras ilustraciones de Francisco Ortego en el Fondo Pedro Casado Cimiano .....	61
<b>MATERIAL DIDÁCTICO</b> .....	63
Juan Martínez Moro, Joaquín Martínez Cano y Joaquín Cano Quintana	



## PRESENTACIÓN

El Fondo Pedro Casado Cimiano continúa revelándose como una valiosa guía para conducirnos por la imagen de un país –España– en un momento –la segunda mitad del siglo XIX– en que la modernidad pugna por abrirse paso en medio de una espesa y pintoresca dosis de tradición. Si ya nos percatamos de ello en las dos primeras entregas de esta serie, ahora podemos corroborarlo y analizarlo sobre el detalle del caso madrileño. Esa ambivalencia es la que ejemplifica, precisamente, la imagen que pone cara a este catálogo: la cámara oscura del tutilimundi plantada en la Plaza Mayor de la capital. La tradición pura podemos verla en la imagen de la cuarta de cubierta, en esa vendedora ambulante de zapatillas que, por demás, nos recuerda que la historia, aun cuando anónima, también se escribe en femenino.

Por supuesto, la mirada del ilustrador se extendió a otros puntos de nuestra geografía, pero la incapacidad de exponer todas las estampas contenidas en el fondo ha aconsejado seleccionar el conjunto referido a la Villa y Corte como el más unitario y representativo. De todos modos, las restantes aparecen listadas en estas mismas páginas, y tanto las unas como las otras son accesibles, repitámoslo una vez más, a través del Gabinete de Estampas Virtual ([http://www.buc.unican.es/gabestampas/principal\\_estampas.htm](http://www.buc.unican.es/gabestampas/principal_estampas.htm)).

Al tiempo que la naturaleza del fondo, vamos conociendo al coleccionista que le da nombre, a Pedro Casado. Él ha sido en todo momento consciente del valor de Francisco Ortego, y así tuvo oportunidad de expresarlo por escrito en un texto que ahora recuperamos aquí, como complemento al amplio estudio realizado por el catedrático de la Universidad de Cantabria Eloy Gómez Pellón. Éste, perteneciente al Área de Antropología Social, nos ofrece un fresco que pivota sobre la muy didáctica distinción entre romanticismo y costumbrismo, sin olvidar el agitado trasfondo político del momento. Su mirada se suma a la que, en anteriores ediciones, aportaron otros profesores desde las áreas de Historia del Arte (Luis Sazatornil Ruiz) y e Historia Contemporánea (Carlos Dardé Morales). En cierto modo, pues, podría decirse que, junto a la colección de estampas, vamos formando una colección de puntos de vista, con la satisfacción de saber que todos ellos se encuentran entre nosotros. Es esa masa crítica la que se suma a la del personal que integra el Área de Exposiciones y su Gabinete Didáctico, como ya viene siendo habitual.



Confío en que el resultado de este cúmulo de esfuerzos sea de la satisfacción del público que visite la exposición o se asome a este volumen, a pie de sala o virtualmente. También y por último, deseo que nuestro agradecimiento se haga evidente para quienes han posibilitado, con su generosa actitud, esta exposición: Pedro Casado Cimiano y su esposa, Lucía Gutiérrez Montalvo.

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo  
Rector de la Universidad de Cantabria

# LA VIDA COTIDIANA DE LA CALLE O EL DESCUBRIMIENTO ARTÍSTICO DE LAS NUEVAS ALTERIDADES EN EL SIGLO XIX. A PROPÓSITO DE LA OBRA DE FRANCISCO ORTEGO Y VEREDA

## Introducción

Las caricaturas de Francisco Ortego han sido elevadas, con mucha frecuencia, a la categoría de una de las expresiones más genuinas del arte español del siglo XIX, lo cual no deja de ser curioso tratándose del producto de un cultivo considerado tradicionalmente menor. Parecería que tales dibujos estaban llamados a engrosar un género sarcástico y festivo, cuyos caracteres están muy alejados del academicismo que suele envolver las grandes obras de las artes mayores. Y habría que añadir enseguida que, tal vez inesperadamente, las creaciones de Ortego orlan con merecimiento el arte español del siglo XIX. La valoración no es gratuita si se tiene en cuenta que el artista madrileño es tenido por un genial autor, cultivador de diversos géneros que, desgraciadamente, no fue recompensado en vida a tenor de sus muchos méritos, hasta el extremo de que alimenta una de las páginas más tristes, que hay muchas, del arte español. A decir verdad, Ortego fue un excelente artista, que no solo cultivó con éxito el dibujo sino que también fue un apreciable pintor, cuyas cualidades le permitieron ser un distinguido concurrente en la Exposición Nacional de 1864 con la obra *Muerte de Cristóbal Colón*.

Francisco Ortego, el genial artista madrileño, murió en la miseria más desgarradora, a comienzos de un otoño frío en Bois-Colombes, en el departamento de Altos del Sena, distrito de Nanterre, en las inmediaciones de París, después de una larga enfermedad, cuando esta comuna acogía una población de 500 habitantes aproximadamente, lejos de los más de 27 000 que concentra en la actualidad. Su mujer y sus hijos fueron arropados, con la asistencia de sus allegados, en un humilde entierro que hubo de ser sufragado mediante una suscripción de sus amigos. Años atrás, en 1845, había muerto en Madrid Leonardo Alenza, el consumado artista romántico madrileño, en idéntica desdicha, y también hubo de ser costeadado su entierro por un reducido grupo de personas unidas a él por una entrañable amistad. Triste sino el de un país que contempla insensible la muerte de sus artistas en el más pavoroso de los infortunios, lo cual parece haber sucedido en nuestra historia con harta frecuencia.

Pues bien, Francisco Ortego, el artista cuyas obras trascendieron su tiempo con creces y aún son contempladas en el presente con admiración, fue extraordinariamente prolífico. Sus caricaturas constituyeron el indispensable complemento de los textos de numerosos literatos en la España de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. Los dibujos salidos de su pluma durante su etapa parisina se cuentan por centenares, aparte de las muchas acuarelas y los innumerables cuadritos de caballete que fueron naciendo de su genio artístico en los últimos años de su breve vida. Esta publicación quiere ser el modesto homenaje de la Universidad de Cantabria a tan excepcional artista de nuestro siglo XIX. Ello ha sido posible gracias a la encomiable tenacidad de don Pedro Casado Cimiano, antiguo profesor de nuestra Universidad, que en el transcurso de una vida fecunda ha reunido los sucesivos números de *El Museo Universal* que recogieron los dibujos de Francisco Javier Ortego a partir del año 1857, y que son los mismos que hoy integran los materiales de esta exposición.

### **El contexto de la obra de un singular creador**

En el año 1881 expira en Bois-Colombes el pintor y dibujante Francisco Ortego, en las mismas condiciones de pobreza material que le habían acompañado durante sus cuarenta y ocho años de existencia. El artista de cuyas manos salieron algunos famosos cuadros y, sobre todo, muchos dibujos admirables que hoy, añadidamente, son valiosos documentos que informan de la vida urbana en la España de mediados del siglo XIX, no tuvo una existencia nada fácil. Las crisis económicas que jalonaron la mayor parte del siglo, la sucesión de coyunturas políticas adversas solo rotas en breves períodos de tiempo y, complementariamente, el desánimo general de una sociedad que se resiste al signo de los tiempos, se alían para dar vida a una sociedad que cuando, a duras penas, sale de su asombro, lo hace sobresaltada.

Toda la vida de Francisco Ortego transcurre en el siglo XIX. Nace en Madrid en 1833, cuando el reinado fernandino ha llegado a su fin y la década ominosa ha pasado a ser historia, y cuando, por el contrario, se abre un tiempo de ilusión, en cuyos años inmediatos se recorrerá un notable tramo de la fase que conduce a la revolución burguesa, por más que la burguesía aún sea una fuerza social y económica débil. Acostumbrados como estaban los españoles a escuchar el predicado del soberano, convertido en mandato legal, según el cual la soberanía solo residía en la real persona del monarca, no podían por menos que abrazar la esperanza. Al poco del nacimiento de Ortego sería promulgado por la Reina Gobernadora el Estatuto Real de 1834 que elaborara el gobierno de Martínez de la Rosa y, poco después, tras los sucesos revolucionarios de La Granja, la Regente se vería obligada en 1836 a restablecer, una vez más, la Constitución de 1812, como anticipo de la Constitución de 1837. Fue esta última el feliz marco transaccional en el cual tuvo lugar la recepción de la filosofía constitucional francesa y, sin embargo, a pesar de haber sido un texto que muy bien pudo poner fin a la larga crisis decimonónica, no estaba llamado a permanecer durante largo tiempo.

La Constitución que articula la vida política de los españoles durante la juventud de Francisco Ortego, en la cual éste genera la extraordinaria producción artística que motiva

el presente estudio, es la de 1845, auténtica expresión de la gestión política del Partido Moderado, caracterizada, sin embargo, por una forma de entender la política en la cual no cabían otros principios políticos que los suyos propios, lejos de cualquier concesión que permitiera serenar los ánimos de una sociedad que mostraba los síntomas de una desesperación que, todavía, tardaría algunos años en hacer eclosión. Y, a decir verdad, en los años jóvenes de Ortego pudo haber entrado en vigor un nuevo texto constitucional, el de la llamada Constitución nonata de 1856, fruto del empeño progresista que siguió a la década moderada. De hecho, en el año 1854 hubo convocatoria de Cortes Constituyentes y dos años después estaba concluida la redacción de la que habría sido una nueva Carta Magna. Pero, el bienio progresista concluyó abruptamente en 1856 con la dimisión de Espartero y su sustitución por O'Donnell, sin que el texto constitucional viera jamás la luz.

Aquella década que se abrió en 1861 con la publicación de sus caricaturas en *El Museo Universal*, sin embargo, iba a resultar muy convulsa en el orden político. Con un sufragio corrompido, con un Parlamento muy alejado de los problemas de la sociedad y con unos gobernantes desorientados que, a menudo, asisten atónitos al teatro de los pronunciamientos, el reinado isabelino declina imparablemente. El general Prim, enarbolando la bandera del progresismo, se levanta a comienzos del año 1866 y aún repetirá el intento apenas unos meses más tarde. Sin embargo, la semilla de la revolución había caído en tierra fértil y, por último, en 1868, se produce un levantamiento en Cádiz que devendrá en revolución, bautizada como “la Gloriosa”. La insurrección recorrerá la mayor parte de España llevando el mensaje de que el reinado isabelino había llegado a su fin. En efecto, aquel mismo año partía hacia el exilio Isabel II, al mismo tiempo que nacía un nuevo régimen. Las juntas revolucionarias, reflejo popular del levantamiento, a imagen y semejanza de las nacidas en 1808, completaban el imponente panorama de la época. A comienzos del año 1869 se convocaban, una vez más, Cortes Constituyentes y a comienzos del verano quedaba aprobado el nuevo texto constitucional.

Pero el país no levantaba cabeza. Seguía sin solucionarse el conflicto carlista, iniciado el mismo año del nacimiento de Ortego, y después de dos guerras carlistas estaba a punto de principiar la tercera. En el año 1868 comienza, al tiempo de la Gloriosa, la “Guerra Grande” de Cuba, viva manifestación del enorme problema representado por unos territorios ultramarinos muy mal administrados por un puñado de poderosos generales. La conflictividad política no cede y Prim muere prematuramente en 1870, en plena crisis de la Monarquía española, y cuando la tempestad económica sigue sin amainar. No es extraño que en 1871 Francisco Javier Ortego tomara el camino de Francia, con objeto de instalarse en París, que por entonces era la capital del mundo artístico europeo, tratando de dar rienda suelta a su alma de bohemio y, al mismo tiempo, de encontrar alguna compensación a sus desvelos artísticos. Allí iba a discurrir la última década de su vida, realizando, sobre todo, dibujos para ser reproducidos por el cromo, pero también acercándose, ocasionalmente, a otros géneros artísticos como se ha dicho.

La España que dejaba Francisco Javier Ortego a sus espaldas en el año 1871, y que era la España que le había servido, unos pocos años atrás, como inspiración para componer sus xilografías sobre el comercio ambulante de Madrid, en la revista *El Museo Universal*,

en cuya empresa también participó, por su parte, uno de los grandes grabadores de la época, Tomás Carlos Capuz, era la propia de un país en el que la burguesía comenzaba a tener un papel relevante, si bien un tanto atenuado por su carácter casi exclusivamente urbano y, no obstante, menos influyente que el de la burguesía francesa o el de la inglesa de la época. La oligarquía terrateniente, sin embargo, seguía poseyendo un importante protagonismo, al que no eran ajenas las campañas políticas, gracias a su permanente creación de fidelidades y a su actividad caciquil, similar en muchos aspectos a la que había desempeñado en el Antiguo Régimen.

