

La memoria visual de la arquitectura española en los grabados de la Edad Moderna

Miriam CERA BREA

Universidad Autónoma de Madrid
Departamento de Historia y Teoría del Arte
miriam.cera@gmail.com

RESUMEN

Entre los siglos XVIII y XIX asistimos al nacimiento de una historiografía de la arquitectura española, que guarda una estrecha relación –no siempre tenida en cuenta– con la existencia de un imaginario arquitectónico. La técnica del grabado constituyó una herramienta fundamental para la transmisión de imágenes y conocimiento antes de la invención y difusión de la fotografía. Esta transmisión adquiere particular importancia en el caso de la arquitectura que, por su propia naturaleza es inherente al espacio en el que se encuentra. Por este motivo en el presente artículo estudiaremos qué tipo de imágenes se fueron reproduciendo y especialmente qué edificios se decidían reproducir, para de esta forma, tratar de aproximarnos a la *memoria visual* de la arquitectura española durante la Edad Moderna, situada en la base de dicha historiografía.

Palabras clave: Arquitectura; España; grabado; estampa; historiografía.

Visual memory of the Spanish architecture in the engravings of the Modern Age

ABSTRACT

The 18th and 19th Centuries witnessed the birth of a Spanish architecture historiography that is in tight connection with the existence of an architectural imaginary –though this has not always been taken into account. The technique of engraving was an essential tool for the transmission of images and knowledge before the invention and popularization of photography. This transmission becomes particularly important in the field of architecture, which due to its nature is inherent to the space it is located in. Therefore, in this paper we will study what kind of images were reproduced, and specially which constructions were chosen to be spread, in order to get an approach to the *visual memory* of Spanish architecture during the Modern Age, which was at the base of the mentioned historiography.

Key words: Architecture; Spain; engraving; print; historiography.

A partir de mediados del siglo XVIII en España comienzan a establecerse las bases de la futura historia de la arquitectura española –y su correspondiente periodización–. En este sentido, el primer hito lo constituyen las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, fruto del trabajo de Eugenio Llaguno y Amírola (1724–1799) y Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749–1829). Ambos, están considerados los “padres” de la historiografía arquitectónica, gracias a la aportación fundamental que dicha obra supone.

Nuestro objetivo, en este caso es el estudio del imaginario visual de la arquitectura española que durante dos siglos se fue constituyendo gracias al grabado, pues consideramos que estas imágenes que se decidían transmitir tuvieron un papel decisivo¹ en la constitución de una historiografía arquitectónica, impulsada por los polémicos debates de finales del siglo XVIII, sin duda apoyados en imágenes. De esta forma, nos planteamos si, aunque desprovista de imágenes, la obra de Llaguno podría haberse sustentado en el imaginario visual preexistente, dado que para el conocimiento de la arquitectura es necesario un desplazamiento físico, no siempre posible, o bien recurrir a testimonios gráficos como el grabado.

El marco temporal que hemos establecido abarca desde la creación de los primeros repertorios –finales del siglo XVI–, hasta la invasión napoleónica, momento de cesura trascendental a todos los niveles.

Para ello, hemos centrado nuestro trabajo en la Biblioteca Nacional, cuyo fondo antiguo es el más rico en grabados de España, además de en otros centros, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o la Real Academia de la Historia, recurriendo asimismo a diversos catálogos. Es preciso tener en cuenta que dentro de la producción gráfica contamos tanto con libros ilustrados como con estampas, de carácter mucho más disperso estas últimas y en ocasiones basadas en grabados procedentes de libros.

GRABADO Y ARQUITECTURA

Hasta el siglo XVI el grabado gozaba de escasa difusión en España, de modo que para el conocimiento de la arquitectura, se había de recurrir a las descripciones literarias o al dibujo –que por su propia naturaleza poseía un carácter de unicidad–. En general, las estampas más difundidas fueron las de vistas urbanas en las que quedaban insertos los edificios, mientras que el grabado arquitectónico como tal, no se dará hasta el segundo tercio del siglo XVI y siempre con menor intensidad². En cuanto a los proyectos arquitectónicos, en muy contadas ocasiones fueron trasladados a estampas,

¹ Dicho papel se explica por su “capacidad de divulgación”, GARCÍA MELERO, José Enrique, *Las catedrales góticas de la España Ilustrada*, Madrid, Encuentro, 2001, p. 48.

² Si ya el grabado en sí mismo revestía bastante dificultad –requería gran habilidad manual, un arduo aprendizaje y soltura en la copia del dibujo–, la elaboración del grabado arquitectónico precisaba un excelente conocimiento de los principios de la arquitectura y la perspectiva.

puesto que los arquitectos, rara vez eran grabadores³, así como por el mayor esfuerzo económico que esta técnica requería con respecto al dibujo.

