

---

MAQUETISTA Y ARTILLERO

LEÓN GIL

DE PALACIO

(1778-1849) ✱

ENTRE CIUDAD Y PATRIMONIO

---

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

PUZ

MAQUETISTA Y ARTILLERO  
**LEÓN GIL DE PALACIO**  
(1778-1849)  
ENTRE CIUDAD Y PATRIMONIO



León Gil de Palacio

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

---

MAQUETISTA Y ARTILLERO  
**LEÓN GIL DE PALACIO**  
**(1778-1849)**  
ENTRE CIUDAD Y PATRIMONIO

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © Joaquín Álvarez Barrientos
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)  
1.ª edición, 2022

Colección Vidas, n.º 15

Director de la colección: Ignacio Peiró Martín

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas  
c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330  
[puz@unizar.es](mailto:puz@unizar.es)    <http://puz.unizar.es>



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN: 978-84-1340-406-6

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

Depósito Legal: Z 320-2022

Las palabras son proyectos, las palabras son  
confesiones, las palabras son piedras.

SETTIS, 2020

La especialización impide el pensamiento  
comprensivo.

Richard BUCKMINSTER FULLER

*Travaille, opium unique.*

MAURIAC, 1925

# INTRODUCCIÓN

## AGRADECIMIENTOS

Las maquetas, en general, me han interesado siempre y la de Madrid que se guarda en el Museo de Historia de la ciudad, el Museo Municipal hasta no hace tanto, de forma especial. Visitarla, comentarla con amigos y conocidos, me producía una sensación de intimidad y cercanía, la impresión —quizá falsa— de que el mundo se podía poseer y entender, gracias a su reducción. Con el paso del tiempo quise saber más y empecé a sentir que le debía algo a aquel conjunto de madera y papel tan evocador, construido en 1830. Así, en 2017, publiqué un artículo sobre ella y su autor: León Gil de Palacio. Nunca pensé que aquellas páginas iban a crecer hasta convertirse en este trabajo sobre una figura tan alejada de mis ocupaciones más o menos habituales. Una figura importante para la capital y para la conservación del patrimonio, no solo militar. Un personaje que, sin saberlo quienes contemplamos su trabajo, su modelo, influye en la imagen que tenemos de Madrid. Pero León Gil de Palacio no es solo el responsable de esa maqueta; estuvo al frente de importantes instituciones y centros

durante la primera mitad del siglo XIX, desde los que intervinieron sobre la capital.

En cierta forma, modeló la manera de mirar las ciudades y de comprenderlas de muchos de sus conciudadanos desde el Gabinete Topográfico, la Galería en Recoletos y el Museo de Artillería, aunque, ahora, el testimonio más evidente de su actividad sea la maqueta madrileña. Testimonio de un pasado, que, a pesar de sus divergencias, no es tan diferente del que un siglo después ofrecía Frank Lloyd Wright en su libro de 1932 *The Disappearing City* y luego en el relieve de la Broadacre City (1934-1935), hoy en el MoMA de Nueva York. Es cierto que la de Gil muestra una época pasada de Madrid y que la del arquitecto es una propuesta de futuro, pero una y otra son un tiempo en la historia de las ciudades y de la reflexión sobre ellas, ambas sirvieron para pensarlas, como la que pudo contemplarse hace unos años sobre el «Madrid Nuevo Norte», el ensanche por Chamartín.

Digitalizar la maqueta de Gil de Palacio, como se intentó hace unos años de forma infructuosa, y han hecho otros museos con aquellas similares que custodian, por ejemplo, el de la ciudad de Praga y el mismo MoMA, sería una forma de protegerla y conservar todo el saber que atesora, de recabar enorme cantidad de información y de sacarle más partido, desde la arquitectura, el urbanismo, el derecho, la historia, el arte, desde muchos puntos de vista. Serviría también, seguramente, para saber más sobre cómo se construyó y sería una forma de salvaguardarla del desgaste de los materiales, más allá de las restauraciones que ya se le han hecho y necesita en la actualidad. Sería darle una segunda vida.

Llevar a cabo esta investigación, este esbozo de biografía, ha supuesto introducirme en áreas de trabajo y en temas no siempre frecuentados por mí, consultar y aprender de amigos y desconocidos. Por eso me es muy grato

agradecerles su apoyo, paciencia y generosidad. Los agradecimientos son como los planos-relieves de la amistad, de la cortesía y del estímulo, muestras de la coincidencia o similitud de intereses, también de cómo nombres que eran *terra ignota* se vuelven territorios conocidos. Es, así, un placer reconocer su ayuda a Juan Carrete Parrondo, Alfonso Luján Díaz (Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo), Rafael de la Torre Casaponsa (Archivo General Militar de Madrid), Pedro de Lorenzo y Macías (Biblioteca del Monasterio de Poio, Pontevedra), David García López (Universidad de Murcia), Daniel Crespo Delgado (Universidad Complutense de Madrid y Fundación Juanelo Turriano), Daniel García Belando (Archivo General Militar de Segovia), Pedro J. Martínez Plaza (Museo Nacional del Prado), Esperanza Navarrete Martínez (directora del Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Carlos Sambricio (Universidad Politécnica de Madrid), Eduardo Moreno Escribano (Archivo Eclesiástico del Ejército de Tierra), Jesús Urrea (Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid), Eloísa Wattenberg García (directora del Museo de Valladolid), Luis Alonso Álvarez (Universidad de La Coruña), Raquel Alonso Ramos (Archivo General de la Administración), José Joaquín Bermúdez Olivares, Fernando Durán López (Universidad de Cádiz), Sonia Fernández Esteban (Museo de Historia de Madrid), Marta García-Alonso (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Carlos González Navarro (Museo Nacional del Prado), Ana M.<sup>a</sup> Gutiérrez Marín (Archivo Municipal de Valladolid), M.<sup>a</sup> Dolores Herrero Fernández-Quesada (Universidad Complutense de Madrid), Enrique Liniers Vázquez (subdirector del Museo Naval de Madrid), Pere Molas (Universidad de Barcelona y Real Academia de Buenas Letras de Barcelona), Rafael Pérez González (Museo Naval), Fernando Senen, Andrés Úbeda

de los Cobos (director adjunto del Museo Nacional del Prado) y al personal de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), del Archivo General del Palacio Real de Madrid y del Museo Histórico Militar de Melilla.