Desde este punto de vista, los dibujos de Ortego son la genuina expresión de la realidad urbana que retrata con su pluma. Mientras que la industrialización inglesa lleva cerca de un siglo transformado la faz del Reino Unido, en España su fuerza es aún escasa. Salvando el núcleo catalán, donde la industrialización avanza vigorosa, desde los años treinta del siglo XIX, en el resto del país su despliegue es muy modesto. La industrialización del País Vasco, por ejemplo, igual que la de otras partes del norte de España, se retrasará hasta comienzos del último cuarto del siglo XX. Pero también faltaba la revolución agraria que se estaba produciendo en otras partes de Europa. España era en los años sesenta del siglo XIX un país mayoritariamente rural, con formas de vida ligadas casi por entero a la sociedad tradicional, con una burguesía industrial casi ausente y con una oligarquía terrateniente reticente ante cualquier cambio que afectara a sus intereses. España no había iniciado aún la modernización que haría posible la transición demográfica. Muchos de los rasgos demográficos de España eran claramente preindustriales, igual que muchos otros rasgos todavía de una sociedad que seguía estando sacudida por las periódicas crisis de subsistencia.

En el año 1860, al tiempo que Ortego daba a conocer sus dibujos del comercio ambulante de Madrid en *El Museo Universal*, se publicaban en la misma revista otros dibujos, que no siempre eran de autores conocidos y que ilustraban acerca de la vida en los distintos rincones de Madrid. Uno de ellos, de autor discutido por cierto, nos muestra una Plaza de la Paja, corazón de la vida diaria madrileña aún por entonces, que seguía cumpliendo con su función tradicional de ser un lugar de encuentro ciudadano. Bulliciosa y dinámica, la plaza seguía sirviendo a la actividad comercial, al igual que en el pasado, y concitando la presencia diaria de numerosos visitantes y transeúntes.

No cabe duda de que Madrid en 1860 es ya una urbe importante, la mayor de las existentes en España, justamente en un momento en el cual solo seis ciudades españolas superan los cien mil habitantes (Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Málaga y Murcia), puesto que, no en vano, ronda los trescientos mil habitantes (298 426). Cuando muere Ortego en París, veintiún años después, ya está al borde de los cuatrocientos mil habitantes (397 816). Aunque por su magnitud no es una ciudad comparable a las grandes urbes del momento, como Londres y París, y a pesar de que su crecimiento demográfico tampoco guarda relación con el de estas dos últimas, es verdad que está en el camino de convertirse en una gran ciudad.

Acabamos de decir que España seguía mostrando a mediados del siglo XIX, y aún con posterioridad, muchos de los rasgos que son propios de las sociedades tradicionales. Sin

embargo, la potencia que está adquiriendo la vida urbana es bien indicativa de la transformación que se está produciendo y, al mismo tiempo, éste es cada vez más el paradigma del cambio general que se avecina. Ciertamente que estas grandes urbes no son sino islas en un océano rural. Pero también es evidente que empieza a haber ciudades en España que muestran un cierto dinamismo económico que anticipa una imparable modernización. Precisamente, Madrid es el mejor ejemplo de cuanto estoy señalando, si nos atenemos a la observación de los caracteres de su población. En los años setenta del siglo XIX, cerca de la mitad de los habitantes de Madrid no ha nacido en la provincia de Madrid (1877). Solo Barcelona presenta un rasgo comparable, si se tiene en cuenta que el 20 % de la población no ha nacido en su provincia. Ahora bien, cuando contemplamos la población española genéricamente, al comenzar el último cuarto del siglo XIX, enseguida descubrimos los rasgos de la sociedad tradicional que aún la envolvían: casi el 90 % de la población vive en la misma provincia en la que ha nacido.

### **Del romanticismo al costumbrismo**

A la par que transcurría el siglo XIX, no fueron pocos los literatos extranjeros que pusieron los ojos en España y, a decir verdad, tampoco fueron pocos los literatos y los artistas que recrearon la tradición cultural española. Dicha tradición había permanecido velada para los europeos durante largo tiempo. Aunque los jóvenes de las buenas familias europeas acudían con frecuencia, ya desde el siglo XVIII, a los países mediterráneos para realizar el *grand tour* acompañados por sus tutores, España por lo regular quedaba excluida de estos curiosos itinerarios. Grecia e Italia, sin embargo, reunían el atractivo incommensurable de haber sido, por un lado, las cunas de las culturas clásicas y, por otro lado, conservaban costumbres que eran calificadas como arcaicas. El contraste era tanto más grande cuando los participantes en la experiencia iniciática del viaje procedían de países donde la modernidad avanzaba decidida. Los países protestantes, que se tienen por más modernos que los católicos, hallan la tradición mediterránea en las procesiones de la Semana de Pasión, en las costumbres festivas en general, en sus ferias, en sus mercados y en un estilo de vida que promueve el ocio antes que el trabajo, regido por el clientelismo y por una panoplia de valores que chocan frontalmente con la concepción de la vida de los viajeros.

Todavía en el siglo XIX, nuestro país representaba el prototipo de la sociedad hermética. A España solo llegan los viajeros más intrépidos, aquéllos que tratan de encontrar el contrapunto más sorprendente, convencidos de que España encerraba el mapa del atraso y de la indolencia, donde vivían unas gentes que estaban más cerca de África que de Europa, como señala F. García de Cortázar. Es así que todos estos viajeros extranjeros que descubren España en el siglo XIX lo hacen para construir el relato de una aventura. Los textos de estos viajeros extranjeros que llegan a España, ya desde el siglo XVIII, abundan reiterativamente en una larga nómina de aspectos, no sin cierto pintoresquismo: los caminos son tortuosos, los ríos casi infranqueables, las posadas frías y tristes, las villas y las ciudades llaman la atención por su sordidez y las costumbres son inauditas.

Ahora bien, desde los mismos comienzos del siglo XIX las cosas empezaron a cambiar, aunque quizá no del todo. Muchos filósofos y escritores hacen de España su objeto de deseo. Dos de los héroes de la revista *Athenaeum*, August y Friedrich von Schlegel, se apasionaron por Calderón, mientras que Hegel lo hizo por el Romancero, y al tiempo que Washington Irving se encontró con la Alhambra granadina y lord Byron con el mito de don Juan, entre otros muchos casos. Previamente, algunos ilustrados españoles se habían encargado de crear el ambiente idóneo. Uno de los viajes más conocidos de un español por España es el que, tiempo atrás, había realizado Antonio Ponz a partir de 1771, justamente como rechazo hacia esa literatura que vitupera la cultura española. Así lo asume el propio Ponz cuando concibe su *Viage de España* como respuesta al famoso texto del jerónimo, curiosamente italiano, P. Norberto Caímo, *Lettere d' un vago italiano ad un suo amico* (ca. 1760). Años después, otra obra más trata de mostrar el carácter atrasado de la cultura española, y ésta no fue otra que la de Jean Marie Fleuriot, Marqués de Langle, con su *Voyage d'un figaro en Espagne* (1784).

Ponz, que publica su primer volumen en el año 1772, no cejará hasta concluir los dieciocho volúmenes que componen la formidable obra de este viajero español. Realmente, Ponz había concebido su obra pensando en el auxilio que le prestaría una larga serie de colaboradores. Uno de éstos era Jovellanos, que, aprovechando un viaje desde la Corte a León y a su Asturias natal en 1782, escribe las famosas *Cartas a D. Antonio Ponz*, que fueron publicadas como obra conjunta y póstuma en el tomo L de la BAE, en 1859. Los *Diarios* de Jovellanos recogiendo sus impresiones viajeras, a partir de 1790 hasta comienzos del siglo XIX, abundan en una visión, como la de Ponz, típicamente ilustrada, esto es, sustanciada en el conocimiento de las gentes y las costumbres, a la vez que se proponen el análisis exhaustivo de lo que por aquel entonces se denominan con el sonoro nombre de monumentos nacionales. Como dice José Carlos Mainer, el romanticismo precisó del humus adecuado donde cayeran y prendieran las semillas del romanticismo, muchas de las cuales, paradójicamente, eran de procedencia ilustrada.

No deja de ser curioso que en el seno del racionalismo ilustrado anidase el sensualismo, y hasta el sentimentalismo, que se desarrolló con el romanticismo, pero evidentemente fue así. La literatura de Ponz y la de Jovellanos comportaron el precedente imprescindible de los *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1872) que compusieron algunos grandes escritores románticos y costumbristas e ilustró Parcerisa. La misma reflexión acerca del fecundo encuentro de estos movimientos literarios y artísticos sirve para la inolvidable *España artística y monumental* (1842-1850) que, conjugando el texto y el grabado, dirigió el ilustre pintor gallego Jenaro Pérez Villaamil. Más aún, estos buenos ejemplos de la confluencia de la literatura y el arte participan por igual del romanticismo y del costumbrismo. En la tradición española confluían tantos rasgos propios del romanticismo que son muchos los estudiosos que han pensado que, en realidad, este movimiento literario y artístico existía desde hacía mucho tiempo y, por cierto, estaba llamado a perdurar, asimismo, largos años. Ortega nace cuando el romanticismo brilla con intensidad y fallece cuando todavía se evidencia la fecunda presencia de este movimiento en la literatura y en el arte.

Ahora es preciso señalar que el romanticismo que cultivan los literatos y artistas decimonónicos alentará una corriente que se conoce con el nombre de costumbrismo, la cual interesa especialmente al propósito de este texto. El costumbrismo tampoco posee una diacronía concreta sino que sus límites son extraordinariamente difusos. No son pocos, y entre ellos E. Correa Calderón, los que han creído ver los orígenes de este movimiento en la *Guía de avisos y de forasteros* (1620), aunque hay coincidencia en señalar que el momento álgido se vive entre 1830 y 1870, de modo que la producción artística de Ortego en España, llevada a cabo en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, se correspondería con los años nucleares del costumbrismo español. Éste tendría todavía una prolongada vida, hasta el extremo de desparramarse por todo el siglo XIX e, incluso, desbordarlo. Destacados en la literatura son los casos de V. Blasco Ibáñez, de J. M. de Pereda, de E. Pardo Bazán y de otros e, igualmente, en la confluencia de la literatura y el arte, el que representa la nueva versión de *Los españoles pintados por sí mismos* que la *Revista Española* realizó en 1915.

Ahora bien, así como el romanticismo se caracteriza por la preponderancia del *ethos* sobre el *pathos*, esto es, por el predominio de los aspectos emotivos con respecto a los elementos objetivos de la realidad, en el costumbrismo el *ethos* y el *pathos* se combinan a partes iguales. En el caso de España, se trata de una corriente que, siendo de adscripción romántica, adquiere cierta autonomía. La costumbre se convierte en el aspecto primordial y único que informa a la literatura y el arte. La vida cotidiana y sus tipos llegan a ocupar por entero las expresiones creativas de los autores. Y a esta característica se añade otra, cual es que, a menudo, el costumbrismo se encauza a través de los periódicos y de las entregas de las revistas. Concurrieron en el fenómeno circunstancias diversas, que se pueden resumir de la manera siguiente. Mientras que, por un lado, los autores tratan de enaltecer la tradición cultural y la identidad, convencidos del cambio que se está produciendo a mediados del siglo XIX en todos los órdenes de la vida, por otro lado hallan en el desarrollo de la prensa y las artes gráficas el medio idóneo que permite la complicidad de los lectores. De alguna manera, el costumbrismo se refugia en géneros aparentemente menores de la literatura y del arte, pero no por ser menor el mensaje que entrañan sino para ganar en atractivo social y en agilidad.

La alianza del romanticismo y el realismo que nutre el costumbrismo produjo una literatura y un arte que tuvieron importantes efectos en la sociedad receptora. La captura de un tipo o de una costumbre, como quintaesencia de la vida cotidiana, se convierte en el objetivo fundamental de los cultivadores del género, los cuales, valiéndose de la sátira las más de las veces, logran un efecto mordaz y crítico que, en ocasiones, tiene pretensiones moderadamente reformadoras. De hecho, el modelo está tomado del artista que dibuja o que pinta, de tal manera que el literato no hace más que esbozar la escena arquetípica, con el nombre de retrato, cuadro, etc. de la vida cotidiana. El costumbrismo más frecuente era el sincrónico, el que se desarrollaba a los ojos del artista o del escritor, pero no faltan los casos en los que trasciende el presente para hacerse diacrónico, cual es el caso de los cuadros históricos que trasladan al lector o al espectador a la contemplación de rincones, de monumentos o de personajes históricos. Los romances, los cuentos y la tradición oral también son capturados para su plasmación por los costumbristas.



En cualquier caso, lo que nos muestran los artistas y los literatos es lo pintoresco, esto es, aquello que por su imagen grata y peculiar resulta digno de ser pintado. No es extraño entonces que el arte y la literatura se entrecruzasen a propósito del hallazgo de estos arquetipos. Los más caracterizados recibieron el nombre de fisiologías, las cuales constituían retratos fidedignos y críticos de la vida cotidiana. Al fin y al cabo, la exaltación del *Volkgeist* estaba recorriendo Europa, y nada como el espíritu tradicional del pueblo para construir el elogio de las esencias de lo propio. El costumbrismo, en rima con el romanticismo, elevó a la más alta condición los valores de lo popular, muy al revés de lo que había sucedido con la Ilustración. Así, mientras algunos autores y viajeros franceses descubrían en los años centrales del siglo XIX los tópicos de la “España de pandereta”, con Prosper Mérimée y su hallazgo del mito de Carmen a la cabeza, los propios españoles y algunos foráneos de las más diversas procedencias se maravillaban con los tipos y las costumbres de los españoles.