Parece ser que el primer conjunto de grabados de edificios contemporáneos fue *Les plus excellents Bâtimens de France* (París, 1594–1595), de Jacques Androuet du Cerceau, que recogió el aspecto de estructuras recientemente levantadas, como el palacio del Louvre. En este sentido Francia constituyó el modelo de difusión de la imagen palacial mediante la estampa⁴, gracias a una conjunción de factores –grabadores de gran nivel, política de construcción palaciega y conciencia del valor político de una propaganda visual como la posibilitada por las estampas–, circunstancia muy en consonancia con el carácter borbónico. En los Países Bajos también existieron excelentes grabadores, aunque no secundaron tanto como Francia las iniciativas de este tipo. Por lo que a Italia respecta, se trata de un caso excepcional, pues desde el siglo XVI fue objeto de un flujo de viajeros, prácticamente ininterrumpido, hasta enlazar con el *Grand Tour*.

En España tardó bastante en producirse un repertorio de grabados de nuestra arquitectura –en general la producción gráfica era bastante escasa– y salvo la excepción del Escorial –la única obra reproducida de manera prácticamente ininterrumpida⁵–, hubo una gran despreocupación por grabar las obras de arquitectura, hasta que la política ilustrada borbónica, propició el despegue del grabado motivado en gran medida por el interés en difundir los hallazgos arqueológicos⁶ tan propio de la Ilustración.

Muchas de las imágenes en cuestión son debidas a extranjeros que se decidieron a venir a España y publicar algunas ilustraciones de la riqueza arquitectónica del país, si bien es cierto que pocos artistas extranjeros lo visitaron durante los siglos XVI y XVII, y menos aún trataron de transmitir una imagen fidedigna⁷ del mismo. Además de las dificultades que entrañaba el viaje, había otras barreras: como las religiosas –el catolicismo para los protestantes– y las “ideológicas” –nos referimos a la superioridad intelectual que sentían los italianos, que consideraban a España como una *tabula rasa* en la que imponer sus modelos–⁸.

³ WILKINSON ZERNER, Catherine, *Philip II and the Escorial: technology and the representation of architecture* [cat. exp.], Providence (Rhode Islands), David Winton Bell Gallery, 1990, p. 10.

⁴ MATILLA, José Manuel, “Grabado y propaganda. La imagen de los palacios reales en la edad moderna”, en CHECA CREMADES, Fernando [coord.], *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, p. 463.

⁵ Por este motivo citaremos únicamente algunos ejemplos, el panorama completo de la representación gráfica del monasterio del Escorial se encuentra recogido en SANTIAGO PÁEZ, Elena, MAGARIÑOS, Juan Manuel y ANDRÉS, Gregorio, “El Escorial, historia de una imagen” en *El Escorial en la Biblioteca Nacional* [cat. Exp.], Madrid, B.N.E., 1986, pp. 223-366.

⁶ GALIANA MATESANZ, Teresa y MEDRANO, José Miguel, “Juan Pedro Arnal y los mosaicos de Rielves” en *Anticuaria y arqueología. Imágenes de la España Antigua (1757-1877)* [cat. exp.], Madrid, Calcografía Nacional, 1997, p. 21.

⁷ HILLGARTH, Jocelyn, *The mirror of Spain 1500-1700*, Michigan, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000, p. 241.

⁸ *Ibid*, p. 241.

Durante el siglo XVII los viajeros más habituales fueron los franceses⁹, seguidos de los flamencos. Sin embargo durante la primera mitad de siglo solía tratarse de viajes de embajadas y no será hasta la segunda mitad cuando comiencen a sucederse viajes sin un cometido tan concreto, sino más bien por “curiosidad”¹⁰. Tras el advenimiento de Felipe V al trono español el flujo de viajeros franceses se verá intensificado.

En general los viajeros, especialmente durante el siglo XVII, solían hacer los mismos recorridos: visitaban plazas y Reales Sitios de Madrid, el Escorial y Aranjuez, y a partir del XVIII la Granja de san Ildefonso¹¹. Además se interesaban por ciudades dotadas de patrimonio artístico antiguo o medieval –Toledo, Granada y Sevilla–. Por contra, otras ciudades de gran interés como Santiago de Compostela, quedaban completamente olvidadas, hecho reflejado en las ilustraciones.

Los ingleses¹² se acercaron de forma más tardía, dado que España quedaba fuera del *Grand Tour* como consecuencia de la imagen generalmente negativa que de ella se transmitía: pobreza, barbarie, peligros, ignorancia, Inquisición, etc. Sin embargo, también había quien buscaba la espontaneidad y el exotismo que un país como España podía ofrecer, vertiente agudizada a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, dando lugar a la búsqueda de lo pintoresco y abriendo paso al romanticismo decimonónico. Será durante el último tercio de siglo, durante los años de paz entre la Guerra de los Siete años y la de la independencia americana –coincidiendo con el reinado de Carlos III–, cuando el flujo de viajeros se intensifique. Se trata de personajes que llegaban con todo el bagaje cultural del *Grand Tour* y que a través de obras de carácter heterogéneo –con consideraciones muy variadas sobre el país: botánica, política, literatura, pero también artísticas y culturales– que proporcionan una imagen caleidoscópica de España¹³.