## LO PEQUEÑO PARA EXPLICAR Y CONOCER EL MUNDO

Poco se sabe de León Gil de Palacio, a veces da la impresión de estar incomunicado en una isla. Los documentos que existen en el Palacio Real se refieren solo a aspectos administrativos del Gabinete Topográfico y no dan demasiada información sobre el personaje y su carácter, lo mismo sucede con su expediente militar. Por su testamento conocemos los nombres de algunas personas en las que debía de confiar, pues fueron sus albaceas: Manuel Ledesma, contador de la casa del conde de Oñate, y José Moreno, intendente y comisario de Artillería. Y sin duda hubo de tener su red de amigos y conocidos en el ejército, en instituciones como el Conservatorio de Artes y Oficios, y en la prensa, a la que acudió con frecuencia. Es posible que en algún archivo militar se encuentren más datos sobre él, lo mismo que las mediciones que hubo de hacer para construir la maqueta de Madrid y la de Valladolid, pues fueron pagadas por el Arma de Artillería. En todo caso, mis búsquedas en los archivos militares han sido poco fructuosas a este respecto. Participó en la guerra de la Independencia, tuvo preparación como ingeniero, dirigió empresas privadas, el Museo de Artillería, fundó el Gabinete Topográfico y estuvo al frente de la Galería Topográfica en Recoletos. Se distinguió como liberal en Galicia y fue por ello encarcelado. Construyó maquetas, por las que ganó el favor de Fernando VII y alcanzó fama y renombre, lo mismo que como conservador del patrimonio nacional por su actividad al frente del Museo.

Se ocupó en una actividad —arte para algunos, artesanía para otros—, apenas prestigiada, como es reducir el mundo a escala; poco notoria porque hay gustos e intereses más acreditados y con más caché que otros, en los que el tamaño sí importa. Está bastante aceptado el gusto por los paisajes sublimes, por las novelas, por los cuadros de historia, por las sinfonías. Por el contrario, la afición a las cosas pequeñas no es tan generalmente aceptada y hay que hacerse perdonar el gusto por el dibujo, por el cortometraje, por el relato breve, por las maquetas. Gustar de las miniaturas se entiende con frecuencia como algo menor, *kitsch*, de mucha menos entidad que las «artes y géneros mayores». Hasta no hace tanto, en el teatro, piezas cortas como los entremeses, sainetes u obras por horas, estaban etiquetadas como «teatro menor», frente a los géneros tenidos por canónicos: comedias y tragedias. Y lo mismo ocurría en el ámbito operístico: frente a la ópera, la opereta, etc.

Sin embargo, como señaló Edmund Burke: «la pequeñez, meramente como tal, no tiene nada que vaya en contra de la idea de belleza, [antes al contrario, puede realzarla, mientras que] los objetos de grandes dimensiones son incompatibles con la belleza, tanto más incompatibles cuanto más grandes son; aunque los pequeños, si carecen de belleza, ello no ha de atribuirse a su tamaño» (2005, 196 y 198). Pero esta arbitrariedad del filósofo escocés acerca de lo grande no impide apreciar los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido* o los *Fusilamientos del 3 de mayo*, ni gozar de los cuentos de Poe o de un dibujo de Hergé, ni de una maqueta.

Hay otro elemento a tener en cuenta a la hora de valorar lo pequeño o la reducción de los tamaños, que está asociado al fenómeno del coleccionismo. Se amplió el número de los que encargaban y compraban obra de arte; no pocos de estos vivían en casas pequeñas, de menor tamaño que las de los miembros de la nobleza o la Iglesia. Y así, la

disminución del tamaño de las viviendas influyó sobre la producción artística, en un proceso que tiene su paralelo en la reducción del tamaño de los libros, que desde el siglo XVIII no solo se pueden colocar en estanterías más pequeñas, sino, además, llevar en el bolsillo. La relación con los objetos de arte y científicos se hacía más íntima y personal.

A pesar de estas y otras consideraciones, la historia de la cultura, en general, ha priorizado los grandes formatos y desde ellos ha construido las escalas de aprecio y valor. León Gil de Palacio (1778-1849) se movió con facilidad en ambas dimensiones; si alcanzó la fama con las maquetas, en el ámbito de las micrologías, también tuvo éxito en el de las grandes dimensiones, grandes como el Museo de Artillería que dirigió, con sus piezas a escala, pero también a tamaño real, y en el de los grandes momentos que vivió, como en la guerra de la Independencia, la defensa de la Constitución en el Trienio, organizando y gobernando centros y empresas, mandando hombres (desde las ocasiones en que le tocó hacerlo durante la guerra, hasta aquellos momentos en que hubo de gestionar el arreglo de edificios y el traslado a ellos de las colecciones que debían ocuparlos). Pero, en todo caso, no desdeñó esa otra actividad por la que fue reconocido, en la que encontró cierto grado de independencia e incluso una aventura empresarial bastante bien recibida por la prensa, como fue la Galería Topográfica en Recoletos. Esa otra actividad fue la de modelista o maquetista, considerada arte menor, artesanía, de gran transcendencia, sin embargo, en diferentes áreas de conocimiento y trabajo.

Gil de Palacio tuvo mentalidad de coleccionista, lo que hizo al recopilar patrimonio (sobre todo vinculado a la historia e industria militar) y salvaguardar edificios y lugares mediante su representación a escala. Objetos todos que quiso albergar en centros como el Gabinete y el Museo. Propuso la creación del primero, en connivencia con el rey, y creó tanto la colección como el edificio que había

de guardarla; llegó al Museo de Artillería para ampliar los fondos y mejorar las instalaciones y su gestión. Con sus trabajos, que responden a una imaginación de miniaturista, contribuyó a mostrar los problemas urbanísticos, en el caso de los modelos que hizo de las ciudades de Valladolid y Madrid, al tiempo que conservaba la memoria de edificios y espacios frente a los cambios venideros. De algún modo, dio cuenta de la condición fugaz de la ciudad, siempre cambiante, haciéndose siempre, pero siempre ella misma.

León Gil empuñó el mundo —la arquitectura, las ciudades— para entenderlo y para que lo comprendieran quienes observaban sus trabajos. Estaría de acuerdo, seguramente, con Gaston Bachelard cuando dijo: «poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen» (2000, 137). Bachelard consideraba que había que rebasar la lógica para descubrir y gozar de lo grande en lo pequeño, lo que demostró con textos de Cyrano de Bergerac, Jonathan Swift, Víctor Hugo, Hermann Hesse y otros. Pero es que, por otro lado, partir de miniaturas, croquis, bocetos, ensayos y maquetas, de representaciones pequeñas, es una forma de aprehender el mundo, es la técnica que permite, gracias a la imaginación, pasar de los conceptos a la existencia sensible (Silvestre, 2012, 193).

La miniatura, la maqueta, es en sí misma, pero, también y sobre todo, existe de forma vicaria, como figura interpuesta, pues es un paso entre la idea y la realización, futura o pasada. De este modo, las emociones y las informaciones que proporciona, aunque las produce ella, se refieren a otro objeto, al que sustituye y evoca. Como señalaba John Soane en sus *Lectures on Architecture*, los modelos bien hechos y fieles pueden producir las más altas sensaciones e impresiones, solo comparables con las que produce la contemplación de obras originales (2000, 274).

