Vistas antiguas de MADRID

La colección de estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820)

VISTAS ANTIGUAS DE MADRID

La Colección de Estampas del Museo Municipal de Madrid. (1550-1820)

EMBAJADA DE ESPAÑA EN ITALIA
OFICINA CULTURAL

ACADEMIA DE ESPAÑA
ROMA

Instituto
Cervantes
Roma

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Ayuntamiento de Madrid
Cuarta Tenencia de Alcaldía
Concejalía de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes

VISTAS ANTIGUAS DE MADRID

La Colección de Estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820)

ROMA 1999

Exposición y Catálogo

MADRID

Museo Municipal

Dirección
Carmen Priego Fernández del Campo

Comisario
Eduardo Alaminos López

Coordinación
Eduardo Alaminos López
Eduardo Salas Vázquez
Con la colaboración de Purificación Nájera

Catálogo
Eduardo Alaminos López (E. A. L.)
Eduardo Salas Vázquez (E. S. V.)
Salvador Quero Castro (S. Q. C.)
Petra Vega Herranz (P. V. H.)
María Josefa Pastor (M. J. P.)
Purificación Nájera Colino(P. N.C.)

División de Exposiciones
Isabel Tuda Rodríguez
Eva Corrales Gómez

Administración
Juana Sanz Sanz
Esther Bachiller López
Ana Vázquez González
Manuela Rodríguez Castaño

Fotografía
Pablo Linés
Archivo del Museo Municipal de Madrid

Seguros
STAI

Transporte
TEMA

ROMA

Embajada de España en Italia

Embajador: Juan Prat y Coll
Consejero Cultural: Enrique Sardá Valls

Academia de España en Roma

Director: Felipe V. Garín Llombart
Secretario: Ramón Petit
Secretaría: María Luisa Contenta

Instituto Cervantes en Roma

Director: Miguel Albero
Gestor Cultural: Patxi Larrañaga

Servicio de Difusión
Silvia Sierra

Montaje
Francesca Zeri

Diseño del Catálogo
Dietmar Eder

Maquetación de la versión española
Ilustración 10

Impresión
Gráficas Minaya

I.S.B.N.: 84-7812-463-2
D.L.: GU-472/1998

COMITE DE HONOR

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro
Alcalde de Madrid

Juan Antonio Gómez-Angulo Rodríguez
Cuarto Teniente de Alcalde y Concejal de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid

Carlos Blanco Bravo
Director de los Servicios de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

Carmen Herrero Valverde
Jefe del Departamento de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico

Álvaro Martínez-Novillo González
Consejero Técnico de Artes Plásticas de la Concejalía de Cultura y Director del Centro Cultural Conde Duque

* * *

Juan Prat y Coll
Embajador de España en Italia

Felipe V. Garín Llombart
Director de la Academia de España en Roma

Miguel Albero
Director del Instituto Cervantes en Roma

ACERCAR la historia de Madrid a la ciudad de Roma era un deber de cariño con la que es ciudad por excelencia y también con la Academia Española por la que tantos artistas, arquitectos, e intelectuales han pasado a lo largo de más de un siglo de existencia. Presentamos una colección de vistas y otras estampas referidas a Madrid, que se conservan en nuestro Museo Municipal, institución dedicada a salvaguardar la memoria histórica de la Villa y Corte, cuya colección, reunida a lo largo de muchos años, es reconocida como una de las más importantes en su género, tanto por la cantidad como por la calidad y variedad de temas que reúne, y la más significativa para conocer la evolución histórica y urbanística de Madrid.

Las estampas, admirables testigos del acontecer histórico de otras épocas y principal medio de comunicación visual durante varios siglos, nos ayudarán a conocer, en una rápida vista panorámica, la historia de nuestra ciudad desde diversos aspectos: político, religioso, social...

La exposición comienza en 1550, fecha anterior al establecimiento de la capitalidad en Madrid por decisión personal de Felipe II, en 1561, por coincidir con el grabado más antiguo de nuestra colección, el retrato del emperador Carlos V, de Nicolo della Casa, grabador que precisamente realizó esta estampa en Roma para el editor Antonio de Salamanca.

Pero la exposición quiere, además, ser la carta de presentación e inicio de las actividades que bajo el título genérico "Madrid en Roma" se van a desarrollar durante el primer semestre de 1999. Nuestra música, nuestro cine, nuestros escritores y nuestras artes plásticas estarán presentes en Roma para permitir a sus ciudadanos conocernos un poco mejor.

Quiero dejar aquí constancia del esfuerzo realizado tanto por el personal técnico de nuestro Museo como por el de la Academia, que en un breve período de tiempo han sido capaces de poner en marcha esta exposición, así como agradecer su hospitalidad al Director de la misma, don Felipe V. Garín, que ha tenido la amabilidad de ceder temporalmente el marco incomparable de las salas de la Academia de España para llevar a cabo el principal objetivo de la muestra: conseguir que la historia e imagen de Madrid arraigue en Roma y sirva de lazo entre ambas ciudades.