PRIMEROS REPERTORIOS (FINALES DEL SIGLO XVI-MEDIADOS DEL XVIII)

Como ya hemos comentado, desde la segunda mitad del siglo XVI comenzaron a crearse repertorios de imágenes arquitectónicas de manos de grabadores flamencos, gracias al interés –estimulado por el grabado en cobre¹⁴– por crear una representación

⁹ Especialmente desde 1610, como consecuencia de las alianzas políticas entre las monarquías de ambos países.

¹⁰ Tal vez estimulados por otros relatos contemporáneos como *la Relation du voyage d’Espagne* (Paris, 1691) de la Baronesa de Aulnoy (1650-1705). MUÑOZ ROJAS, José Antonio, “La imagen romántica de España «los precursores»” en CALVO SERRALLER, Francisco [coord.], *Imagen romántica de España*, Madrid, Alianza, 1995, p.14.

¹¹ La granja era en ocasiones comparada con Versalles. BENASSAR, Bartolomé y Lucile, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. XII.

¹² “El viajero inglés del siglo XVII no podía evidentemente sustraerse al momento histórico y al lastre religioso que pesaba sobre él”, MUÑOZ ROJAS, José Antonio (1995) *op. cit.*, p. 14.

¹³ Sobre los viajeros ingleses, véase la tesis doctoral de FREIXA LOBERA, Consol, *La imagen de España en los viajeros británicos del siglo XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992.

¹⁴ HILLGART, Jocelyn (2000), *op. cit.*, pp. 251-252.

realista de las ciudades europeas. Sin embargo, tardará en aparecer una representación propiamente arquitectónica y en principio se realizaron mapas y vistas urbanas.

Probablemente el primer repertorio fue el *Civitates Orbis terrarum*¹⁵, (Colonia 1572) debido a Georg Braun, obra en seis volúmenes con ilustraciones de planos y vistas de ciudades diseñadas en su mayoría por el dibujante y también grabador Georg Hoefnagel –quien a lo largo de su vida visitó entre otros países, España– dibujadas en la década de los años sesenta, y grabadas por el taller de Frans Hogenberg. El objetivo de la misma era que el lector, sentado cómodamente en su casa, contemplase la obra adquiriendo conocimientos que sólo eran posibles mediante largos, penosos y costosos viajes¹⁶.



Fig. 1. Georg Hoefnagel (d.), Frans Hogenberg (g.), Toletum, 1566, aguafuerte y buril, 330 x 472 mm., incluida en BRAUN, Georg (ed.), *Civitates Orbis Terrarum* (Colonia), vol. V, Madrid, Biblioteca Nacional, ER/2051, estampa número 15.

Las imágenes grabadas integran el texto, de amplia base científica y escrito por expertos¹⁷. Desde la primera edición en 1572, con 59 grabados, estos se fueron incrementando en número y tamaño hasta llegar a 363 en 1597 –cuando entre otras, se incorporaron las vistas de Granada y del Generalife–. Sin embargo, se ha de tener en

¹⁵ La edición manejada es la publicada entre 1597 y 1618, (B.N.E. ER/2.047-52); véanse la edición facsímil publicada en Amsterdam en 1965, con la introducción de Raleigh A. Skelton, pp. VII-XLIII, así como el estudio realizado por Elena Santiago en SANTIAGO PÁEZ, Elena, *Teatro de las más ilustres ciudades de España y Portugal*, Barcelona, Lunberg, 1996, pp.9-23, que acompaña a la reproducción facsímil del *Theatrum Hispaniae* de Janssonius, Barcelona, Lunberg, 1996.

¹⁶ SANTIAGO PÁEZ, Elena (1996), *op.cit.*, p.10.

¹⁷ HUIDOBRO, Concha. y GONZÁLEZ NEGRO, Irene, *El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos. Estampas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Electa, 2001, p. 117.

cuenta que en general se trata de perfiles de ciudades, sin demasiada precisión en la representación de su arquitectura de carácter secundario e integrada en el tejido urbano. Tal vez las más representativas las de Toledo (fig. 1), en la que además del plano de la ciudad, destacan las imágenes de la catedral y el Alcázar; Sevilla, con una doble vista de la Giralda; el Escorial y la Alhambra de Granada.

Esta obra, alcanzará una amplísima difusión, siendo reeditada en diversas ocasiones, una de ellas en 1657 con el título de *Theatrum*¹⁸ por el editor Johannes Janssonius, creador de una de las importantes “multinacionales de impresión y transmisión de imágenes”¹⁹ existentes en los Países Bajos entre los siglos XVI y XVII, como ya lo fuesen entre otras, la de Georg Braun.

Dichos repertorios se verán enriquecidos paulatinamente por un lado de la mano de una producción “nacional” (con independencia del origen del grabador), ilustrando obras de distinto tipo como el grabado de la Puerta de Guadalajara (ca. 1629) para la obra de Diego de Colmenares *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*²⁰ (Madrid 1637) o bien en forma de estampas sueltas con motivo de encargos oficiales o algunas cuyo origen aún se desconoce.