Acaso nadie como un singular madrileño, Ramón de Mesonero Romanos, hizo tanto por la difusión de las imágenes costumbristas, si consideramos que su *Panorama matritense* (1835-1838) se convirtió en una de las referencias más seguras del movimiento, y aún de otra más, el *Semanario Pintoresco Español*, que nacido en 1836, incluyó en sus páginas la nueva serie de las *Escenas Matritenses* a partir de 1842, bajo la dirección del propio Mesonero. Otro de los grandes observadores de los arquetipos fue Serafín Álvarez Calderón, que en las *Escenas andaluzas* (1846) intentó capturar el alma de las gentes de su tierra, incluyendo logradas fisiologías. Sin embargo, las fisiologías más famosas fueron las aparecidas en una obra exitosa como pocas, publicada entre 1843 y 1844 con el título de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Todas estas creaciones han sido consideradas como estelares expresiones del encuentro entre la literatura y el arte españoles, tanto por lo que significaron en su tiempo, como por la influencia que ejercieron sobre otras obras posteriores.

A decir verdad, *Los españoles pintados por sí mismos* nació a imagen y semejanza de *Les français peints par eux mêmes* (1840-1842) que, a su vez, se había inspirado en *Heads of the People: or Portraits of the English* (1838-1840), de modo que en el breve arco temporal de un lustro, y sin intermisión, habían visto la luz tres obras señeras de la literatura costumbrista europea. Pero no es menos verdad que cada una de éstas presenta sus peculiaridades, y la española, como las obras más genuinas del costumbrismo español, nació en alguna medida, al igual que ya había sucedido en el siglo precedente en el contexto ilustrado, como respuesta a las publicaciones de los autores extranjeros que habían tratado de atrapar las imágenes más expresivas de la España típica y tópica con aviesa intención, según explica Ramón Mesonero Romanos y, por tanto, tratando de superar la visión de la capa, la guitarra, la pandereta, la mantilla, la celosía y tantos y tantos elementos considerados por los extranjeros como verdaderas expresiones del alma española. Las publicaciones periódicas españolas fueron quedando sembradas de costumbrismo a partir de los años treinta del siglo XX. El famoso *Semanario Pintoresco Español*, fenecido en 1857, no hizo, en realidad, sino ir a la zaga de otras publicaciones, igualmente impulsadas por Mesonero Romanos, tales como las *Cartas españolas*, primer espacio de encuentro de los autores costumbristas españoles, y *La Revista Española*.

## Francisco Javier Ortego y Vereda

En estas publicaciones periódicas, como *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), participan los autores costumbristas más reputados de aquel tiempo, empezando por Mesonero Romanos y siguiendo por Estébanez Calderón, Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Gil de Zárate, etc., y siempre contando con los mejores dibujantes de la época, como Alenza y Lameyer, los cuales, compañeros inseparables de Mesonero en el *Semanario* y de Estébanez en las *Escenas andaluzas*, fueron los espejos en los que se miró Ortego a la hora de plasmar su arte. En estos años centrales del siglo XIX, años en los que Ortego estaba adquiriendo sus conocimientos artísticos, fueron muchas las publicaciones que conjugaron la literatura costumbrista y graciosa, de tono festivo e irónico, con los excelentes trabajos de los grandes dibujantes de la época. Al tiempo que el *Semanario Pintoresco Español* concluía una época en 1845 para iniciar una segunda, vio la luz *El Siglo Pintoresco*, que se publicó entre 1845 y 1848, y a ésta le tomaría el relevo *La Ilustración* (1845-1849). Estas últimas son publicaciones que, sin ser efímeras, se mantienen durante un período breve, gracias al entusiasmo de los suscriptores y compradores ocasionales, para desaparecer finalmente. A la vez que expiran, unas nuevas publicaciones continúan con la tarea, dando así la oportunidad de proseguir con sus creaciones a los literatos y artistas del costumbrismo.

Los costumbristas concedieron preferencia a algunas actividades de la vida cotidiana que comportaban la expresión más paradigmática de un pasado que mostraba señales de agotamiento. Una de estas expresiones se refería al comercio tradicional al aire libre, cuyo quehacer se estaba convirtiendo en auténtica reliquia del pasado. Por su parte, las ferias y los mercados, herederos de una actividad mercantil que se había mantenido invariable en los últimos siglos de historia, estaban siendo afectados por un creciente dinamismo comercial que, privilegiando el comercio estante, relegaba los tradicionales escenarios de estos encuentros a lugares diferentes de los que habían ocupado en el pasado. Románticos en general, y costumbristas en particular, son conscientes de que viven en un mundo que está cambiando muy rápidamente, hasta el extremo de que comienza a manifestarse como irreconocible. El progresivo avance del capitalismo comercial condenaba al ostracismo las tradicionales prácticas del pequeño comercio ambulante, en situación cada vez más declinante conforme avanzaba el siglo XIX.

Los orígenes del interés artístico por los vendedores callejeros se remontan a la época de la Ilustración, cuando en el último cuarto del siglo XVIII aparecen obras que tratan de mostrar escenas y tipos populares en su vivencia cotidiana. Así, en 1777 se publica la *Colección de trajes tanto antiguos como modernos de España*, con dibujos de Manuel de la Cruz Cano y Olmedilla y grabados de su hermano Juan de la Cruz, la cual estimulará otras obras posteriores, y de modo singular el extenso repertorio del dibujante Antonio Rodríguez, *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España*, que inicia su andadura en 1801. En este repertorio participan los mejores grabadores del momento, tales como Manuel Albuérne, Joseph Vázquez, Francisco Martí y otros, tratando temas similares a los de su precedente y contando con el concurso de excelentes grabadores. Ahora bien, una de las obras que va a ejercer mayor influencia sobre los autores

costumbristas a lo largo del siglo XIX es la que se titula *Los gritos de Madrid* (1809-1817), con grabados de Miguel Gamborino, que pronto se convierte en un modelo a imitar. La obra de Gamborino se recrea en los personajes que desarrollan su quehacer diario en la vía pública, dedicados a la venta de sus mercaderías, valiéndose para ello de curiosos pregones o gritos. Aguadores, choriceros, hueveras, traperos, mozos de almacén, aceiteros y otros vociferan con gracia mientras recorren la calle, a modo de reclamo, con el fin de hallar compradores. Visten atuendos acordes con sus modestas profesiones y participan en escenas coloristas, gritando palabras y frases inconfundibles que animan el tipismo castizo de la Corte.

El tema de los vendedores ambulantes volverá a estar presente en la nueva *Colección de trajes de España* que se publique en 1825 con dibujos de José Rivelles y grabados de Juan Carrafa. Todavía en 1860, poco antes de que vieran la luz los dibujos de Ortego en *El Museo Universal*, se publicó en París una excelente serie de dibujos correspondientes a distintos oficios propios de la España de la época, parte de los cuales se refería a los vendedores ambulantes, cuyo autor era Paul Hadol y cuyo litógrafo fue Langlumé, con el título de *Collection de Costume des diversees provinces d’Espagne*. Finalmente, en el año 1861 *El Museo Universal* recogería la soberbia colección de Francisco Javier Ortego, siendo grabador de la mayor parte de los dibujos Tomás Carlos Capuz, el cual prolongaría su actividad artística durante varias décadas. Este último fue grabador habitual de *La Ilustración Española y Americana*, de suerte que aplicó su arte a numerosos dibujos y fotografías que salieron de la imprenta en la década de los ochenta (por ejemplo, a propósito de la feria de Marchena, Sevilla) y en la de los noventa del siglo XIX, aprovechando en este último caso escenas de las ferias de Madrid dibujadas por José Luis Pellicer.

Pero, volviendo a Francisco Javier Ortego, se puede decir de él que fue el gran artífice de las escenas de los mercados ambulantes de Madrid en la serie publicada, con este mismo título, por *El Museo Universal* en 1861, sobresaliendo a su lado Tomás Carlos Capuz como grabador y, ocasionalmente, otros grabadores, como Severino, Skill y Alva. El resultado final constituiría una homenajeada colección de imágenes que, además de mostrar el espléndido nivel de la técnica artística y de las artes gráficas en la España de la época, comporta un auténtico y sorprendente documento social de Madrid, que permite al lector contemplar la vida cotidiana de la Corte en la segunda mitad del siglo XIX. Por las páginas del semanario desfila una larga serie de oficios y actividades de aquel tiempo, que en su conjunto siguen mirando a un pasado que no se había alterado un ápice en muchos aspectos y que nos remite al tiempo de los Austrias sin demasiado esfuerzo imaginativo. Cuando Ortego realiza este trabajo tan solo cuenta con veintiocho años, pero ha asimilado todas las técnicas que requiere el dibujo artístico y, sin duda, los estilos propios de su época. No faltan las influencias extranjeras en el arte del famoso artista madrileño pero, sobre todo, se hallan muy presentes las que parten de Gamborino y de sus inmortales “gritos de la calle”. Téngase en cuenta que la España de los días de *El Museo Universal* es un hervidero de creadores, tanto nacionales como extranjeros, que han hecho de nuestro país su lugar de peregrinación, y entre ellos se hallan numerosos artistas que podemos llamar callejeros, buena parte de los cuales, si no todos, recalcan en la villa madrileña.

Sobre el irresistible atractivo que España poseía para los cultivadores del arte puede resultar ilustrativo el hecho de que sea el país seleccionado no solo por Merimée, como se ha dicho, sino también por Alejandro Dumas, por Teófilo Gautier, por Victor Hugo y por destacados artistas, tales como Delacroix, Doré y una pléyade interminable. Este último visita España casi al mismo tiempo que Ortego termina de componer sus tipos populares en *El Museo Universal*, y queda tan prendado de España que su obra artística pasará a la posteridad, desplazando la atención que, de otra manera, habría recaído sobre el texto de la obra que ilustraba, la cual no era otra que el *Voyage en Espagne* del barón Jean-Charles Davillier. Doré trataba de captar el alma española y salió victorioso en su empeño. A él se debe la imagen del Quijote universalmente conocida. Sin embargo, Doré es el autor de algunas de las plasmaciones más admiradas acerca de la España romántica y costumbrista. La exaltación del *volkgeist*, la búsqueda del alma del pueblo, se había extendido con tanta fuerza por todo el continente europeo que había terminado por impregnar todos los intersticios de la cultura, en general, y de la española en particular, aprovechando la fuerza del costumbrismo. Definitivamente, el refinamiento ilustrado estaba cediendo ante la percepción popular y pintoresquista de este singular movimiento artístico. En esta intersección florecerá, justamente, el arte de Francisco Ortego.

A lo largo de su breve vida, Francisco Ortego fija su mirada insistentemente en los mercados, en los azogues y en la vida diaria de los vendedores ambulantes. Ya hemos dicho que se trata de retener el pintoresquismo de los usos y las costumbres que comienzan a languidecer en su particular otoño. Por razones obvias, este final se anuncia más insistentemente en las ciudades, especialmente en la villa capital. En esta última la reacción a la pérdida de las formas de vida tradicionales, percibidas implícitamente como un valioso patrimonio, se muestra en la eclosión de un singular casticismo, que aún creía en la pureza de las costumbres. Curiosamente, la expresión no ha perdido actualidad y hoy, como entonces, lo castizo es sinónimo de lo genuino. Pues bien, ni es extraña esta actitud, puesto que es similar a la de otros lugares de Europa, ni es sorprendente que la respuesta aparezca en los distintos países coincidiendo con el arranque de una industrialización que, nacida en el Reino Unido, se estaba expandiendo por todo el continente.

Es evidente que en los días de Ortego se están produciendo acontecimientos que anuncian el cambio. Los viejos mercados en las recónditas plazas, las mismas que habían servido de marco durante mucho tiempo a las relaciones económicas de la vida cotidiana, están dejando paso a otras maneras de concebir el flujo comercial. Los mercados públicos, auténtica institución económica del pasado, se estaban transformando en un Estado moderno que precisaba unas actividades económicas más dinámicas y eficaces. Ello sucedía así porque la industrialización emergente estaba sustituyendo las tradicionales manufacturas artesanas por la producción a gran escala. El comercio que se practicaba en las ciudades y en las villas de cierta entidad se hallaba cada vez mejor abastecido. Sin embargo, esto no era todo. Las infraestructuras estaban mejorando radicalmente con la incorporación del ferrocarril, que incrementaba sin parar el trasiego de personas y mercancías. Por otro lado, los planes de carreteras de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX

empezaban a dar sus frutos, estimulando las comunicaciones radiales y las transversales. Los destellos de la modernidad anunciaban un cambio que no pasa desapercibido a todos estos literatos y artistas que optan por adscribirse al costumbrismo.