Y esto quizá se deba a que los relieves apelan a casi todos los sentidos del ser humano por los que puede encontrar satisfacción y a que su pequeño tamaño permite tener una idea de la totalidad. Produce la ilusión, el simulacro de comprender el mundo, lo observado, y, al comprenderlo, de poseerlo. Por eso no parece del todo acertado pensar que las «miniaturas son objetos falsos provistos de una objetividad psicológica verdadera», como señala Bachelard (2000, 136) en su por tantos motivos memorable *Poética del espacio*.

Así, cuando en estas páginas hable de miniaturas, no emplearé la palabra de modo despectivo, ni para empequeñecer o ridiculizar una actividad, tampoco al usar términos como micrología, que existe en otros idiomas, recogida en sus diccionarios, aunque no en español. ‘Micrología’ sería el estudio de las cosas mínimas, como señaló Adorno (2005) y más recientemente Francisco L. Silvestre en un libro que repasa el sentido de lo pequeño mediante el análisis de algunas de sus formas: las casas de muñecas, las maquetas, las bolas de nieve, los relicarios y los paisajillos como metáforas, en tanto que relación del microcosmos con el macrocosmos, sin olvidar el enorme atractivo que lo pequeño ha ejercido sobre los individuos a lo largo del tiempo. Recorrer esa atracción nos sitúa ante determinadas manifestaciones del ser humano, ante la intimidad de sus gustos y de su mirada, ante una teoría de la imaginación (Silvestre, 2012) y del detalle que, a menudo, prefiere lo cercano y abarcable, antes que lo sublime, aparatoso y con frecuencia institucional, de modo parecido a como Giorgio Agamben (2018) describe los diferentes lugares en los que ha escrito y pensado, que son los espacios de la intimidad y la interioridad. El mundo se concentra en una bola de nieve y cristal, y la vida en una casa de muñecas, articulada en la dinámica interior / exterior para revelar lo íntimo de los individuos, sus diferentes

tipos de domesticidad, del mismo modo que el gabinete de trabajo muestra el mundo de posibilidades y el carácter de quien lo ocupa.

En realidad, todas estas manifestaciones artísticas coinciden, reflejan, transponen o discuten la idea que explica al hombre como un microcosmos, como un pequeño mundo (Rico, 2008), idea que tiene muchas variantes y exposiciones, incluso en la ciencia, si atendemos al papel revolucionario que desempeñaron el microscopio y el telescopio en el conocimiento y explicación del mundo y del hombre. Las miniaturas se vincularían con esos ojos que encuentran sentido y respuestas en lo minúsculo (o en lo lejano, que, por estarlo, parece pequeño). Ese mundo a escala se abre a descubrir microcosmos en cada objeto (Álvarez Barrientos, 2020). En este sentido, Benito Jerónimo Feijoo encontraba «lo máximo en lo mínimo, el ente mayor de todos en los entes minutísimos», y, frente al Poder, que es grande, «los extremos del arte buscaron el extremo opuesto, ostentando sus primores en lo mínimo. La suprema delicadeza de algunos artífices dio grandes objetos al entendimiento, en los que por su pequeñez apenas podían serlo en la vista; y tanto aumentó los aplausos, cuanto disminuyó el tamaño de las obras», para añadir: «En todo, y por todo, veo las manos del Artífice Soberano, mas con esta diferencia, que si en lo máximo resplandece más su Poder, en lo mínimo brilla su Sabiduría» (1778, 15 y 8).

El detalle, lo concreto, ha formalizado, por tanto, una teoría de pensamiento para entender la realidad basada en la escala, en lo pequeño, que se muestra tanto en lo popular como en lo culto, desde dichos como «La verdad está en los detalles» hasta tópicos que intentaron comprender al hombre en el mundo en tanto que microcosmos. Desde los proverbios y los refranes, que condensan sabiduría, a

personajes como Pulgarcito y Gulliver.<sup>1</sup> Pero también la brevedad como valor intelectual: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno». Lo micro es un intento y un modo de abarcar el universo, el conjunto: el sarcófago como templo reducido, el relicario que contiene una parte del santo, un santo despojo que revela su totalidad (Silvestre, 2012). El valor alegórico, simbólico y emocional de lo pequeño perdura aún hoy. Lo pequeño se ha estudiado y propuesto también como alternativa a los problemas económicos de una sociedad distorsionada por su crecimiento desordenado y una explotación agresiva de los recursos naturales. En los años setenta, Ernst Schumacher (2013) propuso reducir a escala humana y reorientar los objetivos empresariales y de desarrollo en su famoso *Lo pequeño es hermoso*.

Por otro lado, aunque esté acabada y tenga valor en sí misma como objeto y con una función, la maqueta forma parte de un proyecto, por lo que es una etapa en su realización, y en ese sentido puede verse como una obra abierta, incluso como un «campo de posibilidades», en el sentido en que Umberto Eco (1992) empleó esos conceptos, sobre todo en aquellas que son propuestas, abiertas a interpretaciones. Su condición abierta, así como la variada percepción del observador, nos enfrenta al problema de su significado y su paráfrasis, descubre los valores de la miniatura como inspiradora pero también como objeto de conocimiento.

Igual que una obra de arte o literaria, una maqueta, un modelo o un plano en relieve son, entre otras cosas, una forma de representar una realidad; son, por tanto, escenografías, simulaciones, sustitutivos que adquieren su valor y sentido, su significación, por el objeto que representan, al que sustituyen y refieren. Son, o pueden ser, fieles al refe-

---

1 Los tuits, con sus pocos caracteres, serían también una manifestación de la presencia y del gusto por lo reducido. Otra manifestación es esa nanotecnología cada vez más esencial en nuestra vida.

rente representado, pero son también autónomas en sí mismas, tienen sus propias convenciones representativas que, a veces, se pueden tomar por traiciones al original pero que, en realidad, contribuyen a dar impresión de fidelidad y exactitud. Así ocurre con las de León Gil.

La maqueta simula un territorio, un edificio, un objeto, y así, en tanto que figura intermedia, no es lo que quiere mostrar, aunque a menudo se la tome por ello. En estas dificultades científicas y representativas no solo han reparado científicos, sociólogos y filósofos, sino también figuras como Lewis Carroll y Jorge Luis Borges. Para mostrarlo, este último se valió de una breve narración titulada «Del rigor de la ciencia»:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Borges, 2020, 137).

Borges escribió en 1946 pero, como si fuera una profecía que se cumple, hace unos años la ficción se hizo realidad pública al conocerse que en una base militar china existe un plano en relieve de varios kilómetros que representa la topografía de una provincia del país, Aksai Chin. Al parecer, su utilidad es didáctica (Silvestre, 2012, 216), pero se le pueden encontrar otras, pues por su tamaño y detalle se vincula con el paisaje y el arte militar, relación que cuadra-

ría bien a Gil de Palacio, autor de los modelos de la Casa de Campo, de varios paisajes y de piezas militares.