Sin embargo, contamos con una obra excepcional, considerada “ejemplo más bello del libro barroco español”²¹, que supone la emancipación del grabado español²². Nos referimos a *Fiestas de la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando*²³ (Sevilla, 1671), del sacerdote Fernando de la Torre Farfán. Gestada en el contexto de la celebración de la canonización de Fernando III²⁴, en la que fue erigido un espectacular aparato monumental, para el que el Cabildo no reparó en gastos²⁵. En dicha celebración participaron artistas cumbres del arte sevillano, de la talla de Murillo, Valdés Leal o Herrera el Mozo.

La relación escrita y grabada al aguafuerte constituye el gran momento de esplendor del grabado sevillano. En esta obra de carácter colectivo intervinieron con grabados entre otros, Juan de Valdés Leal y Francisco Herrera el Mozo, sin embargo, fue Matías de Arteaga y Alfaro quien ejecutó las principales imágenes arquitectónicas.

Una de las más singulares y reproducidas es la de la Giralda engalanada a la manera militar con estandartes y banderas, flanqueada por grupos de tres y dos *putti* con fi-

¹⁸ B.N.E. ER/1.853-60.

¹⁹ SANTIAGO PÁEZ, Elena, MAGARIÑOS, Juan Manuel y ANDRÉS, Gregorio, (1986), *op.cit.*, p. 225.

²⁰ B. N. E.: R/19.780.

²¹ BONET CORREA, Antonio, “Torre Farfán y la fiesta de la canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671” en TORRE FARFÁN, Fernando, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando*, Sevilla, Fundación Focus, 1984, p.VII; HOFER, Philip, *Baroque Book Illustration. A short Survey from the collection in the department of graphic Arts Harvard College Library*, Cambridge, Harvard University Press, 1951, p. 17.

²² GARCÍA VEGA, Blanca, *EL grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984, t. II, p. 8.

²³ B.N.E.: 2/65329.

²⁴ Figura destacada en el ideal contrarreformista, protagonista de la Reconquista de Sevilla. Antonio Bonet Correa señala cómo la figura de Fernando III venía asimilada a la del mismísimo emperador Constantino el Grande en su lucha por los ideales de la fe, BONET CORREA, Antonio (1984) *op. cit.*, p. VIII.

²⁵ Acontecimiento fundamental para la moral del pueblo sevillano, que se encontraba en un momento de decaimiento, en gran medida por la pérdida del monopolio portuario en favor de Cádiz, *Ibid.*, p. VII.

lacterias con las inscripciones “*TVRIS FORTISIMA*” y “*NOMEN DOMINP*” (fig. 2.); curiosamente, el propio Ceán Bermúdez poseía una de las diversas estampas sueltas que se realizaron de manera coetánea a la obra de Farfán²⁶. También está presente la fachada de la catedral vista desde el lado sur. Además, se recoge la planta de la catedral fechada (1672), con identificación de sus partes y medidas en pies y ornamentada con el habitual aparato decorativo propio del barroco.

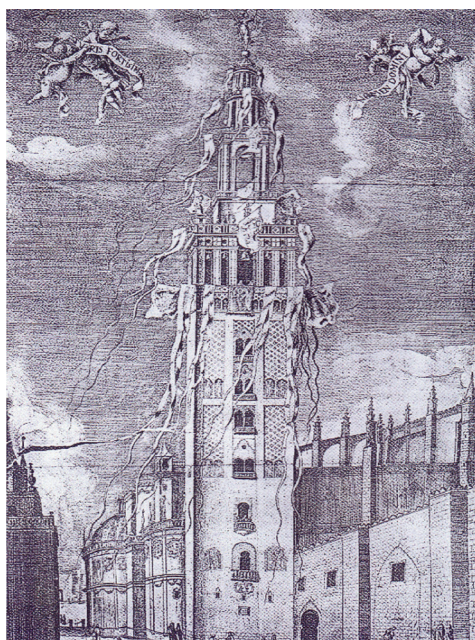


Fig. 2. Matías de Arteaga y Alfaro, *La Giralda engalanada*, mediados del siglo XVII, aguafuerte, 440 x 280 mm., incluida en: TORRE FARFÁN, Fernando de la, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando* (Sevilla, 1671), Madrid, Biblioteca Nacional, 2/65329, estampa número 4.

Otras imágenes de gran calidad son la representación de la capilla del Sagrario, la decoración de la fachada de las gradas –según diseño del arquitecto Bernardo Simón–; otra fachada de la catedral, vista por la parte de la Lonja, así como la decoración del interior de la Capilla Real. En las imágenes de carácter alegórico o conmemorativo ejecutadas por dos hijos de Valdés Leal, María Luisa Morales y Lucas Valdés, destacan asimismo la Giralda y la Torre del Oro.