En lo que respecta a los mercados propiamente dichos, la nueva normativa reguladora acabará por trasladar, en 1853, las competencias sobre los mismos a las autoridades municipales. Tanto el comercio del ganado como el de las plazas de abastos sufrirán modificaciones que afectarán a los emplazamientos, como consecuencia del nuevo ordenamiento administrativo. Esa transformación progresiva es la que están captando los costumbristas en sus obras literarias y artísticas. Ellos todavía serán testigos de las ventas a diario en estos lugares de todo tipo de mercaderías, desde los artículos de primera necesidad, a los de quincalla, abacería, ferretería, zapatería, alfarería y otros. Todavía las ciudades cuentan con ferias de ganado que se celebran coincidiendo con determinadas festividades del ciclo anual, a las que acuden comerciantes y trajineros de numerosas regiones españolas, los cuales se hallan incardinados en los circuitos comerciales de la época. A las ferias de ganado de Madrid acuden tratantes de Andalucía, la Mancha, las dos Castillas, Aragón, Cataluña y Valencia, entre otras regiones de origen.

El comercio permanente está atrayéndose una parte cada mayor de las transacciones, y ello es debido a la concurrencia de otras circunstancias que están socavando los cimientos de la vida tradicional. A la mayor, y más eficaz, distribución de los productos industriales de bajos costes se une la lenta mejoría en el poder adquisitivo de los ciudadanos, cuya concurrencia no va a hacer sino crecer a lo largo del siglo XIX. Por otro lado, los mercados empiezan a dejar de ser el marco que acoge las bolsas temporales de contratación. La generación de derechos y obligaciones entre las partes, que era inherente a los contratos, encontraba en los mercados el escenario idóneo para su desenvolvimiento, en tanto que espacios públicos a los que acudían los demandantes de empleo, deseosos de llegar a un acuerdo con los dueños de las industrias y los comercios de la época. A estas citas acudían, asimismo, los contratistas, pequeños, medianos o grandes, que trataban de hallar operarios para la realización de las obras públicas. Así se entiende que los mercados fueran lugar de encuentro de compradores y de vendedores, así como de gentes de toda condición, desde las primeras horas del día, cuando los contratos alcanzaban a todas y cada una de las actividades económicas de la vida urbana. No obstante, como se acaba de señalar, la villa conservaba aún una cierta vocación agraria y, así, en uno de los geniales dibujos de Ortego podemos ver “el ángulo” de la Plaza Mayor de Madrid copado por los segadores provistos de sus inequívocos atuendos.

Ortego es un maestro en la plasmación de los mercados y de su entorno. Grandiosa es una imagen de la Plaza Mayor de Madrid que se publica en *El Museo Universal*, referida la víspera de Nochebuena de 1860, donde se puede ver la febril actividad que tiene lugar en la misma durante los días navideños, en la que participan comerciantes y buhoneros. No lo es menor el fascinante *Tuti-li-mundi* que Ortego nos muestra en la misma Plaza Mayor, captando con singular fuerza la expectación que despierta entre los habitantes de la villa. Trasunto de los mercados son los vendedores ambulantes, integrantes de un modo de vida que, por todo lo dicho, comienza a ser pintoresco de acuerdo con la terminología

de la época. Perteneciendo este modo de vida al tiempo de Ortego, tiene un pie en el pasado y sigue alimentando el más puro casticismo por estos años. La actividad artística de Ortego está preñada de individuos que ofrecen su mercancía en calles y plazas. Los vendedores pregonan altisonantemente su mercancía mientras venden rosas y claveles, barreños y tinajas, plumeros, miel de la Alcarria, chorizos, naranjas y limones, zapatillas, horchata, zuecos, tazas y platos, medias de estambre, velas, sillas, cerillas, sombreros, requesón, arena, cestas y canastillos, navajas y tijeras, ligas y tirantes, mantillas, cerillas y tantas y tantas cosas.

En los dibujos de Francisco Javier Ortego no faltan los oficios de compradores de trapo y de hierro, de los que afilan cuchillos y tijeras, o de los que componen barreños y tinajas. Tampoco están ausentes los vendedores de periódicos, o los tentadores de la suerte que ofrecen lotería. Los proverbiales dibujos de Ortego incluyen, asimismo, músicos ambulantes, saltimbanquis, ciegos que cantan coplas, esquiladores y gentes de los más variados oficios. Son tipos callejeros que han hecho de la vía pública su modo de vida a cambio de los pocos cuartos que supone su modesta remuneración. Ortego es un maestro del costumbrismo que lleva al espectador a la contemplación del tipo y de la costumbre. Capta la pintoresca escena magistralmente, como la viva expresión de lo que acontece en la calle que patea, y lo hace mostrando un tipo físico, derrotado en ocasiones por el peso de la mercancía, vistiendo un traje que lo singulariza. El conjunto es un modelo canónico, que mueve al lector de la publicación a la admiración y, cuando el maestro quiere, también a la hilaridad, pero, lo que es más sorprendente después de lo dicho, el artista lo reconduce complementariamente a la moralina que se ha construido, gracias a la singular plasmación de la pobreza material del tipo y a la miseria de la costumbre que representa.

Ortego es un artista que refleja con detalle la crudeza de la calle y, para ello, se convierte en el creador de una célebre sección de *El Museo Universal* que se alargó durante algún tiempo del año 1861, que se tituló *Plazas y esquinas de Madrid*, cuyo desarrollo coincide parcialmente con el período en el que saca a la luz su inmortal colección sobre los vendedores ambulantes de Madrid. A través de sus dibujos puede verse a los cómicos y actores que esperan la oportunidad para ser contratados a la puerta del teatro, a las mujeres que se complacen tomando el sol del invierno en el Cerrillo de San Blas, a los cansados participantes en las fiestas de Carnaval ante el Café Suizo y otras muchas escenas del Madrid castizo.

Por cierto que, a fin de aprehender con la mayor intensidad posible la costumbre, no solo le añade un breve texto impersonal sino que, a menudo, hace hablar a los personajes, lo cual no es nada sorprendente, puesto que se trata de una tendencia que se remonta a la época en la que los artistas empiezan a captar los gritos de la calle. Sin embargo, la configuración adquiere con Ortego las características de los modernos cómics, por lo que sus geniales viñetas pueden ser consideradas como claro antecedente de este género. Así como las escenas del comercio ambulante se acompañan de un título, más o menos descriptivo, puesto que la riqueza de la escena y del tipo habla por sí misma, en el caso de las viñetas, en las que prima el dibujo un tanto abocetado, los personajes a menudo se acompañan de un diálogo que busca la complicidad del lector. Estas viñetas constituyen

un exhaustivo recorrido por las costumbres de la Villa y Corte. Es de este modo como podemos contemplar la alegría de las calles y las plazas de Madrid en las fiestas de la Navidad, donde, a propósito, están muy presentes los personajes más típicos del costumbrismo, como el cesante que tan genialmente había sido descrito por Gil de Zárate, así como los ambientes de Carnaval, con disfrazados participantes que retornan a su quehacer después de noches interminables de jolgorio.

Ciertamente, los festejos y el ocio, en general, ocupan un lugar muy destacado en el arte de Ortego, y así nos muestra la romería de San Isidro, la de San Blas, las fiestas de la Plaza Mayor, los baños en el río Manzanares, las peleas de gallos en la Plaza de Recoletos y tantas otras costumbres del Madrid decimonónico. Ortego es un fiel testigo de los cambios en los usos urbanos que están teniendo lugar a comienzos de una década que desembocará en La Gloriosa de 1868. En consecuencia, no se olvida de presentar los distintos estilos que adornan las fiestas madrileñas, de forma que al lado de lo castizo y popular el artista muestra la nueva dimensión burguesa del ocio, siendo buen ejemplo de ello el Carnaval madrileño, caracterizado en esta segunda mitad del siglo XIX por la dualidad que representa, por un lado, el Carnaval popular, satírico y burlesco y, por otro lado, el Carnaval burgués que se refugia en los salones madrileños al socaire de las nuevas costumbres que se están imponiendo.

Las curiosas viñetas que Francisco Javier Ortego titula *Dime lo que en las calles de Madrid ves, y te diré la hora que es* constituyen no solo un infatigable recorrido por las costumbres de la villa sino también una mordaz crítica de la sociedad de su tiempo. Muchas de estas escenas caricaturizan la vida madrileña, como cuando el autor de las mismas, haciéndose eco del sentir popular, clama contra el estado de la Puerta del Sol mediante el diálogo de dos viandantes, uno de los cuales, con atuendo de bañista, se acompaña de un perro que, igual que el dueño, va provisto de flotadores. En otras ocasiones, como en sus viñetas tituladas *Cosas de Madrid*, refleja con ironía el ambiente que rodea a los diversos oficios, prestando singular atención al quehacer de las modistas, una de las ocupaciones habituales de las jóvenes madrileñas.

*El Museo Universal* publicó entre 1857 y 1869 espléndidos dibujos de Francisco Javier Ortego alusivos a la vida madrileña, tales como los que se refieren a la vida social de los cafés, los bailes de máscaras en el Teatro Real, la sala de labores de las niñas del Colegio de La Paz, al comedor de este mismo Colegio, a la solemne publicación anual de la Bula de la Santa Cruzada, al entierro de una niña pobre, a la comida de los mendigos, a la actuación callejera de los niños gitanos, a las rondas de los cantores de villancicos, etc. Ortego supo captar con especial sensibilidad el ambiente de los bodegones, donde se reunían los madrileños para tomar las chufas, el limón, la horchata y la cerveza; igual que los encuentros en los viejos cafés de la convulsa época que le tocó vivir. Realmente, Ortego fue un soberbio retratista de la sociedad madrileña, gracias al cultivo del arte del dibujo en sus numerosas variantes, cuyo común denominador es el costumbrismo que las anima.

Pero, en efecto, nuestro autor logra plasmar su arte exquisito en la serie que adquiriría justa fama ya en su época, aprovechando el soporte que le brinda la revista *El Museo Uni-*

versal, justamente al tiempo que esta publicación periódica alcanzaba su quinto año de vida. En 1860, cuando Ortego comienza a hacerse conocido en las páginas de esta revista, y siendo muy joven aún por tanto, solo hace tres años que ha fenecido el célebre *Semanario Pintoresco Español*, el palenque del costumbrismo madrileño y español, el que animara Ramón de Mesonero Romanos, y la nueva revista no hará sino imitar en lo sustantivo a esta última. Lo mismo que había sucedido en la segunda fase del *Semanario*, cuando el mismo adquiere su carácter más castizo, acontece ahora en *El Museo Universal*, esto es, el grabado se convierte en un órgano vital de la publicación, sin perder nunca la conexión con el texto, en la nueva edad áurea que vive el costumbrismo español.

Sin embargo, siguiendo las tendencias precostumbristas que ya habían surgido en época ilustrada, adquiere extraordinario éxito una estética que se canaliza a través de los grabados, los cuales ahora poseerán mayor fuerza expresiva si cabe. Sin embargo, Ortego no presenta solo el dibujo, sino que lo acompaña de un escueto texto que contiene las claves explicativas, cuya pauta arranca de la *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España*, cuyas entregas inicia Antonio Rodríguez en 1801. El estilo es reproducido en la colección que da a conocer Miguel Gamborino, la cual lleva por título *Los gritos de Madrid*, entre 1809 y 1817. Pues bien, en la serie que Francisco Javier Ortego dibuja para *El Museo Universal*, siguiendo la senda ya trazada, se presenta el dibujo, grabado por Capuz, de idéntica manera: a los pies del diseño se incorpora un texto mínimo.

Será así como vayan desfilando los tipos y las costumbres. Unas veces, remitiendo al oficio: *El perrero, La zapatillera, El barraquero, El choricero, El artesonero, El horchatero, El esquilador*, etc. Otras veces recurriendo a una sencilla descripción de la mercancía o de la actividad: *Juan de las Viñas. Una representación al aire libre; Sencilla orquesta; Navajas, tijeras, ligas y tirantes; Cajas para mantillas y sombrereras; Palmatorias, velones y candeleros*; en ocasiones, combinando la actividad y el nombre del oficio: *Medias de estambre y de lana, el mediero*. En algunos casos, incluyendo una descripción complementaria: *El vendedor de dátiles. Tipo casi español muy conocido en Madrid*. Y la mayor parte de las veces, describiendo al vendedor por su grito preferido: *Las plantas de claveles dobles vendo; Componer sillas...el sillero; ¡Perdices y conejos del campo...! ¡Palominos...! ¡Palominos!; ¡Quién quiere naranjas y limas...! ¡Naranjas y limones dulces!; Ruedos, el ruedero; Navajas, Trapo y hierro viejo que vender..., ¡Zoorros y plumeeeros...!, Papel y fósforos. De cien cerillas por dos cuartos, ¡A componeer...Tinajas y artesonees...barreños, platos y fueentes!, Jícaras, tazas y platos; Cestas y canastillos, ¡Miel de la Alcarria, miel...! ¡Al buen queso!, A cuarto rosas, á cuarto... ¡Ay que ricaas...!, El requesonero de Miraflores y á prueba, La requesonera, á cuarto requesones, Apio, escarooooo..., ¡Arena de San Isidro, el arenero...!, Por dos cuartos se dan los fijos de la lotería y el sino de cada persona ¿Quién pide otro?, Boquilla y pipe vendo. ¿Quién me compra una?, etc.*

Lo cierto es que Francisco Ortego realizó su trabajo para *El Museo Universal* con una singular celeridad, a imagen y semejanza de lo que le sucedió en el resto de una vida en la que no cesó de alumbrar magistrales creaciones. Cultivador de diversos géneros pictó-



ricos, su contribución al arte del dibujo fue extraordinaria, aunque ni tan siquiera él mismo pudiera disfrutar de la portentosa fuerza de su talento debido a la permanente precariedad de su situación. Esencialmente fue un costumbrista, que se vio obligado a vivir como muchos de los literatos y artistas que dieron vida a este movimiento. Los periódicos y, sobre todo, las grandes revistas de la época estaban modernizando su maquinaria gracias al progreso de la técnica, pero también del capital que generaba un creciente número de lectores seguros, o de los suscriptores si se quiere, que esperaban con avidez la salida de la imprenta de un nuevo número. En los años centrales del siglo XIX se incorporan los nuevos avances en el grabado tipográfico que, no obstante, requieren el auxilio de los mejores profesionales del grabado en madera.