Las maquetas simulan a escala una realidad; se valen de convenciones para transmitir una información, urbanística, arquitectónica, técnica, etc. (Cova Morillo-Velarde, 2020). Para ello entran en relación con otras artes y con otros lenguajes, y, como cualquier producto, dialogan con el observador. Así se destaca su vertiente didáctica, pues difunden conocimiento. Seguramente pocas obras aúnen mejor el principio horaciano de enseñar deleitando.

El relieve es también una escultura y una arquitectura representada, o por tal puede tomarse, independientemente del objeto que muestra; es la expresión de un conjunto o de una parte de un conjunto, sea este un edificio, un proyecto o una ciudad. Las maquetas son la transcripción a un código diferente de una realidad que tiene su propio lenguaje: el de la arquitectura, el del urbanismo, etc. Ese código reduce la complejidad de lo representado pero supone así mismo la apropiación unos saberes, la documentación de un proceso de producción. Son, por tanto, testimonios útiles para realizar estudios posteriores, y desde luego pueden contribuir a establecer un canon del gusto (Choay, 1980). Así consideradas, se desgajan de su referente y pueden valorarse en sí mismas. Al tener tres dimensiones, a diferencia del plano geométrico, de la perspectiva caballera o en escorzo, la maqueta mejora la percepción de lo representado, y comunica de modo más completo. Plano y maqueta, dos y tres dimensiones, implican formas distintas de mostrar. Aunque se haya matizado y discutido la distinción de Ernst Gombrich (1987), su contraposición entre mapa y espejo se puede aplicar a los modelos. Si el mapa selecciona la información, de modo que muestra el mundo de forma abstracta, el espejo presenta la apariencia de ese mundo. La maqueta sería el espejo al mostrar de forma naturalista (realista, si se prefiere), de modo más inmediato y asequible. Su

representación describe y proporciona una ilusión de realidad, permite conocer con mayor impresión de veracidad y comprender de forma más fácil que mediante los planos.

Gil de Palacio representó edificios y ciudades de este modo. Las maquetas urbanas y arquitectónicas son un modo de simbolizar la urbe, que se suma a los mapas, planos, corografías, panoramas, vistas, fotografías y demás formas (Sazatornil Ruiz y Madrid Álvarez, 2019). Frente a las representaciones pictóricas, que suelen poblarse de habitantes, los primeros relieves urbanos, como las primeras fotografías, son escenarios vacíos, ausencia que en las maquetas se puede vincular con la consideración monumental de la ciudad. Una ciudad, una localidad, que es la primera identidad externa al individuo, pues lo local le proporciona ese referente espacial en el que ubicarse y reconocerse, hasta el punto de que hubo quien, al nombrarse o ser nombrado, evidenció esa relación. Leonardo da Vinci, el arcipreste de Hita, el de Talavera, el Perugino y otros mostraron esa pertenencia, ese ser hijo del lugar, del lugar común que creaba comunidad, como quería Aristóteles en su *Política* (lib. II, cap. 1). Al mismo tiempo, la condición de la ciudad como ente que debe ser protegido se manifestó de diferentes modos desde la Edad Media, también en forma de maqueta, como muestran las relativamente frecuentes representaciones simbólicas del santo patrón con la urbe en sus manos, de lo que hay muestras en pintura y escultura. Recuérdese, por ejemplo, a san Agustín con *La ciudad de Dios*, simbolizada en el Monasterio de El Escorial, en el cuadro de Sánchez Coello, y a san Petronio con Bolonia en la pintura de Francesco del Cossa, *Pala dei Mercanti*, entre otros muchos.

La ciudad es, por tanto, una continuidad que devuelve el pasado de un modo actual, desde la mirada presente (De Seta, 2002, 352); un aula de la memoria, según san Agustín (*Conf.*, 10, 8, 14); un teatro necesario que, al tiempo que

proporciona la conciencia personal, otorga una forma de identidad colectiva legada al futuro mediante planos, relatos, retratos, vistas, catastros y maquetas. Seguramente esta última es la forma mejor de hacerlo y de conseguir que esa imagen llegue a más público (incluido el público por venir), ya que son más fáciles de comprender, pues, a los lenguajes topográfico y científico, que quedan en segundo plano para el espectador, suman el valor de la imagen tridimensional, que permite ver realmente lo que cifras, medidas, cuadros y grabados sugieren y no muestran, o lo hacen de forma abstracta o forzada por un punto de vista. La aceptación de las maquetas se benefició del ascenso y preponderancia de la cultura visual. Si la cartografía aspira a la imagen total, la condición tridimensional de la maqueta la consigue, permitiendo mayor conocimiento y por tanto más poder sobre el entorno para aquellos que la utilizan, ya sea un mandatario, un militar, alguien que concursa o un observador.

Las maquetas de Gil de Palacio fueron una reflexión sobre la ciudad, su urbanismo y arquitectura, fueron también simbólicas pues sustituyeron a la monarquía. Lo mismo que el Gabinete Topográfico, los edificios que redujo a escala representaban el poder regio, de modo que allí donde estuviesen eran símbolo del rey, de su presencia, al igual que sus retratos, que alargaban las fronteras del territorio hasta aquella dependencia o lugar en que se exhibieran. Los conocimientos que tenía de matemáticas, topografía o dibujo debieron de inclinar su actividad profesional hacia los modelos. En los siglos XVIII y XIX el uso de maquetas como elementos necesarios en la planificación militar aún era importante (y lo siguió siendo después), esos relieves mostraban el territorio en sus aspectos bélicos —fortificaciones, características, puntos fuertes y vulnerables—. Aunque Gil hizo maquetas de este tipo, las más famosas, las que determinaron su futuro y por las que ha pasado a la

historia, son las civiles. En tiempo que se quería de paz, tras la guerra de la Independencia y la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, su perspectiva no fue la del militar que modela una plaza fuerte, sino la del topógrafo y urbanista que quiere comprender la ciudad y sus edificios.

## USOS DE LAS MAQUETAS

Continuó una práctica antigua, pues el uso de modelos, sobre todo en arquitectura, se documenta desde tiempo inmemorial, llegando a ser instrumentos que tanto guardaban memoria de formatos estéticos como creaban un canon estético. Además servían para la enseñanza, para educar el gusto del público, para exportar formas arquitectónicas y tipologías, con su consiguiente implicación política (Garric, 2021; Navascués, 2021).

Platón en su *Timeo* ya indicaba que el «modelo» era la base por la que se creaban las cosas (Úbeda Blanco, 2002, 27), principio que se constata en las artes y las ciencias. Vitruvio aconsejó su empleo y luego Leon Battista Alberti en *De re aedificatoria* (lib. II, cap. I), tanto si se trataba de dar cuenta de la forma de una ciudad o monumento como si lo que se deseaba era proponer transformaciones o nuevos edificios. Vasari, por su parte, recuerda numerosas anécdotas de artistas, por ejemplo, de Brunelleschi, Baccio Bandinelli, Miguel Ángel, relacionadas con maquetas en momentos importantes de su carrera. Más tarde, Vincenzo Scamozzi en *L'idea della architettura universale* (1615) insistía igualmente (parte I, lib. I, caps. 15 y 16): «El uso de maquetas es cosa antiquísima, de la que hace mención Vitruvio en varios lugares y Cicerón escribiendo a Marco Celio. Puede decirse que la maqueta es anuncio y expreso argumento de la cosa que se ha de edificar [...] y así como el dibujo es cosa lineal, que consideramos teórica y matemáticamente,

así la maqueta es parte que se muestra por los sentidos y de hecho» (1714, 97).