Sin embargo se trata de ejemplos en general aislados, pues los mayores repertorios son los debidos a extranjeros. En este sentido el mejor ejemplo lo constituye la

²⁶ Se conserva en la Biblioteca Nacional con número de inventario 14.545, véase Santiago Páez, Elena, *El gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca nacional* [cat. exp.], Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1997, p. 81.

obra de Louis Meunier *Differentes veues des palais et jardins de plaisance des rois d'Espagne* (París, ca.1665 y 1668²⁷), que supone la recopilación más completa dibujada del natural, de arquitectura española en un momento tan temprano, destacando asimismo por una pretensión explícita de objetividad. Las cincuenta y cuatro vistas de España representan edificios de Madrid (el Alcázar, la plaza Mayor, la Cárcel de corte, las Plazas de Santo Domingo y de la Cebada, el Buen Retiro, el Jardín de la Casa de Campo, el Palacio de la Zarzuela, la fachada principal palacio del Pardo), el Escorial, el Real Sitio de Aranjuez, Toledo, (el Alcázar y la Catedral primada), Segovia, (el Alcázar), Sevilla (la catedral –y la Giralda–, la plaza de San Francisco, la Lonja, el Castillo de Triana, y la Torre del Oro), Granada, (la Alhambra vista exteriormente y en sus patios, la Catedral, el Palacio de Carlos V, la Cancillería a un lado y el Generalife). Cierra la obra una vista de la plaza Mayor de Cádiz. El hecho de que las estampas aparezcan numeradas desde el 418 hasta el 472, nos lleva a pensar que probablemente habrían constituido parte de la obra completa de Meunier.

Las estampas de Meunier serán incansablemente copiadas durante los siglos XVII y XVIII por editores tanto franceses como holandeses e incluso italianos, hecho que redundará en la amplísima difusión de la imagen grabada. En general las imágenes de este tipo de repertorios representarán vistas de los distintos palacios de Madrid y Reales sitios: alzados de fachadas o jardines, con la excepción del Escorial cuya imagen más popular es la del Séptimo Diseño y en ocasiones, la del Panteón; las otras representaciones frecuentes son las de Sevilla y la Alhambra de Granada. Entre las innumerables copias y reelaboraciones de las estampas de Meunier cabe mencionar la imagen de tipo alegórico titulada *Portrait du Roi d'Espagne et palais de Madrid* (fig. 3), incluida en la obra de Nicolas de Fer *L'Atlas curieux* (París, 1722-25). En esta singular estampa, Fer combina un tondo con la efigie de Felipe V, rodeado de un recargado aparato decorativo, junto con algunas vistas en pequeño tamaño –tomadas de la obra de Meunier– de las “nuevas” posesiones del monarca que marcaría el cambio dinástico en España: el real sitio del Buen Retiro, así como el Alcázar y la plaza mayor de Madrid. De este modo podemos constatar el empleo de parte de la obra del grabador francés apenas únicamente medio siglo después, con un cometido propagandístico muy concreto, en las antípodas de su idea original.

²⁷ SANTIAGO PÁEZ, Elena, MAGARIÑOS, Juan Manuel y ANDRÉS, Gregorio, (1986), *op. Cit.*, p. 225.



Fig. 3. Nicolas de Fer, *Portrait du Roi d'Espagne et palais de Madrid*, finales del siglo XVII, cobre, talla dulce, 227 x 333 mm., incluida en: FER, Nicolas de, *L'Atlas curieux* (París, 1722-25), Madrid, Biblioteca Nacional, ER/2263, hoja 57.

A partir del siglo XVIII comienza a apreciarse una mayor apertura tanto en la producción de estampas realizadas en España –destacando las estampas de Pedro Tortolero dedicadas a Sevilla–, como en los repertorios extranjeros, con un tímido interés por las ruinas clásicas. En este sentido, destacan los aguafuertes de la obra de John Durant Breval²⁸ *Remarks on Several Parts of Europe...*²⁹ (Londres, 1726), que representan fundamentalmente ruinas de Sevilla y Gibraltar.

ILUSTRACIÓN Y APERTURA

Será desde mediados del siglo XVIII cuando la política cultural de la Ilustración, canalizada a través de la recién fundada Academia de San Fernando –y en menor medida, la Academia de la Historia– conceda al grabado el impulso definitivo. Así comenzaron a crearse repertorios arquitectónicos como herramienta de difusión cultural. El

²⁸ Véase el artículo de Alicia Canto que incluye la traducción de la parte sobre España y Portugal; CANTO, Alicia, “Los viajes del caballero inglés John Breval a España y Portugal” en *Revista portuguesa de arqueología*, V.7, Nº 2, 2004, pp. 265-364

²⁹ B.N.E.: 2/17.602-5.