Como consecuencia de la situación que se acaba de describir, tanto los escritores como los artistas se ven obligados a trabajar con premura. Complementariamente, las inversiones en maquinaria suponen desembolsos para las empresas periodísticas que reducen las remuneraciones a la mínima expresión, y a ello se une el peso de los factores de riesgo motivados por las permanentes crisis de los periódicos y de las revistas, cuya causa se hallaba en la constante incorporación de nuevos competidores que, en ocasiones, arruinaban la economía de los talleres que ya existían. El resultado final de tanta celeridad es que se produce una completa confusión de los géneros que se cultivan, tanto literarios como artísticos. Los cuadros de costumbres se confunden con las entregas de las novelas y los cuentos, mientras que la prosa y la poesía se entrecruzan sin parar. Por otro lado, el artista combina dibujos, en los que concurren distintos géneros, con textos que llegan a hacerse inseparables de los dibujos. Es lo propio de un tiempo en el que las publicaciones tratan de responder al interés de un público urbano que goza de mejor instrucción y que disfruta con la lectura, que se ilusiona con los principios y las libertades fundamentales del nuevo Estado constitucional decimonónico y que, en fin, está dispuesto a hacer bandera de las costumbres que ha heredado de las generaciones precedentes, las cuales están hallando su mejor expresión en ese género que Francisco Javier Ortego cultivó con singular maestría y al cual denominamos con el nombre de costumbrismo.

Por desgracia para todos, Francisco Ortego murió cuando el final del siglo XIX estaba lejos aún, y cuando le faltaba mucho tiempo para llegar a la ancianidad, con un portentoso talento artístico que todavía se hallaba en franca progresión. Lo hizo derrotado solo por los reveses de una vida ingrata y carente de satisfacciones, pobre y desolado, sin haber conocido la justicia de la recompensa a su capacidad creadora y a la tenacidad de su esfuerzo. El reconocimiento que le fue negado en vida es el que hoy le entregamos en este modesto homenaje, ciento treinta años después de su muerte en aquel otoño triste de Bois-Colombes.

Eloy Gómez Pellón  
Universidad de Cantabria

## BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, Edward (1991): *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid: Siglo XXI.
- BOZAL, Valeriano (1979): *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid: Alberto Corazón.
- CISERI, Ilaria (2004): *El romanticismo (1760-1860): nace una nueva sensibilidad*, Barcelona: Electa.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (ed.) (1964): *Costumbristas españoles*, 2 vols., Madrid: Aguilar.
- CRANSTON, Maurice (1997): *El romanticismo*, Barcelona: Grijalbo.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1983): *Costumbrismo y novela*, Madrid: Castalia.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando (2003): *Los mitos de la Historia de España*, Barcelona: Planeta.
- GÓMEZ PELLÓN, Eloy (2005): “La extraña seducción de la costumbre: la estampa costumbrista como síntesis de sueño y realidad”, en *Estampas de ferias y mercados (siglos XVIII-XX)*, Valladolid: Caja España.
- HELMAN, Edith (1970): *Jovellanos y Goya*, Madrid: Taurus.
- HOBBSAWM, Eric, y Terence RANGER (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LLORENS, Vicente (1989): *El romanticismo español*, Madrid: Castalia.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995): *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y “El Semanario Pintoresco Español”*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- ROMERO, Leonardo (1990): “Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación”, en *Voz y Letra*, 1, pp. 157-170.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (ed.) (2002): *Grabados y estampas de ferias y mercados (Siglos XVIII-XX)*, Valladolid: Diputación de Valladolid y Fundación Museo de las Ferias.
- SANMARTÍN ARCE, Ricardo (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de antropología del arte*, Madrid: Trotta.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis (2010): “El *Voyage en Espagne* de Gustave Doré y el barón de Davillier”, en *El Viaje por España, de G. Doré, en la Colección UC de Arte Gráfico* (cat. exp.), Santander: Universidad de Cantabria, pp. 9-21 (<http://catalogo.unican.es/cgi-bin/abnetopac/O7060/IDe36a2357/MLKOB=5524183131.pdf?MLKOB=5524183131>).
- SILVER, Phillip W. (1996): *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid: Cátedra.
- URCELAY DA CAL, Margarita (1951): *Los españoles pintados por sí mismos (1834-1844). Estudio de un género costumbrista*, México: Colegio de México y FCE.



## BIOGRAFÍA

### Francisco Ortego y Vereda (1833-1881)<sup>1</sup>

Pintor y dibujante, nacido en Madrid. Es el caricaturista español por excelencia, por lo que ha sido llamado “el Gavarni español”, y el que más se aproxima a su estilo, concepción y temática. Observando el quehacer cotidiano, representó en sus dibujos a cada uno de los personajes que aparecían en el escenario de la vida de su época: el vendedor ambulante, el mendigo, el político, el cesante, el fraile... Con sus caricaturas denunciaba los principales defectos del personaje retratado, acentuándolos lo más posible, de forma que resultaran ridículos y rechazables.

Fue discípulo de la Escuela Superior de Pintura, dependiente de la Academia de San Fernando, y se dedicó especialmente a la caricatura, colaborando en gran parte de las publicaciones satíricas e informativas de su época: *El Fisgón*, *Gil Blas*, *El Cascabel*, *Bertoldo*, *El Pájaro Rojo*, *Los Sucesos*, *Jeremías*, *El Sainete*, *Fray Verás*, *Semanario Popular*, *El Garbanzo*, *El Bazar*, *Don Diego de Noche*, *El Museo Universal*, *La Ilustración Republicana Federal*, *La Ilustración Española y Americana*, etc. y en varios álbumes de caricaturas, como los que editó a su cargo y englobó bajo el título de *Menestra*, y almanaques.

Entre sus dibujos cabe destacar las caricaturas referentes a escenas de personajes y costumbres madrileñas, vendedores ambulantes, etc., siendo también digna de mención su extensa colección de lo que él llamó “contrastes” publicados con el título de *Antaño y ogaño*. Entre su amplísima colaboración en publicaciones periódicas hay que destacar la realizada en *El Museo Universal*, en el que aparecieron numerosos dibujos suyos desde el primer año de la publicación, en 1857, hasta el último, en 1869.

Además de su colaboración en revistas, ilustró también con sus dibujos bastantes libros y novelas, como *Nuevo viajero universal*, enciclopedia de viajes ordenada por Nemesio Fernández Cuesta (Madrid, Gaspar y Roig, 1859-62); *Diario de un testigo de la guerra de África* (Madrid, Gaspar y Roig, 1860) y *De Madrid a Nápoles* (Madrid, Gaspar y Roig, 1861), de Pedro Antonio de Alarcón; *Álbum de la guerra de África*, publicado por el periódico *Las Novedades* (Madrid, 1860); *Don Juan Tenorio*, de Manuel Fernández y González (Madrid, Manini Hnos., 1862); *Luisa o la Providencia*, de José Ferreiro (Madrid, Salvador Monserrat, 1863); y muchas otras, como *Las tardes de la Granja*, *Memorias de un hechicero*, *Garibaldi*, *La Princesa de los Ursinos*, *La esclava del deber*, *Doña Blanca de Lanuza*, *La aurora de la vida*, *El mundo al revés*, etc.

---

<sup>1</sup> CASADO CIMIANO, Pedro (2006): *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Madrid: Ollero y Ramos, pp. 134-136.

Se presentó a numerosas exposiciones y consiguió una mención honorífica especial en la Nacional de Bellas Artes de 1864. Aunque fue extremadamente prolífico, nunca dispuso de recursos económicos. Se trasladó en 1871 a París, con el fin de mejorar económicamente, cosa que tampoco allí logró. Murió en Bois-Colombes tuberculoso y en la mayor pobreza. Con el fin de socorrer a su familia, que quedaba en la mayor indigencia, Gaspar Editores publicó el año de su muerte, 1881, el *Álbum-Ortego 1857-1868*, en el que se reprodujeron algunos de los mejores dibujos realizados por él en estos años.

Pedro Casado Cimiano

# CATÁLOGO





*El vendedor de dátiles. Tipo casi español muy conocido en Madrid, 1857, Rico, 143 x 160 mm<sup>1</sup>*



*En el canal, 1858, Rico, 135 x 153 mm*

<sup>1</sup> Para esta exposición, han sido seleccionadas 67 xilografías de las 109 depositadas en la UC por Pedro Casado Cimiano y Lucía Gutiérrez Montalvo. Todas ellas proceden de la edición original de la revista *El Museo Universal*, publicada del 15 de enero de 1857 al 28 de noviembre de 1869 por la imprenta de Gaspar y Roig, de Madrid. Las restantes ilustraciones de Ortego, contenidas en el fondo pero no expuestas, aparecen recogidas en forma de listado. Los títulos de las estampas han sido transcritos respetando la ortografía original, al igual que la firma de los grabadores que se encargaron de trasladar los dibujos de Ortego a la matriz de madera: Alva / Alba / E. Alba (Enrique de Alba y Rodríguez, ca. 1809-1881), Capuz (Tomás Carlos Capuz, 1834-1899), Cibera (Ildefonso Cibera, ca. 1830-1880), Laporta (Enrique Laporta y Valor, 1842-1919), Manchon (Nicolás Manchon Quílez, 1836-¿?), Noguera (Dionisio Noguera, 1820-1880), Paris (Marcelo Paris, ca. 1830-1880), Rico (Bernardo Rico y Ortega, 1830-1894), Severini (José Severini, 1838-1882), Skill / E. Skill (Edward Skill, 1831-1873) y Vilaplana (Nicolás Vilaplana).





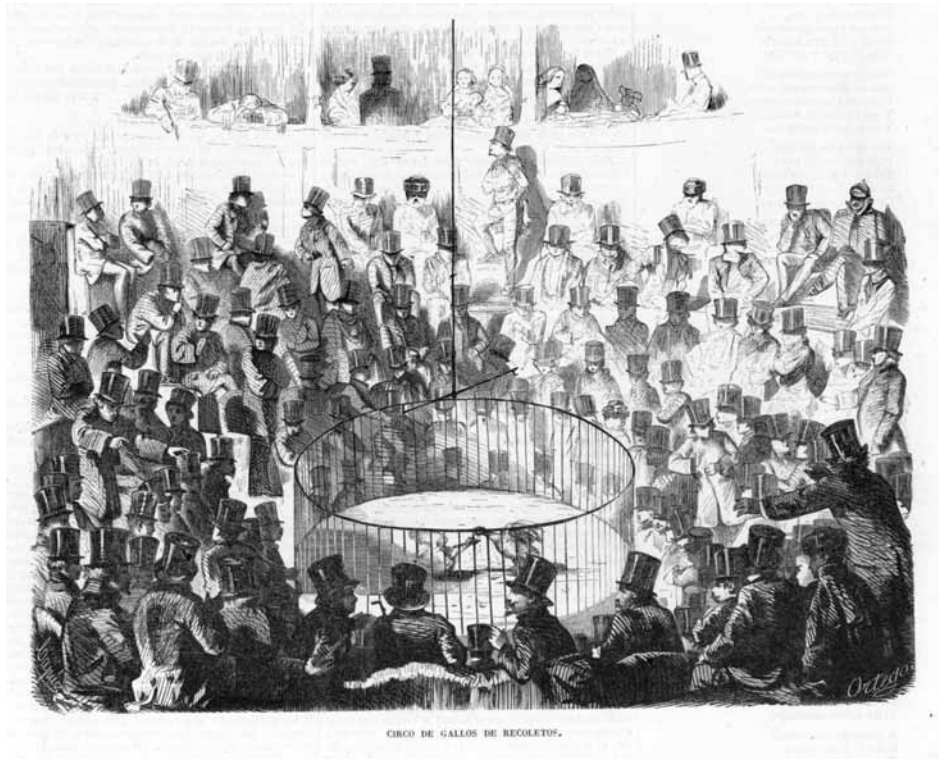
*Los villancicos*, 1858, Rico, 107 x 155 mm