Los modelos, por tanto, hacían evidente y palpable la idea, para trabajar y matizar sobre ellos. Desde Brunelleschi a Soane, pasando por Christopher Wren (Montes Serrano, 2000), Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Ventura Rodríguez, Sacchetti, Villanueva (Carazo Lefort y Montes Serrano, 1993) y tantos otros (Carazo Lefort, 2018), la maqueta ha sido un utensilio de trabajo del arquitecto, sobre lo que no es necesario insistir. Aunque sí, quizá, en el efecto admirativo que algunas de ellas producían (y producen) en el observador. Es el caso de las que Brunelleschi hizo para la catedral de Florencia, de las del mismo Wren para la de San Pablo en Londres, de la que en 1911 terminó Paul Bigot reproduciendo la Roma de Constantino (setenta metros cuadrados) y naturalmente de la que Albert Speer hizo de la nueva Germania para Hitler (Speer, 2001, 246-299; Royo, 2005).

Por su parte, los diccionarios también explican la función y el uso de maquetas, modelos o relieves. Así, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, definía el término en 1611 como «aquella fábrica abreviada en una pieza pequeña, que della a la principal no hubiesse más diferencia que solo el tamaño, o al revés, si de un gran edificio quisiesse hacer el dicho modelo». El *Diccionario de Autoridades* en 1734 decía, de modo general, que ‘modelo’ es el «ejemplar o norma que se propone y sigue en la ejecución de alguna cosa». Para precisar que en «las fábricas [obras de construcción] es la figura o traza de ellas formada en pequeño para ejecutarlas después aumentando las medidas a proporción», y Esteban de Terreros en su léxico de 1787 comentaba que ‘modelo’ era «término de varias artes [...]. Es un plano o figura que se hace en

pequeño para que sirva de ejemplar y forma a la obra que se quiere ejecutar».<sup>2</sup>

Rejón de Silva, en su *Diccionario de las nobles artes* (1788), limita el sentido de la palabra a sus diferentes usos artísticos y así, recogiendo las observaciones de Palomino, hace bastante hincapié en que modelos son las personas que posan desnudas en la Academia, los objetos que muestran fragmentos como manos, pies o cabezas, en los que se estudia, pero también el «edificio pequeño de barro, madera, cartón, etc., que sirve de norma y ejemplar para hacer otro grande con las mismas proporciones». El presbítero erudito y viajero Francisco Martínez, ese año, tiene una idea más general, correspondiente al enfoque que dio a su trabajo, y define modelo como «todo cuanto se propone imitar. Es del mismo modo el ensayo y como el bosquejo de una obra de arquitectura, de escultura o de pintura, sea en pequeño o en grande».

Las ideas expuestas por Alberti tuvieron gran fortuna pero también algunos críticos, como Benito Bails a finales del siglo XVIII, que las matiza en el capítulo «Modelo del edificio» de sus *Elementos de matemática*. Ve bastantes inconvenientes en utilizar maquetas que por su tamaño presentan diferencias notables respecto del objeto real.<sup>3</sup> Discute las virtudes de los modelos pequeños y medianos, para concluir que es bueno hacer uno mediano del todo o de las partes, y desde luego mejor eso que solo un plano. Bails repara en que, con las maquetas pequeñas se tiene el efecto

---

2 La palabra *maqueta* no entra en los diccionarios hasta la edición de 1936 del de la Academia.

3 Importantes, en este mismo sentido, son las reflexiones que Eduardo Torroja (1942) hizo sobre los modelos a escala reducida que probaba en el Laboratorio Central de Ensayo de Madrid, que tienen cierta relación con las que así mismo hizo López de Peñalver en 1794, y se ven después. Véase también Cassinello (2013) y Camprubí (2017, 123-130).

general del edificio pero no se puede estudiar el detalle y, además, el ojo está tan cerca del modelo que se pierde perspectiva y se obtiene una idea equivocada de los volúmenes y de su altura. Así, aconseja hacerlos grandes o de fragmentos, de modo que sí se perciba el efecto, sobre todo si se trata de partes que se repiten, son dobles o paralelas. Puesto que los modelos se exhiben, su realización tendrá un beneficio de orden moral inesperado para el arquitecto (que ha de ser persona intachable), como es que los demás opinen sobre su trabajo. De este modo, con humildad, puede reconocer defectos y posibles mejoras (1783, 42-48). Su opinión final es:

De todo lo dicho hasta aquí se colige que no solo es conveniente hacer de todo el edificio un modelo general de tamaño mediano, sino que también es muy del caso hacer modelos separados de sus partes esenciales, cuales son, en lo exterior, las columnatas, los pórticos, etc.; en la interior, las escaleras, galerías, con todos sus adornos y miembros esenciales, a fin de darles en la fábrica su verdadero lugar, mediante lo cual se podrá saber de antemano qué vista hará la obra después de rematada (48).

Pero los modelos tuvieron y tienen otros usos además del arquitectónico (ya sea para estudiar un proyecto o para presentarlo a concurso): desde el expositivo y militar al didáctico, pasando por el administrativo, para conseguir la restauración de un edificio, de una obra pública, o para realizar un plan urbanístico, sin olvidar el aspecto conmemorativo. Al mismo tiempo, al apelar a lo emocional, pueden ser recordatorios, como cuando reproducen objetos que se llevan a casa como suvenires (Stewart, 1992), de modo que la miniatura desencadena la reminiscencia de la impresión experimentada, mostrando una vez más su condición mediadora o interpuesta. Ella misma se carga de

sentidos y deja de ser la representación de un objeto para actualizar una remembranza. Se convierte en una alusión, que remite a los diferentes usos de las cosas.

A los arquitectos e ingenieros les sirven para realizar su trabajo, a los militares para aprender y planificar técnicas de ataque y defensa. A diferencia de los diseños bidimensionales, la maqueta permite la comprensión tangible de lo planificado. Todas se miran, algunas se tocan (como en un museo tiflológico), otras se manipulan; unas son para edificar, otras presentan algo ya edificado; las hay de objetos, de ideas, de proyectos, que muestran ciudades. Con ellas se concurra, se persuade, se intenta convencer, sirven para planificar, soñar y demostrar; siguiendo el uso simbólico de la cartografía, sustituyen lo representado, sustituyen al territorio, y casi son un no lugar que, sin embargo, hace visible lo ausente, mientras apelan a la imaginación del observador para que recree lo allí figurado.