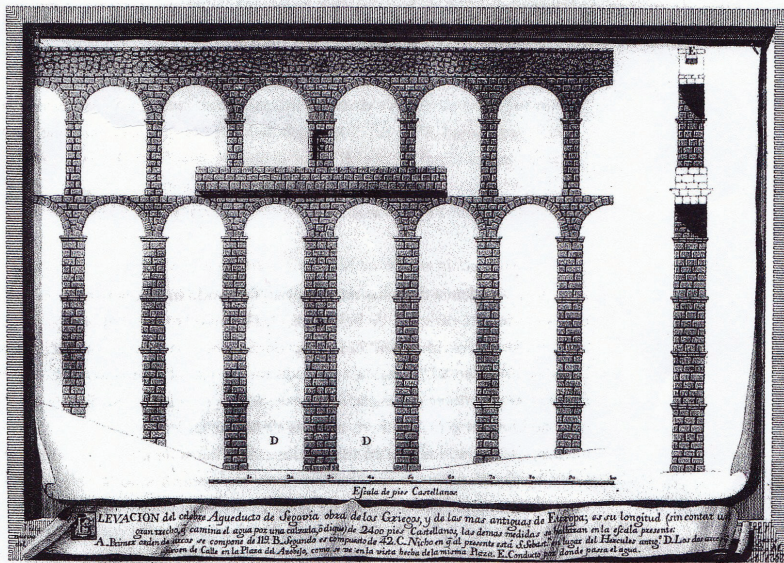


Fig. 4. Diego de Villanueva (d.), Hermenegildo Víctor Ugarte (g.), *Alzado del Acueducto de Segovia*, Madrid, 1757, cobre, talla dulce, 305 x 430 mm., Madrid, Calcografía Nacional. R/3.829 [Tomado de Matilla, José Manuel, “Colección de vistas ópticas de la academia de San Fernando: el Acueducto de Segovia en: *Anticuaria y Arqueología*. Imágenes de la España Antigua 1757-1877 (cat.exp.), Madrid, Calcografía Nacional, 1997, cat. 2, p. 18].

primero fueron las conocidas como *Vistas para la óptica* (1755-1758), encargadas a los estudiantes pensionados en Madrid –Hermenegildo Víctor Ugarte, Juan Minguet y José Murguía– dentro del programa formativo de la Academia. Este primer proyecto de grabado arquitectónico tenía como objetivo abastecer el mercado nacional, difundiendo asimismo el “buen gusto”³⁰. Se trata de una serie de vistas³¹ de Madrid, Aranjuez y del acueducto de Segovia (fig. 4), sobre dibujos de Diego de Villanueva. De este tipo de vista se sucederán más ejemplos, como el dedicado al Real Sitio de Aranjuez³² o las dibujadas por Gómez Navia del Escorial³³, ya entrado el siglo XIX.

Junto a estas series, comenzaron a sucederse las iniciativas para dar a conocer el patrimonio, favorecidas por la política regalista borbónica cuyo mejor exponente lo

³⁰ MATILLA, José Manuel, “Colección de vistas ópticas de la Academia de San Fernando: el Acueducto de Segovia” en *Anticuaria y arqueología...* (1997), *op. cit.*, pp.17-19.

³¹ Las planchas de todas ellas se conservan en la calcografía nacional (R. 3648, 3829, 3828, 3830, 3831, 2614, 2615, 3647 y 3646), véase el *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, pp. 54-56.

³² AGUIRRE, Domingo de, *Topografía del Real Sitio de Aranjuez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1775. B.N.E.: ER/2.982.

³³ GÓMEZ NAVIA, José, *Colección de diferentes vistas del Magnífico Templo y Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Fábrica del Católico y Prudente Rey Felipe II, construido por los ingenieros y arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, su discípulo*, Madrid, Calcografía Nacional, 1800. B.N.E.: 3.341.

constituyen los “viajes literarios”, de orientación artística, como el celeberrimo *Viage de España*³⁴ ³⁵ (1772–1794) de Antonio Ponz³⁶ –quien precisamente se lamentaba de la deficitaria producción en España de grabados, frente a la inglesa, francesa y alemana, como ya hiciesen Jovellanos y Ceán–³⁷, o los viajes anticuarios de carácter arqueológico, como el *Viage antiquario arquitectónico*³⁸ de José Ortiz y Sanz (Madrid, 1807) –reducido, no obstante sus pretensiones iniciales, al teatro saguntino– y en cierto sentido, las *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, poblaciones y frutos del Reyno de Valencia*³⁹ de Antonio José Cavanilles.

Junto a ellas destaca el extraordinario proyecto de las *Antigüedades árabes de España*⁴⁰ (Madrid, 1804), momento cumbre en la revalorización del arte hispanomusulmán por parte de la Academia. Desde el punto de vista historiográfico, esta obra sirvió de sustento para la reconstrucción de la “memoria histórica” de nuestra arquitectura impulsada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde sus férreos planteamientos neoclásicos. La inmediata conclusión fue que la arquitectura islámica había evolucionado hacia la gótica, hecho que contribuía a consolidar la tesis de una historia cultural hispana que enlazaba la Antigüedad clásica con su “restauración” en época moderna⁴¹. Este debate se encuentra asimismo presente en las aportaciones de Llaguno y Ceán a las *Noticias...*, como consecuencia de la inclusión de las diez épocas o géneros de la arquitectura española, entre las que la arquitectura

³⁴ Sobre el género del viaje entre finales del siglo XVIII y comienzos de siglo XIX véase ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 350-439.

³⁵ B.N.E.: U/8.481-98.

³⁶ Recogiendo las palabras de la doctora Gloria Mora podemos afirmar que “todo está en Ponz”, algo que seguramente propiciase su utilización como la guía por los oficiales ingleses y franceses para expoliar los bienes de España durante las guerras peninsulares de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX, así como por los viajeros en los años del reinado de Fernando VII. MORA, Gloria, “Voyage et itinéraire, de les descriptions d’Espanya a la segona meitat del XVIII i primera del XIX” en *El viatge a Espanya d’Alexandre de Laborde (1806-1820): dibuixos preparatoris* [cat. Exp.], Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2006, p. 18.