*La familia. Vuelta de la Plaza Mayor*, 1858, Rico, 112 x 150 mm



*Tipos de Madrid. Música ambulante*, 1859, Cibera, 137 x 137 mm



*Circo de gallos de Recoletos, 1859, Capuz, 155 x 197 mm*



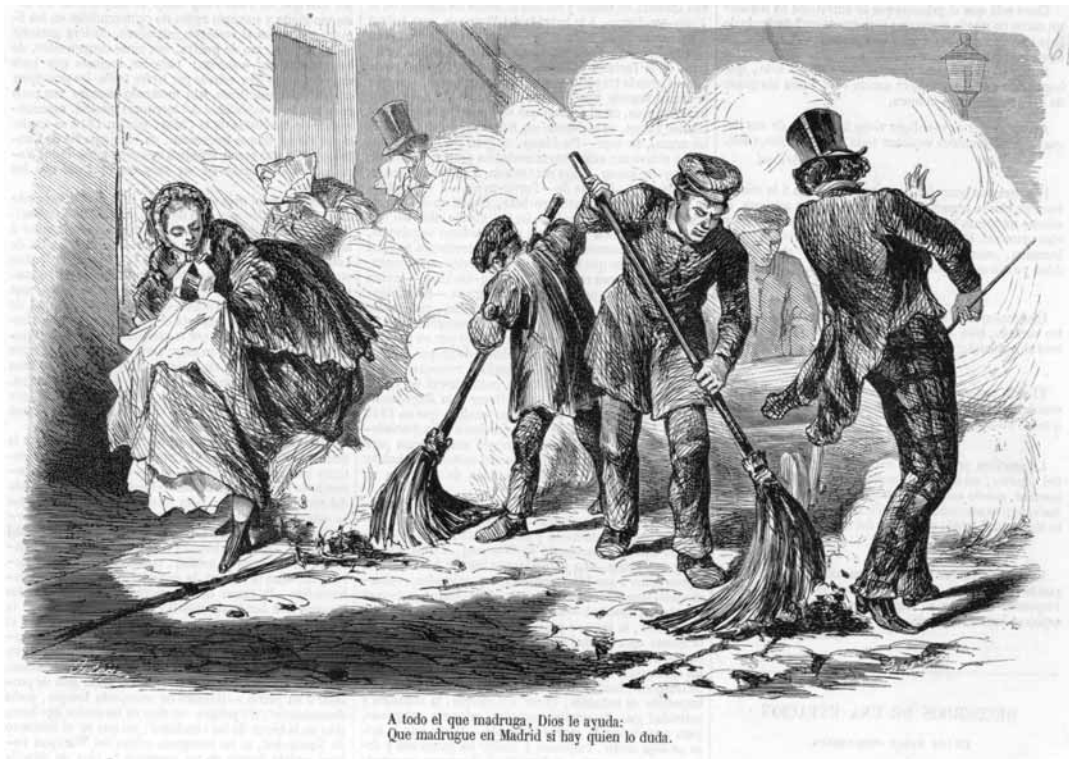
*¡¡ A ochavito los fijos!! Una extracción de la lotería primitiva en Madrid, 1859, grabador desconocido, 122 x 200 mm*



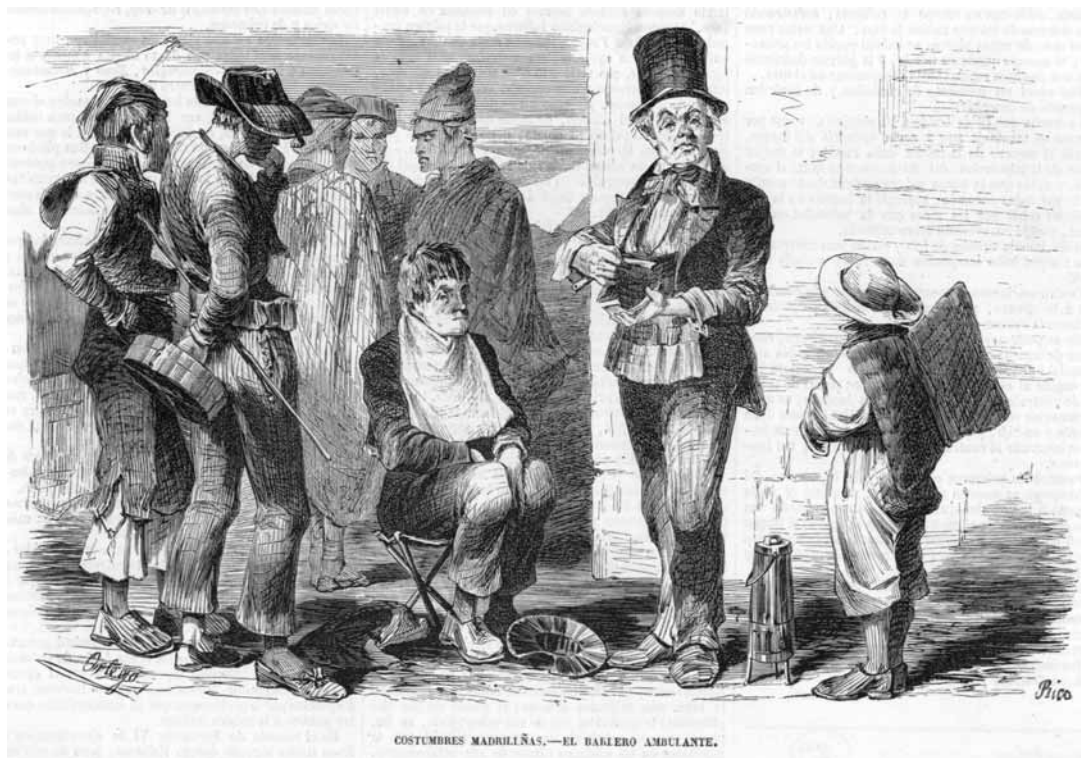
*Juan de las Viñas. Una representación al aire libre,*  
1860, Alba, 142 x 82 mm



*Los frutos de la Pascua al hombro lleva / pero  
jamás los prueba / ¡que es de muchos la suerte yo  
discurro / igual á la del burro!* 1860, Capuz, 155 x  
107 mm



*A todo el que madruga, Dios le ayuda:  
Que madrugue en Madrid si hay quien lo duda.* 1860, Capuz, 134 x 202 mm



*Costumbres madrileñas. El barbero ambulante, 1860, Rico, 131 x 200 mm*



*Costumbres de Madrid. Entierro de una niña, 1860, Rico, 125 x 202 mm*



*El tuti-li-mundi*, 1861, E. Skill, 148 x 201 mm



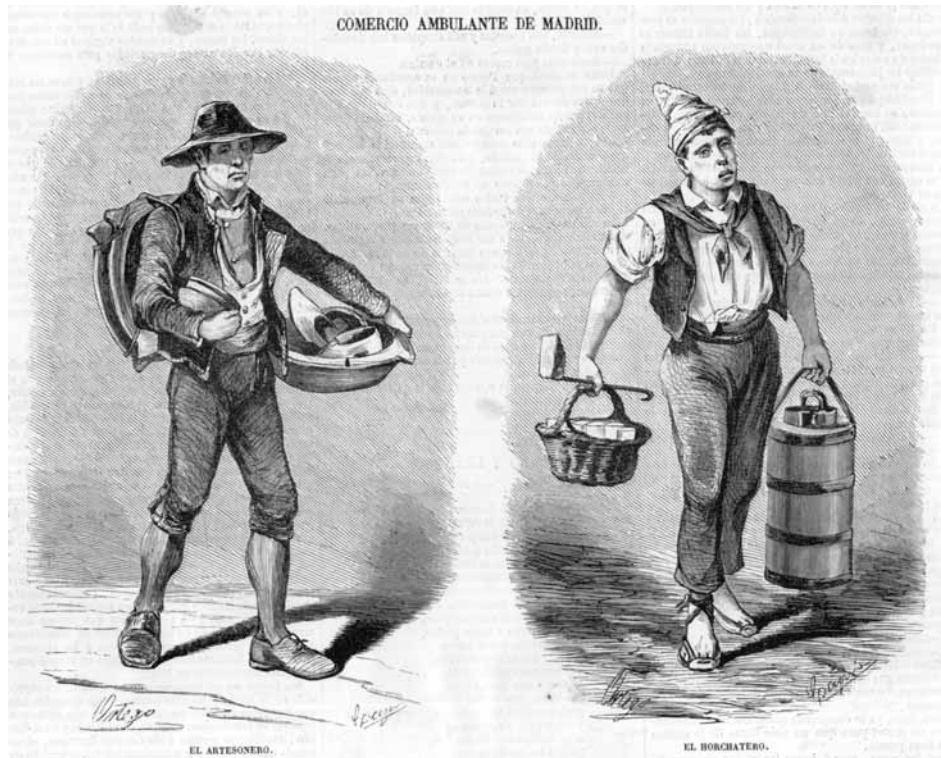
*Industria ambulante de Madrid. Por dos cuartos se dan los fijos de la lotería y el sino de cada persona. ¿Quién pide otro?* 1861, Capuz, 185 x 110 mm



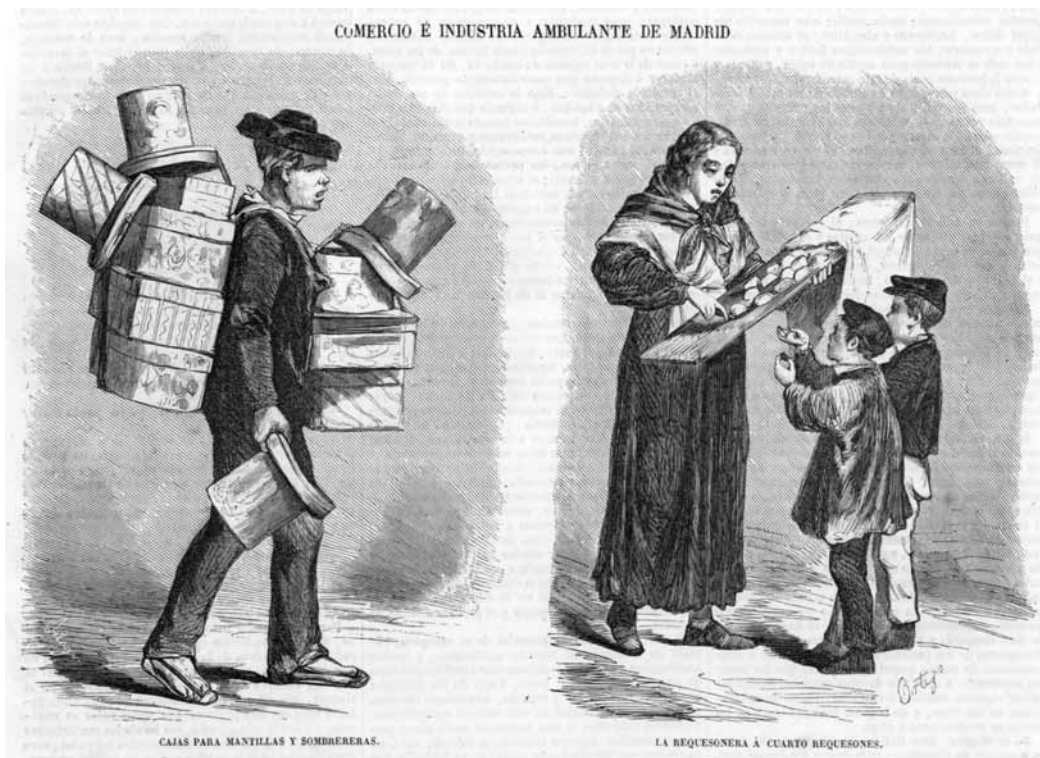
*Comercio ambulante de Madrid. ¡Arena de San Isidro, el arenero...! / Industria ambulante de Madrid. El esquilador, 1861, Alba / Skill, 2 pls.: 150 x 100 mm, 160 x 100 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. Apio, escaroóola... / ¡El Pueblo y la correspondencia de esta noche...! 1861, Capuz, 2 pls.: 145 x 93 mm*



Comercio ambulante de Madrid. El artesonero / El horchatero, 1861, Capuz, 2 pls.: 150 x 100 mm



Comercio e industria ambulante de Madrid. Cajas para mantillas y sombrereras / La requesonera á cuarto requesones, 1861, Capuz, 2 pls.: 140 x 100 mm



Comercio ambulante de Madrid. Arrope de la Mancha, al buen arrope, 1861, Alva, 141 x 97 mm



Comercio ambulante de Madrid. El requesonero de Miraflores y á prueba, 1861, Alva, 142 x 108 mm



Comercio ambulante de Madrid. Á cuarto rosas, á cuarto... ¡Ay que ricaas...! 1861, Capuz, 150 x 100 mm