Así mismo, las maquetas son instrumentos para pensar, incluso cuando se trata de juguetes (Benjamin, 1989; Bordes, 2012). Si algunas están asociadas al juego y a la infancia, también lo están al final de la vida, de manera que se puede decir que acompañan a los individuos desde el principio de su existencia hasta su término, pues uno de los primeros usos que tuvieron fue en la hora de la muerte, cuando era frecuente enterrar a los difuntos con las llamadas «casas del alma», miniaturas no solo arquitectónicas que los acompañaban en el tránsito (Silvestre, 2012, 35-52; Herrero Marcos, 2014; Mindrup, 2019, 13-25), sin dejar de lado el exvoto en forma de maqueta o de relicario.

Además de la funciones señaladas, los modelos tenían otra vinculada a la educación castrense de príncipes y mandatarios y así, junto a los que mostraban plazas fuertes, los poseían de armas, navíos y otros elementos a escala, como explicaba Saavedra Fajardo en su quinta empresa,

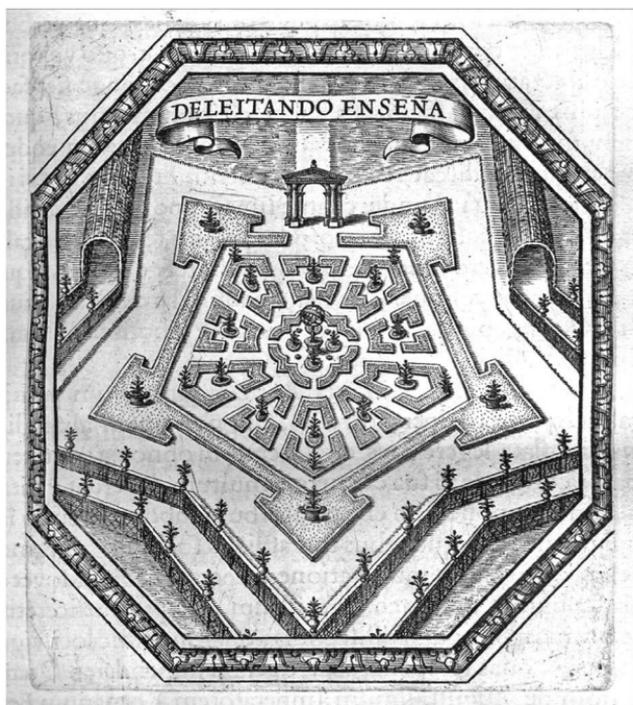


Fig. 1. Saavedra Fajardo, quinta empresa, «Deleitando enseña».

«Deleitando enseña» (fig. 1), que enfatiza el valor pedagógico del juego mediante una plaza fortificada: «aprenda [el príncipe] la fortificación, fabricando con alguna masa fortalezas y plazas con todas sus entradas encubiertas, fosos, baluartes, medias lunas y tijeras, que después bata con pecezuelas de artillería. Y para que más se le fijen en la memoria aquellas figuras, se formarán de mirtos y otras yerbas en los jardines, como se ven en la presente empresa» (1988, 46-47). Este valor didáctico de los modelos se encontraba ya en la colección de soldados de madera que Felipe III recibió en 1614 del archiduque Alberto de Austria, junto con piezas de artillería, tiendas, pertrechos para construir puentes y un castillo para ejercitarse en las tácticas de asedio. Las características del juego se explicaban en un cuaderno (Torre Echávarri, 2014, 67). En este sentido,

importante fue el famoso «estudio de fortificación» perteneciente a Felipe V, que hoy se encuentra en el Museo del Ejército (Torre Echávarri, 2003). De Fernando VI, cuyo reinado se caracterizó por ser un periodo de paz, se destacó precisamente su preparación en este ámbito cuando en 1746 sucedió a su padre:

Refiéralo el comprensivo conocimiento en las matemáticas, especialmente en las que el arte militar comprende. ¿Qué de mapas exquisitos ha ejecutado su real mano de fortalezas, baluartes, acampamentos, cercos de plazas, formaciones de ejércitos y demás, que a esto corresponde con nuevas no prevenidas invenciones e ingenios para la defensa? Realzándose más la admiración en ver que cuanto Su Majestad primorosamente delinea, lo sabe poner en práctica, como lo ha ejecutado en varias ocasiones, formando baluartes de tierra, midiendo sobre el plan<sup>4</sup> las distancias, contando los pies, echando cimientos, tirando las cuerdas, abriendo zanjas, levantando murallas, construyendo revellines, contraguardias y demás géneros de hornabeques (Moraleja y Navarro, 1746, 81).

Poseer miniaturas de armas y soldaditos fue habitual entre los monarcas, empleados como juguetes y en la enseñanza. «Deleitando enseña». Así, Federico II de Prusia tuvo en escala el ejército de su padre, mientras que Pedro III de Rusia conservaba cientos de soldados de madera. Ante el éxito que en el siglo alcanzaban estos juegos, en 1798 Georg Vinturinus inventó uno de guerra que se desarrollaba en el territorio entre Francia y Bélgica con mil ochocientas brigadas, seiscientas baterías de artillería ligera y doscientas de caballería. Más tarde, en 1811, el barón von Reischwitz desarrolló su *Kriegspiel* (juego de guerra), el más exitoso del siglo, que contaba así mismo con un libro de

---

4 Plan: plano.

reglas. Federico Guillermo III lo impuso en sus academias militares para la formación de los oficiales (Silvestre, 2012, 207-208).<sup>5</sup>

El potencial didáctico de estas piezas, que tuvieron gran desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII, y se prolongó al menos hasta el XX, hizo que se emplearan en la formación de los militares, aunque por supuesto su aplicación pedagógica se generalizó, como se comprueba en el siglo XIX, cuando se extendió de forma masiva el uso de juegos de construcción como instrumento pedagógico.

Aunque apenas se alude a ellas al tratar de los usos de las maquetas, hay que recordar su utilidad en el ámbito teatral, con funciones similares a las que tienen entre los arquitectos y urbanistas, pues los modelos de decoraciones planifican espacios y sirven para comprender el efecto que los volúmenes, la iluminación y los diferentes elementos que forman el proyecto escenográfico pueden producir sobre los espectadores al ser trasladados a las tablas. Su importancia se documenta sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, que es también cuando más testimonios se tienen, pues de épocas anteriores no se conservan maquetas, aunque sí alusiones a ellas. Fueron utilizadas por Giorgio Busato, Amalio Fernández y otros, y algunas se guardan en el Museo Nacional del Teatro de Almagro.