³⁷ HÄNSEL, Sylvaine, “Ponz, Goya y Velázquez. Los principios de Goya como grabador” en LOPE, Hans-Joachim [coord.], *Antonio Ponz (1725-1792)*, Frankfurt, Biblioteca Ducal de Wolfenbüttel, 1995, pp. 19-21.

³⁸ B.N.E.: ER/2.504. Véase la tesis doctoral de Silvia Cubiles, *Los grabados de arquitectura y la imprenta Real bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV*, Madrid, U.C.M., 1983, pp.103-183; MORÁN TURINA, Miguel y RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *El legado de la Antigüedad*, Madrid, Istmo, Madrid, p.139; así como el *Catálogo general* de la Calcografía Nacional, Madrid, Calcografía Nacional, 2004, pp.249-251.

³⁹ Véase el artículo de MATILLA, José Manuel, “Antonio José Cavanilles y los vestigios de la antigüedad en el contexto de la geografía humana”, en *Anticuaria y arqueología...* (1997), *op. cit.*, pp.33-35.

⁴⁰ Esta obra y sus innumerables vicisitudes desde 1760 han sido ampliamente estudiadas por Delfín Rodríguez, de modo que remitimos tanto a su artículo “Diego Sánchez Sarabia y los orígenes del proyecto” en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del arte, t. III, Madrid, 1990, pp. 225-257 y a RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil. José de Herosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, COAM, 1992.

⁴¹ BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando, “De Granada a el Escorial: La arquitectura renacentista en el siglo XVIII” en *El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, p.75; RODRÍGUEZ, Delfín (1992), *op. cit.*; MORA, Gloria (2006), *op. cit.*, p. 18.

árabe ocupa un lugar destacado, no obstante el título dado por Llaguno a la obra (... desde su Restauración)⁴².

De menor entidad aunque asimismo importantes, destaca el espléndido conjunto de *Diseños de la Catedral de Málaga*⁴³ (Madrid, 1785), la ambiciosa e inconclusa *Colección de estampas de fachadas, ó vistas de palacios, edificios, y monumentos antiguos y modernos...*⁴⁴ de Bernardo Espinalt (Madrid, 1790), las estampas sobre la catedral de León, incluidas en la *Historia de la ciudad y corte de León y de sus reyes*⁴⁵ (Madrid, 1792) del agustino Manuel Risco Navarro y la obra de José Córnode dedicada a la restauración de la Torre de Hércules *Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la torre llamada de Hércules...*⁴⁶ (Madrid, 1792). Entre estas obras, cabe mencionar la *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, publicada por el propio Ceán Bermúdez en Sevilla en 1804 y 1805. El hecho de que dicha publicación, –estructurada con una periodización similar a la desarrollada en el prólogo, ya mencionado–, se encuentre ilustrada (fig. 5), denota a nuestro juicio, la importancia concedida por Ceán al grabado y nos lleva a plantearnos una posible inclinación del mismo por haber ilustrado asimismo la obra de Llaguno.

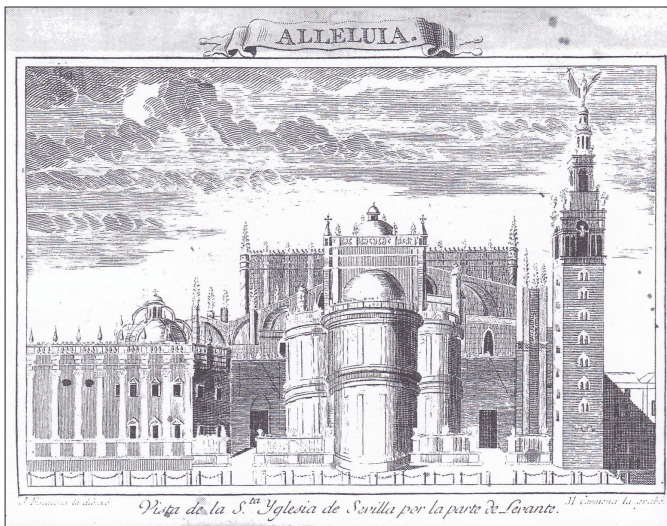


Fig. 5. Juan Escacena (d.), Manuel Salvador Carmona (g.), *Fachada de la catedral de Sevilla por la parte de levante*, buril, 105 x 140 mm., incluida en: CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, (Sevilla, 1804), Madrid, Biblioteca Nacional, BA/2.163.

⁴² Marías, Fernando, “Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, U.A.M., 2005, vol. XVII, pp. 29-30.

⁴³ B.N.E., ER/3.177.

⁴⁴ B.N.E.: ER/2.537.

⁴⁵ B.N.E.: U/3.057-58.

⁴⁶ B.N.E.: ER/2.962.