Comercio ambulante de Madrid. ¡Miel de la Alcarria, miel...! ¡Al buen queso, queso...! 1861, Capuz, 168 x 95 mm





*Comercio ambulante de Madrid. Cestas y canastillos, 1861, E. Skill, 148 x 110 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. El choricero, 1861, Capuz, 152 x 95 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. El carraquero, 1861, Capuz, 150 x 93 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. ¡La zapatillera!! 1861, Capuz, 158 x 112 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. El perrero, 1861, Capuz, 152 x 105 mm*



*Industria ambulante de Madrid. ¡A componeer... tinajas y artesonees... barreños, platos y fueeeentes! 1861, Capuz, 152 x 110 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. Jicaras, tazas, y platos, 1861, Capuz, 150 x 98 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. Navajas, tijeras, ligas, tirantes, 1861, Severini, 145 x 100 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. Papel y fósforos. De cien cerillas por dos cuartos, 1861, Capuz, 157 x 108 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. ¡Zooorros y plumeeeros...! 1861, Capuz, 155 x 98 mm*



*Industria ambulante de Madrid. Trapo y hierro viejo que vender..., 1861, Capuz, 150 x 110 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. Ruedos, el ruedero, 1861, Severini, 150 x 107 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. ¡Perdices y conejos de campo...! ¡Palominos...! ¡Palominos...! / ¡Quién quiere naranjas y limas...! ¡Naranjas y limones dulces! 1861, Capuz, 2 pls.: 150 x 100 mm*



*Horchatería, 1861, Capuz, 148 x 200 mm*



*Un bodegón de Madrid á las doce del día ¡Á doce cuartos el cubierto...!* 1861, Capuz, 152 x 205 mm



*Comercio é industria ambulante de Madrid. Componer sillas... El sillero... / Boquilla y pipe vendo. ¿Quién me compra una?* 1861, Capuz, 2 pls.: 145 x 100 mm



*Comercio ambulante de Madrid. Palmatorias, velones y candeleros / Medias de estambre y de lana, el mediero, 1861, Capuz, 2 pls.: 145 x 100 mm*



*Comercio ambulante de Madrid. Las plantas de claveles dobles vendo, 1861, Capuz, 160 x 98 mm*



*Grupo de niños jitanos muy conocido en Madrid, 1861,  
E. Skill, 130 x 137 mm*



*El elegante mascaril ganado / Prefiere siempre á la  
Pradera el Prado, 1861, Capuz, 152 x 97 mm*



*Para verdades el tiempo / dice un antiguo refrán, /  
Para verdades el... Prado / de Madrid en Carnaval,  
1861, Capuz, 137 x 110 mm*



*Colegio de la Paz. El comedor, 1861, E. Skill, 148 x 202 mm*



*Colegio de la Paz. Sala de labores de las niñas, 1861, Severini, 150 x 201 mm*





*Un baile de máscaras en el Teatro Real, 1861, Noguera, 151 x 205 mm*



*Un café de Madrid, 1861, Skill, 150 x 203 mm*



ROMERIA DE SAN ISIDRO DEL CAMPO, EN MADRID.

*Romeria de San Isidro del Campo, en Madrid, 1862, Capuz, 127 x 210 mm*



*Plazas y esquinas de Madrid (I), 1862, Severini, 143 x 135 mm*



*Plazas y esquinas de Madrid (II). Víctimas de la nueva fuente de la Puerta del Sol, 1862, Rico, 157 x 145 mm*



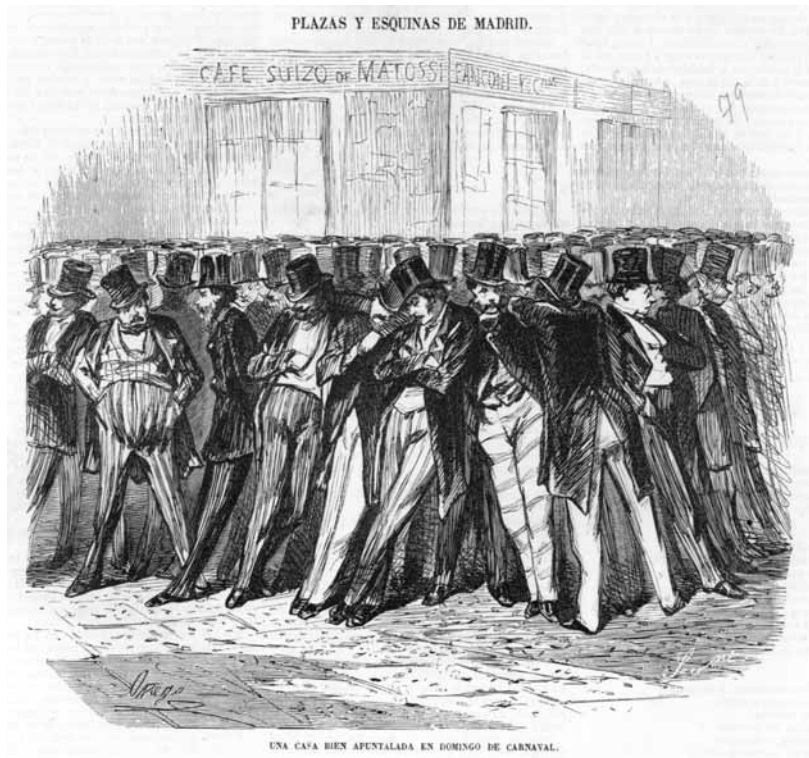
*Plazas y esquinas de Madrid (III), 1862, Rico, 122 x 128 mm*



*Romería de San Isidro. La fuente del santo, 1862, Capuz, 90 x 142 mm*



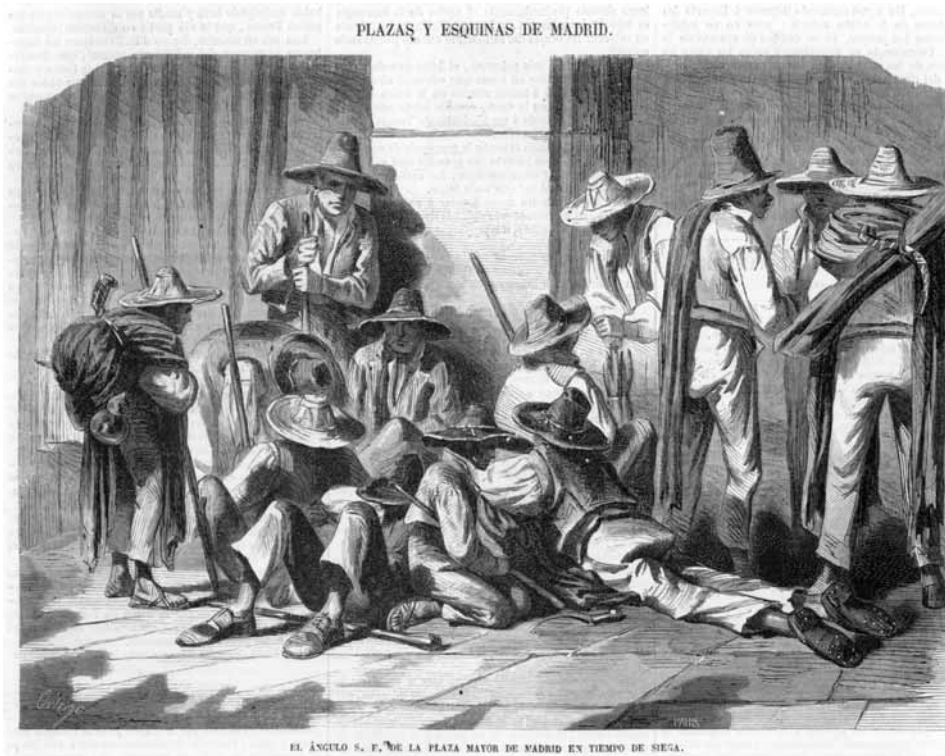
*Plazas y esquinas de Madrid (IV). El cerrillo de San Blas con sol de invierno, 1862, Severini, 152 x 207 mm*



*Plazas y esquinas de Madrid (V). Una casa bien apuntalada en domingo de Carnaval, 1862, Severini, 167 x 180 mm*



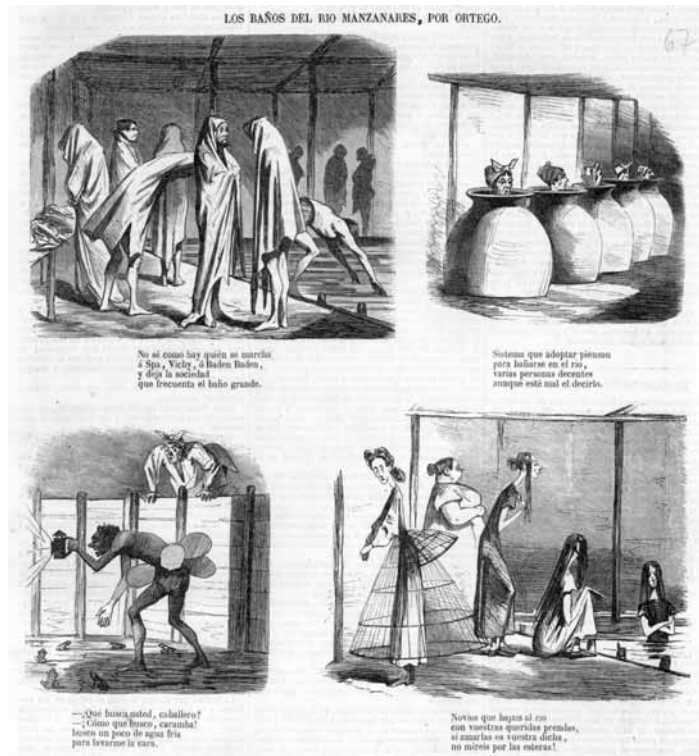
*Parroquianos del canal en días de Carnaval, ca. 1862, grabador desconocido, 2 pls.: 140 x 105 mm*



Plazas y esquinas de Madrid. El ángulo S. E. de la Plaza Mayor en tiempo de siega, 1862, Paris, 147 x 204 mm



Los baños del rio Manzanares, por Ortego (I), 1863, grabador desconocido, 5 pls.: 92 x 65 mm, 92 x 110 mm, 85 x 65 mm, 85 x 65 mm, 85 x 65 mm



*Los baños del rio Manzanares, por Ortego (II), 1863, grabador desconocido, 4 pls.: 95 x 115 mm, 80 x 80 mm, 85 x 75 mm, 93 x 112 mm*



*Cosas de Madrid. Ya salen las modistas / de su trabajo / ¡qué felices aquellas / que tienen majo! / Modista que á la calle / sale sin novio / por evitarse el agua / se espona al lodo, 1863, Paris, 2 pls.: 130 x 100 mm*



*Publicación de la bula de la Santa Cruzada, en Madrid, 1864, Paris, 180 x 200 mm*



*Al concluir el Carnaval / Al empezar la Cuaresma, 1864, Alva, 2 pls.: 65 x 100 mm*



DIME LO QUE EN LAS CALLES DE MADRID VES, Y TE DIRE LA HORA QUE ES.



La una es de la tarde, y ya en jaseo se ven algunos trenes de recreo.



No hay en Madrid un *cursi* ni *farol* que en el Prado á las dos no, tome el sol.



Aspecto de la Bolsa al dar las tres ¡cuánta deuda hay allí sin interés!



¡Las cuatro! ¡Qué molidos y cansados salen de trabajar los empleados!

*Dime lo que en las calles de Madrid ves, y te diré la hora que es* (I), 1867, Paris, 4 pls.: 80 x 100 mm

DIME LO QUE EN LAS CALLES DE MADRID ERES, Y TE DIRE LA HORA QUE ES.



Las cinco dieron ya de la mañana  
y hay quien pasó la noche toledar a.



Son las seis, y las burras van corriendo  
salud á los enfermos repartiendo.



A las siete se animan las plazuelas  
y pone allí el amor sus centinelas.



Las ocho dan, y empiezan las conquistas  
de los aficionados á modistas.

*Dime lo que en las calles de Madrid eres, y te diré la hora que es (I), 1867, Rico, 4 pls.: 80 x 100 mm*

DIME LO QUE EN LAS CALLES DE MADRID VES, Y TE DIRE LA HORA QUE ES.

64



Ir despacio á las cinco de la tarde es de calma y valor hacer alarde.



¡Son las seis, y principian las folias, y hay quien á esto le llama dar los dias!



Aspecto de las calles de la corte cuando las siete dan, y sopla el Norte.



—;Hoy principia á las ocho la comedia; una butaca por peseta y media!

*Dime lo que en las calles de Madrid ves, y te diré la hora que es (II), 1867, Paris / Alva, 4 pls.: 80 x 100 mm*

## TIPOS Y COSTUMBRES DE NOCHE-BUENA.



EL CESANTE.

—¡Pobrecitos! serán víctimas de los que tienen dinero...! es preciso conocer que hay muy malos sentimientos.



EL COCINERO DE CASA GRANDE.