Su papel e importancia en el proceso de producción teatral se comprenden pero no de una forma clara, como se constata al examinar la Ley de la Propiedad Intelectual del 10 de enero de 1879, cuyo artículo 37 señala que «los

---

5 De enorme interés e importancia en este ámbito es *Liber*, el museo de soldaditos de plomo de Valencia, con una colección de más de un millón de piezas desplegada en múltiples escenarios: desde aquellos que muestran escenas de la vida cotidiana a batallas o procesiones ([www.museoliber.org](http://www.museoliber.org)).

cuadros, las estatuas, los bajos y altos relieves, los modelos de arquitectura y topografía, y en general todas las obras del arte pictórico, escultural o plástico, quedan excluidas de la obligación del Registro y del depósito, [pero] no por ello dejan de gozar plenamente sus propietarios de todos los beneficios que conceden esta ley y el derecho común a la propiedad intelectual» (*Gaceta de Madrid*, núm. 12, de 12 de enero de 1879). Sin embargo, si así, en cierto modo, se reconocía que las maquetas generaban derechos de autor, el artículo 13 del Reglamento para la ejecución de la ley del 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual, aprobado por real decreto del 3 de septiembre de 1880, rechazaba que las teatrales lo tuvieran: «En las obras dramáticas o musicales que se ejecuten en público, la decoración y demás accesorios del material escénico no dan derecho a sus autores a ser considerados como colaboradores» (*Gaceta de Madrid*, núm. 250, de 6 de septiembre de 1880).<sup>6</sup>

#### LA LECTURA POLÍTICA DE UNA MAQUETA:

##### *LA VILLE DE PARIS EN RELIEF*, DE LOUIS SÉBASTIEN MERCIER

Otro uso de las maquetas es el político, muy claro en el caso de Gil, tanto en las que iban destinadas al Gabinete Topográfico como en las de batallas contra los carlistas, que se mostraron en la Galería Topográfica en Recoletos.

Junto al uso estaba la lectura política, como muestra de forma ejemplar el comentario que Louis Sébastien Mercier dedicó a la que construyó el ciudadano Arnaud, en su artículo «La ville de Paris en relief», aparecido el III año de la Revolución en el *Nouveau Paris*. Es una lectura socio-lógica y política que muestra los valores que los modelos

---

6 Sobre estas cuestiones, véase Soler Benito (2016).

tienen como objetos artísticos y como testimonio, reflejo y consecuencia de los hechos históricos. Mercier (1990, 440-449), que, como tantos, entiende la ciudad como un ser vivo, atiende a su fisonomía y estructura porque ambas explican las características y el «destino desconocido de las naciones». En ella luchan elementos contrarios para sobrevivir y las maquetas transmiten esa dinámica al futuro. En este sentido, el periodista —que ejerce como historiador, no olvidemos que la historia también se escribe en los periódicos— lamenta no poseer los modelos de las grandes ciudades del pasado, influyentes en su tiempo: los de Tebas, Alejandría, Persépolis, Babilonia, Cartago, Roma, de las que París es trasunto y heredera, tanto por su importancia urbanística como por su destino. Al mismo tiempo observa que la maqueta convierte en monumento a la ciudad —es su escultura—, mientras la retrata en un momento histórico representativo del devenir de la nación: el modelo de París simula a la ciudad en el instante de la Revolución. Por tanto, es un documento histórico que sirve para que la urbe permanezca en el tiempo y para que igualmente permanezca el momento histórico que representa. Es su efigie, que además tiene utilidad desde varios puntos de vista. Así pues, considera una idea feliz y nueva

haber concebido un plan figurativo y por así decir animado que nos pone bajo los ojos una inmensa capital, nos deja percibir todos los contornos y no descuida ningún detalle, de modo que el ojo se pasea en las sinuosidades de las calles más oscuras, visita las plazas, entra en los paseos y reconoce en cuarenta y cinco pies de circunferencia las casas, los edificios, los palacios, las plazas y encrucijadas, en una proporción rigurosamente geométrica. Este monumento, aunque compuesto en madera y cartón, puede en su forma exigua eludir la guadaña del tiempo, e igualar, como las pirámides de Egipto, la duración de los siglos, y este cuadro, desde el punto de vista de la política, la economía civil, la policía y la moral, es mucho

más importante para la filosofía que las batallas falsas de Alejandro y Constantino (1990, 441. Si no se indica lo contrario, la traducción es mía).

Como obra de arte que es, el objeto causa efectos sobre el espectador, le induce a reflexionar y le produce admiración y placer. La meditación hace que la miniatura que es toda maqueta se engrandezca al contemplar la cantidad de edificios acumulados en tan reducido espacio. Su pequeñez, sin embargo, revela la cantidad de población que se recoge en ella y, al mismo tiempo, promueve un efecto de reconocimiento y pertenencia al identificar los lugares conocidos. Estas identificaciones, como sucedería después con la de Madrid de León Gil de Palacio, contribuyen a darle vida. La ciudad, cada ciudad, es para cada cual el espacio del recuerdo y de la identificación personal en el marco de la memoria colectiva; todo ello lo evoca Mercier en su análisis, que funde psicología, historia, política y urbanismo. A la ciudad invisible, personal y propia de cada uno, une la ciudad compartida (Calvino, 2005; Settis, 2020).

Pues está hecha para recordar los sucesos revolucionarios, Mercier potencia su lectura política, de manera que la arquitectura se convierte en reflejo de los diferentes regímenes que se enfrentaron; sobre todo algunos edificios adquieren un valor testimonial fuerte para reivindicar, en unos casos, la necesidad de la república y deplorar, en otros, los valores tradicionalistas encarnados en la Ópera, por ejemplo. Algunos lugares que muestra el modelo, como monasterios y espacios regios, le evocan su vacío actual, ejemplo del pasado caduco, ruinoso, que muere, y así —preso de las capacidades evocadoras de toda maqueta— imagina una nueva vida y recrea pedestales sin estatuas reales, monasterios transformados en salas de baile, etc. Quiere con su nueva interpretación anular la permanencia

del pasado en el presente y dotar a los edificios de otros significados y funciones. Había anticipado esta lectura al contemplar las ruinas del palacio devastado que imaginó para su utopía de 1771 *El año 2440. Un sueño como no ha habido otro*. Se trataba del de Versalles, o así se puede entender, y su contemplación le llevaba a atacar el absolutismo. La crítica de su presente le servía para proponer el futuro (Mercier, 2016), como a Volney las ruinas de Palmira le hicieron reflexionar sobre las revoluciones.

Del París de 1789 ha desaparecido su población sobrante (nobles y clérigos), pero ha quedado cuanto lo identifica con los tiempos nuevos. Por tanto, las edificaciones y lo que representan se cargan, en la maqueta revolucionaria y gracias a la interpretación del periodista, de valores republicanos, como sucede con la Biblioteca, el Observatorio, el Louvre, los Inválidos, el Panteón y el Instituto Nacional. Mercier hace una relectura que se apropia de la cultura, la ciencia, el arte, el ejército y el pasado nacionales, pero en el que el pueblo no está presente, reducido a un papel gregario, considerado algo entre un animal y un ser humano, según el pensamiento de los «filósofos» (Payne, 1976; Veysman, 2004).