Paralelamente, a partir del último tercio del siglo XVIII, el flujo de viajeros se intensificó, especialmente en el caso de los ingleses que en general, representaron ruinas antiguas y monumentos hispanomusulmanes⁴⁷, aunque algunos, como John Dillon⁴⁸ –escogiendo el arco de Fernán González y catedral de Burgos– o Francis Carter –con sus vistas de Málaga⁴⁹– de manera excepcional se desmarcasen. Por otro lado, franceses como el barón de Bourgoing continuaron interesándose por grabar la arquitectura española –incluyendo en sus repertorios palacios y Reales Sitios borbónicos– y será precisamente un francés, Alexandre de Laborde, el que cree el repertorio más completo de arquitectura española con su monumental y lujoso *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*⁵⁰ (1806-1820) contribuyendo enormemente a la configuración de una imagen positiva y en cierto sentido prerromántica de España.

Curiosamente todos estos viajeros, conocedores de las publicaciones españolas, recurrieron en numerosas ocasiones a obras como las de Ponz o las *Antigüedades árabes de España*, adoptando sin embargo actitudes distintas, con un carácter más evocador de la arquitectura.

CONCLUSIONES

A lo largo de este sintético recorrido, hemos asistido a una evolución tanto en la figura de los que se interesaron por grabar la arquitectura española como en el tipo de realización llevada a cabo. Así, entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII, tiempo en el que los repertorios fueron prácticamente en su totalidad debidos a extranjeros, hemos asistido al despegue del grabado arquitectónico, desde la simple vista urbana hasta el estudio del monumento, que generalmente se llevaba a cabo sin patrones establecidos, pocas veces vinculado a encargo y realizado de forma autónoma; algo perceptible tanto en los libros ilustrados como en las estampas sueltas.

La segunda mitad del siglo XVIII, en el plano nacional se caracterizó por la presencia de instituciones oficiales y fueron los intelectuales⁵¹ los que se interesaron por este proyecto cultural, dando lugar a una erudición artística síntoma de la irradiación de la cultura ilustrada. Mientras que en el ámbito internacional, tuvieron lugar un mayor número de viajes con mejor planificación, por parte de personajes cultos que habían leído relatos de viajeros anteriores y contemporáneos a ellos mismos.

⁴⁷ Como ejemplos mencionaremos a Richard Twiss (*Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, 1775 B.N.E.: ER/5.275.) y especialmente a Henry Swinburne (*Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*, Londres, 1779 B.N.E.: ER/2.442).

⁴⁸ *Travels through Spain with a view to illustrate the natural history and physical geography of that kingdom in a series of letters*, Londres, 1780, B.N.E.: GMM/2.096.

⁴⁹ *A Journey from Gibraltar to Malaga...* Londres, 1777, B.N.E.: ER/4.149.

⁵⁰ B.N.E.: BA/2.056.

⁵¹ Francesc Quílez ha puesto en relación el perfil del erudito ilustrado, generalmente protegido por el poder y que hace uso de una metodología interdisciplinar con la polifacética figura del humanista renacentista, QUÍLEZ Y CORELLA, Francesc, “Aproximació a les fonts literàries del *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne*,” en *El viatge a Espanya...* (2006), *op. cit.* p. 60.

Esta evolución tan acentuada tiene su reflejo en los repertorios de imágenes que se llevaron a cabo. Así, desde el siglo XVI se fueron creando representaciones similares: de Madrid y alrededores se representaron sus residencias reales, la plaza mayor, la cárcel de corte y varias plazas; de Sevilla la catedral y especialmente la Giralda; de Granada la Alhambra y el palacio de Carlos V, de Córdoba la mezquita –aunque con una intensidad infinitamente menor a la de la Alhambra– y junto a estos edificios, otros emblemáticos, como la catedral de Toledo, el Alcázar de Segovia y el monasterio de Montserrat –que era paso obligado tras los Pirineos–. A comienzos del XVIII tuvo lugar un tímido nacimiento del interés por las ruinas, como antesala de la Ilustración. Dentro de este discurso siempre hay que tener en cuenta ciertas excepciones que, –como las estampas de Heylan o la puerta de Guadalajara–, por otro lado, correspondieron generalmente a iniciativas nacionales.

A partir de mediados del siglo XVIII la producción se diversificó, los extranjeros fueron ampliando su campo de interés y los grabadores españoles hicieron su irrupción, junto a algunas “figuras arquetípicas” de la ilustración española. Así, se fueron interesándose por representar el pasado árabe de España, las ruinas clásicas –ligado al desarrollo de las campañas arqueológicas– y también los nuevos proyectos, tanto en obras de otros siglos como en realizaciones *ex novo*, especialmente en la capital, pues no sólo se trataba de embellecer la Villa y Corte situándola al nivel de otras capitales europeas, sino especialmente de mostrárselo al mundo y para ello, ¿qué mejor medio que el grabado?

Aunque las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, se encuentren desprovistas de ilustraciones, no cabe duda de la estrecha vinculación entre estas imágenes y la creación de categorías arquitectónicas, de modo que, tanto Llaguno como Ceán hubieron de cimentar su obra sobre un imaginario arquitectónico. He aquí el papel trascendental de estos repertorios que han articulado nuestro discurso, un discurso que sin duda habrá de ser enriquecido y ampliado con sucesivas aportaciones, que no dudamos, habrán de sucederse a corto o medio plazo.