—¿Con que el par por cuatro duros? Esos me ha dado el señor, mas yo miro... por la casa y no te doy mas que dos.



LOS DEL PUEBLO.

Quando al pueblo no le faltan colacion y Nacimiento ¿dónde habrá mas alegría que en el pobre hogar del pueblo?



LA QUE COMPRO TURRON.

—Que me lo peses corrido y del mejor de Alicante, porque no todos los días me convida *aquel* que sabes.



LA QUE COMPRO CASCAJO.

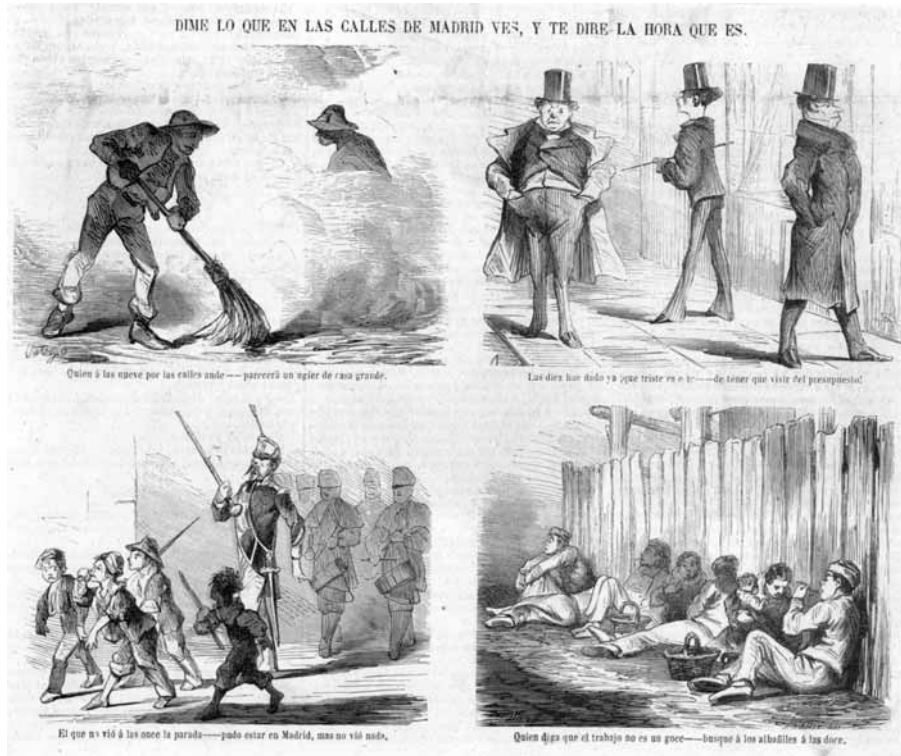
Con ocho cuartos de nueces, los hijos de mis entrañas pasarán la Noche-buena mas alegres que unas Pascuas.



LA MURGA.

—¿Tienes suerte? pues dos cosas te caerán: el premio gordo, y una murga que te deje por toda tu vida sordo.

*Tipos y costumbres de Noche-buena. El cesante / El cocinero de casa grande / Los del pueblo / La que compra turrón / La que compra cascajo / La murga, 1867, grabador desconocido, 6 pls.: 90 x 70 mm*



*Dime lo en las calles de Madrid ves, y te diré la hora que es (III), 1867, Paris, 4 pls.: 75 x 100 mm*



*La callera (costumbres madrileñas), 1869, Laporta, 150 x 207 mm*

**Otras ilustraciones de Francisco Ortego en el Fondo Pedro Casado Cimiano:**

**Estampas publicadas en *El Museo Universal***

*Tipos españoles. Maragatos I*, 1856, Cibera, 148 x 122 mm

*Tipos españoles. Asturianos*, 1857, Cibera, 150 x 159 mm

*Delicias de Navidad, los de Maravillas*, 1858, Rico, 145 x 160 mm

*Fin de Noche-buena*, 1858, Rico, 132 x 177 mm

*La preparación del pavo y la sopa de almendra*, 1858, Rico, 124 x 180 mm

*Morituri te salutant*, 1860, grabador desconocido, 140 x 177 mm

*Sencilla orquesta*, 1860, Capuz, 169 x 150 mm

*Tienda de un judío. (De un croquis.)*, 1860, Nogueira, 179 x 189 mm

*Tipos populares. El ciego mendigo, ca.* 1860, Severini, 343 x 234 mm

*Cuadros sociales por Ortego, ca.* 1860-1863, grabador desconocido, 350 x 253 mm

*Censo de la población*, 1861, Capuz, 150 x 183 mm

*Servidumbre de los baños de Panticosa*, 1861, Capuz, 209 x 174 mm

*Aguinaldo I*, 1862, Rico, 185 x 132 mm

*Aguinaldo II*, 1862, grabador desconocido, 166 x 234 mm

*Modismos españoles I*, 1862, grabador desconocido, 130 x 158 mm

*Modismos españoles II*, 1862, Rico / Severini, 165 x 239 mm

*Tipos españoles. Avileses*, 1862, Severini, 170 x 231 mm

*Tipos españoles. Charros de Salamanca*, 1862, Severini, 190 x 237 mm

*Tipos españoles. Choricero extremeño y paya*, 1862, Capuz, 174 x 238 mm

*Tipos españoles. Maragatos II*, 1862, Severini, 156 x 235 mm

*Tipos españoles. Murcianos*, 1862, Manchon, 182 x 240 mm

*Tipos españoles. Payeses mallorquines*, 1862, Severini, 167 x 237 mm

*Tipos españoles. Roncaleses*, 1862, Rico, 192 x 147 mm

*Antaño y ogaño I*, 1863, Manchon, 185 x 240 mm

*Antaño y ogaño II*, 1863, grabador desconocido, 177 x 239 mm

*En los Campos Elíseos I*, 1864, Laporta, 138 x 240 mm

*En los Campos Elíseos II*, 1864, Rico, 160 x 235 mm

*Un banco del Monte de Piedad. (Dibujo del señor Ortego)*, 1864, Rico, 208 x 233 mm

*La sopa de los conventos*, 1866, Paris, 195 x 272 mm

*Actualidades I*, 1869, Alva / Alba / E. Alba, 152 x 242 mm

*Actualidades II*, 1869, Alva / Alba / E. Alba, 160 x 235 mm

*Día de difuntos (en el cementerio)*, 1869, Laporta, 168 x 241 mm

*En las ferias*, 1869, Capuz, 162 x 242 mm

*Establecimientos públicos*, 1869, Rico, 162 x 242 mm

*Estudio de costumbres, una casa de juego*, 1869, Alva / Alba / E. Alba, 167 x 244 mm

**Estampas publicadas en *Diario de un testigo de la guerra de África*<sup>2</sup>**

*Fuente en un patio de la judería*, 1860, grabador desconocido, 182 x 189 mm

*Hazaña del cabo de húsares, Pedro Mur. (De un croquis)*, 1860, Capuz, 154 x 196 mm

*Familia judía*, 1860, Rico, 170 x 199 mm

*Judio vendedor de ropas en Tetuan*, 1860, Vilaplana, 167 x 199 mm

*Un derwich*, 1860, grabador desconocido, 143 x 196 mm

*Labrador moro*, 1860, Vilaplana, 165 x 197 mm

*Fábrica de espingardas*, 1860, Alva / Alba / E. Alba, 117 x 196 mm

---

<sup>2</sup> ALARCÓN, Pedro Antonio de (1860): *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.

# **MATERIAL DIDÁCTICO**

Juan Martínez Moro  
Joaquín Martínez Cano  
Joaquín Cano Quintana





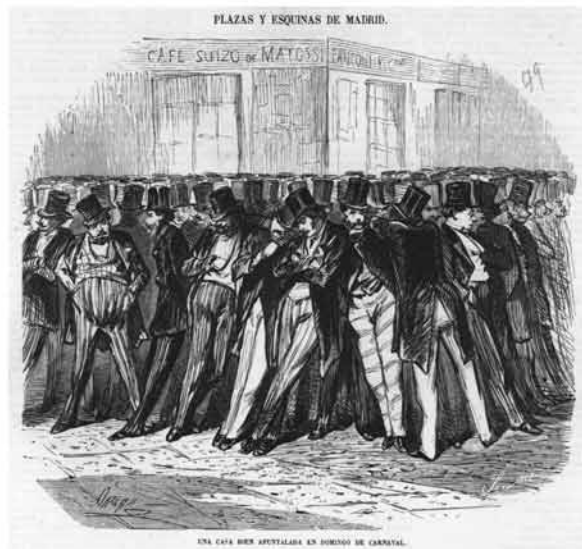
Uno de los temas más frecuentes en esta exposición es el de los vendedores ambulantes. El artista, sabedor de la importancia que tiene mostrar correctamente el producto para que sea lo más atractivo posible, utiliza tres tipos principales de poses para sus figuras: frontal, lateral y una tercera que se denomina en tres cuartos y que está a medio camino de las otras dos. Ortego ha elegido uno u otro recurso en función de la optimización visual de cada mercancía. En los ejemplos que te damos se hace palpable la relación directa entre cada pose y esta necesidad de claridad comercial. Te proponemos que analices el resto de las imágenes de vendedores en este mismo sentido.



Para resolver este ejercicio debes tener en cuenta algunas claves, como son la posición de la cara, de los hombros, de la cadera y de los pies en cada personaje.



Aunque las imágenes de Ortego parecen en general muy claras y descriptivas en lo que muestran, hay algunos casos en los que hábilmente utiliza distintos recursos para sugerir la presencia de elementos y personajes que no se ven de manera explícita. Te mostramos a continuación dos ejemplos de ello basados en grupos de personajes, para que caigas en la cuenta de estas presencias evocadas. El primer caso es el más evidente, pues el artista para crear una densa masa humana recurre a la uniformidad de pequeños rasgos que evidencian la existencia de una multitud, como es un horizonte formado por chisteras. El segundo ejemplo es más sutil, pues se trata de ampliar el grupo de campesinos representado mediante las sombras proyectadas de sus característicos sombreros en el suelo del primer plano de la composición. Te proponemos que busques otros ejemplos en las obras de la exposición.



Ortego caricaturiza tanto la vida y costumbres de las clases humildes como también la de las clases medias y altas de su época. Aquí te traemos dos ambientes que pertenecen a una y otras: el de la popular bodega y el del refinado café (en este caso una muy española horchatería). Lo que en esta ocasión queremos que analices son los múltiples detalles que definen y circundan a unos y otros personajes. Por ejemplo, la distinta manera de comportarse en la mesa para comer o beber líquido: mientras unos dan grandes bocados, los otros sorben con una fina caña. Incluso comparar gestos más primarios como el estirarse frente a las más elegantes actitudes de cortesía de las damas. Y también las diferencias ornamentales en el mobiliario, la desnudez de las paredes opuesta a los entelados y cortinajes, las distintas fuentes de iluminación: el aceite frente al gas, etcétera. Te proponemos que traslades esta forma de análisis de la imagen basada en el detalle a otros casos de la exposición.



Como habrás comprobado, varias imágenes de la exposición tratan el tema del carnaval. Es bien sabido que esta celebración está basada en que nada es lo que parece. Para ello el disfraz oculta muchas veces la realidad de edad, de género, de profesión, de estatus social, o de ideología política y religiosa, de quien lo lleva puesto. Te proponemos que adivines las identidades de edad y género de los tres personajes que aparecen en la imagen. Una vez hecho esto, intenta aventurar qué relación puede haber entre ellos. Si quieres realiza el mismo juego de adivinanza en otras obras de Ortego.



Algunas imágenes de Ortego representan grandes espacios interiores abarrotados de gente. En ellos, la distinta estructura arquitectónica del lugar condiciona la composición de la escena y, por tanto, la propia interrelación entre los distintos personajes que aparecen. A continuación te mostramos tres ejemplos muy distintos. El primero está determinado por un espacio lineal rígidamente compartimentado por el juego de columnas. El segundo muestra un espacio curvado en el que la escena en su conjunto se presenta más fluida aunque queda envuelta sobre sí misma. Para el tercero te proponemos que digas tú cuál puede ser su estructura general. Como pista sugerimos que atiendas a la forma que tiene el propio núcleo central que capta la atención de los personajes.



En el conjunto de las imágenes de Ortego hemos encontrado dos que resultan ser especialmente curiosas, pues en ellas se representa de algún modo el espacio en su forma más etérea. Se trata de dos escenas de barrenderos donde el motivo central de la composición es el de unas nubes de polvo en suspensión. Dichas formaciones confieren un movimiento centrífugo al conjunto de la escena. En la primera de las imágenes este movimiento resulta muy evidente por la actitud de los distintos personajes circundantes. Aquí los ejecutores de la acción son los dos barrenderos cuyas escobas dispuestas en oposición angular refuerzan esta idea de expansión y rotación. Te proponemos que en la imagen inferior intervengas sobre la propia obra de Ortego, para completar la figura del segundo barrendero utilizando el mismo criterio que hemos identificado en el primer ejemplo.