El repaso que hace de los distintos centros e instituciones, reinterpretados, muestra el valor simbólico de la maqueta y cómo refleja el proyecto republicano; el relieve es el retrato de lo nuevo, de la esperanza de una nueva civilización que se ha de exportar al resto del mundo porque se va a mostrar en diferentes ciudades de Europa. Su contemplación, en tanto que proyecto (y resultado) revolucionario, primero en París en el antiguo Palais Royal, ahora denominado Palais-Égalité —donde se pudo ver en 1797—, hará temblar a los potentados de aquellas cortes en que se exhiba. Al ser expuesta en otros lugares, la maqueta proyecta la imagen deseada y se transforma en un agente de propaganda de la república, que germinará en aquellos lugares

donde se la admire. Representa un nuevo tiempo político al que le corresponde una nueva época moral.

Por otro lado, el relieve ayuda a conocer y entender la ciudad, pues el espectador, sentado, descubre todo París mejor que subido a una torre, ve «sus arterias y sus venas», su estructura, la ruta circular de los bulevares y los suburbios. El modelo es valioso para el parisino y para el que no lo es, sirve para reconocer lugares de memoria, como aquellos en los que han vivido personajes famosos. De este modo, los planos relieve presentan la fisonomía viva de las ciudades, salvan su memoria de la destrucción y el olvido, son cuadros verdaderos de su *forma urbis* que hacen soñar al filósofo y al legislador, inspiran al moralista y sirven a las generaciones futuras. Y se puede añadir que, del mismo modo que el maquetista hizo el retrato físico de la ciudad, gracias a su obra, el periodista hizo el moral. La maqueta es un testimonio y un resumen de la Revolución para forjar memoria urbana, ciudadana y colectiva (Boucher, 2017).

De esta maqueta, realizada en madera por «el ciudadano Arnaud», no se tienen más noticias, pero se vio en Madrid, no como expresión del París revolucionario, sino, al revés, como retrato antes de la Revolución, según señala el anuncio del *Diario de Madrid* del 15 de diciembre de 1799. Primero se enseñó a los reyes en El Escorial y después al público en el local de espectáculos populares que existía en la calle del Caballero de Gracia, frente al oratorio. El «Modelo de la ciudad de París, considerado como una obra maestra del arte y de la paciencia», se mostró de cuatro a nueve de la tarde durante al menos un mes, costaba cuatro reales y se iluminaba. Los anuncios y comentarios entusiastas parecen escritos por alguien cercano a Arnaud o por él mismo, que destaca su tamaño y precisión, y, marcando distancias con otros públicos, se dirige a «las personas de gusto». Tras pasar por Madrid, el modelo se dirigió a Cádiz (*Diario de Madrid*, 1 y 12 de enero de 1800).

# ÍNDICE

---

<b>INTRODUCCIÓN</b> . . . . .	9
Agradecimientos . . . . .	9
Lo pequeño para explicar y conocer el mundo . . . . .	12
Usos de las maquetas . . . . .	23
La lectura política de una maqueta: <i>La ville de Paris en relief</i> , de Louis Sébastien Mercier . . . . .	31
<b>1778-1828</b>	
<b>LEÓN GIL DE PALACIO, LIBERAL PURIFICADO</b> . . . . .	37
De Barcelona a Valladolid . . . . .	37
1828, <i>annus mirabilis</i> . Valladolid, maquetas y «purificación» . .	57
<b>1828-1831</b>	
<b>LA MAQUETA DE MADRID</b> . . . . .	79
Una mirada alrededor . . . . .	79
Aspectos materiales del modelo de Madrid . . . . .	91
El relieve en el contexto cultural madrileño. Su fidelidad representativa . . . . .	109
Monumento, ruina, símbolo y paisaje. Valores que el tiempo añade a la maqueta . . . . .	118
<b>1832-1840</b>	
<b>DEL REAL GABINETE TOPOGRÁFICO AL MUSEO DE ARTILLERÍA, PASANDO POR LA GALERÍA TOPOGRÁFICA EN RECOLETOS</b> . . . . .	129
Gabinetes de modelos en España. Una historia frustrada . .	129
1832-1833. Los inicios del Real Gabinete Topográfico . .	145

El Gabinete Topográfico en el plan cultural de la monarquía. Decoro y nación . . . . .	171
El Gabinete Topográfico, una institución civil . . . . .	182
Los trabajos y los días en el Gabinete Topográfico o el fracaso del modelo cortesano. . . . .	189
1835. Galería Topográfica en Recoletos o el triunfo del modelo liberal . . . . .	208
1837. El Museo de Artillería o la conservación del patrimonio . . . . .	234

**1840-1849**

**OTRAS ACTIVIDADES.**

<b>MUERTE DE LEÓN GIL DE PALACIO . . . . .</b>	<b>269</b>
1840. «Una mejor enseñanza de la arquitectura» . . . . .	269
1845. La quinta «Exposición pública de productos de la industria española». . . . .	282
1849. Muerte de León Gil de Palacio. . . . .	295
1854. El final del Gabinete Topográfico. . . . .	304
1929: La maqueta de Madrid, del Museo de Artillería al Municipal. . . . .	309
Un balance. . . . .	319

<b>APÉNDICES . . . . .</b>	<b>325</b>
APÉNDICE 1. . . . .	327
APÉNDICE 2. . . . .	340
APÉNDICE 3. . . . .	344
APÉNDICE 4. . . . .	346
APÉNDICE 5. . . . .	348
APÉNDICE 6. . . . .	349
APÉNDICE 7. . . . .	352
APÉNDICE 8. . . . .	353
APÉNDICE 9. . . . .	357

<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA . . . . .</b>	<b>365</b>
Abreviaturas . . . . .	365
Fuentes de archivo relativas a León Gil de Palacio y a la maqueta de Madrid . . . . .	365
Bibliografía. . . . .	367

<b>LISTA DE ILUSTRACIONES . . . . .</b>	<b>397</b>
---	------------

<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO. . . . .</b>	<b>401</b>
-----------------------------------	------------

---

*Este libro se terminó de imprimir  
en el Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Zaragoza  
en marzo de 2022*

---

# LEÓN GIL DE PALACIO

---

El libro es un esbozo biográfico del militar León Gil de Palacio, conocido por ser el autor de la maqueta de Madrid de 1830 que se conserva en el Museo de Historia de la capital. Pero es también un estudio de su actividad como maquetista y al frente de las distintas instituciones culturales que dirigió: el Gabinete Topográfico, el Museo de Artillería y la desconocida Galería Topográfica en Recoletos. No se olvidan sus colaboraciones para mejorar la enseñanza de la arquitectura y desarrollar la industria. León Gil proyectó imágenes de la capital de España y de diferentes momentos históricos mediante relieves e influyó sobre los ciudadanos con proyectos didácticos y científicos de marcado carácter nacional.



Prensas de la Universidad  
**Universidad Zaragoza**