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro
Alcalde de Madrid

EL HECHO de ser Madrid capital de España hace olvidar en ocasiones su propia historia, oculta por una vida política y administrativa intensa como corresponde a cualquier capital de estado europeo. Pero por otro lado no puede tampoco ignorarse que la decisión del rey Felipe II en 1561 de fijar la capitalidad del Estado en Madrid hace cambiar decisivamente la vida de esa población hasta entonces reducida a una villa tardomedieval. De esa conjunción de circunstancias viene a dar fe la exposición que ahora se presenta en Roma a través de casi ciento cincuenta estampas procedentes del Museo Municipal de Madrid. Sistematizada en diversos apartados, permite seguir su propia evolución urbana así como los acontecimientos políticos o cotidianos más sobresalientes de la historia de la ciudad y de su entorno inmediato. Esa presencia de Madrid en Roma, "caput mundi", tiene en este momento de unidad europea y casi ya en el cambio de milenio, una especial significación, que viene apoyada además por otros acontecimientos culturales de interés que incrementan el testimonio; proyecciones cinematográficas, presencia de escritores, conciertos y otras exposiciones de jóvenes artistas, van a permitir al público romano conocer mejor la vida presente y la historia de aquella ciudad que supo acoger la presencia de la Corte y de la vida pública española sin perder su propio carácter y sus específicas costumbres.

Quiero agradecer al Ayuntamiento de Madrid, y especialmente a su Alcalde y equipo de gobierno, así como a todos los colaboradores técnicos que han hecho posible esta presencia, su disponibilidad y entusiasmo para presentar en Roma ese rico y sugerente conjunto de actividades englobadas bajo el epígrafe de "Madrid en Roma" y que se inicia con esta exposición singular y de tan rico contenido artístico e histórico.

Juan Prat y Coll
Embajador de España en Italia

Agradecimientos

El Museo Municipal de Madrid agradece su colaboración
a las siguientes personas e instituciones:

Biblioteca Histórica Municipal, Madrid
Biblioteca Nacional, Madrid

Carmelo Alonso Reyero, Ascensión Aguerri, Enrique Carrera, Purificación Castro,
César Díaz-Aguado Martínez, Jose Luis Díez García, Fructuoso Fernández del Rey, Pilar Franco Perales,
Paloma Gútierrez Marchante, Justo Hernández Hernández, M.ª Teresa Lavalle-Cobo,
M.ª del Carmen Lafuente, Isabel Ortega, Ilda Pérez García, M.ª del Carmen Rodríguez Duarte,
Elena Santiago, Eduardo Sanz de la Calle, Pilar Vinatea, todo el personal del Museo Municipal de Madrid.

LA EXPOSICIÓN "Vistas antiguas de Madrid" que hoy presentamos en la Academia de España en Roma tiene como objetivo principal ofrecer a sus visitantes una visión amplia y variada del pasado de nuestra ciudad, a través de una cuidada selección de las obras de una de las colecciones que mejor representa, sin duda, nuestro Museo Municipal, la colección de estampas.

La exposición pretende ofrecer un acercamiento a la ciudad de Madrid, a sus calles y plazas, monumentos y paseos, pero también dar a conocer los personajes relevantes, las escenas y tipos de la vida cotidiana, los sucesos notables, las diversiones y devociones.

Y nada mejor que las "Vedute" para que Madrid esté presente en una ciudad que por su reputación universal fue, junto con Venecia, la pionera del género, y en las que los pintores de vistas fueron más abundantes, legándonos la obra de verdaderos genios que, como los Canaletto y los Guardi, lo hicieron popular en un momento en el que el desdén hacia los temas alegóricos y religiosos se generalizaba, y la sociedad burguesa del momento empezaba a demandar paisajes urbanos y escenas pintorescas para adornar sus salones.

En la selección que hoy aquí presentamos podemos ver a través de las estampas la interpretación que artistas españoles y extranjeros realizan de nuestra ciudad desde diferentes aspectos. Por ello, y para facilitar el mejor entendimiento de la época que abarca la muestra, los años 1550 a 1820, tanto la exposición como el catálogo se han estructurado en seis secciones claramente diferenciadas, en las que cada grupo de estampas va precedido de un texto introductorio.

Quiero destacar como Cuarto Teniente de Alcalde y Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid la especial significación que no sólo en lo institucional sino también en lo personal tiene la colaboración con la Academia de España en Roma. Para muchas personas de mi generación la Academia ha constituido siempre la evocación nostálgica de un espacio, que representaba un oasis en la apertura cultural española a Europa, en años no tan lejanos como difíciles; así como el recuerdo del paso por la misma, de infinidad de artistas que han tenido un profundo calado en la historia cultural de nuestro país. Esta primera colaboración del Ayuntamiento de Madrid con la Academia es, pues, una ocasión de legítimo orgullo para todos cuantos trabajamos en el Área de Cultura del Ayuntamiento y en especial para todos los colaboradores del Museo Municipal a quienes expreso mi agradecimiento por su eficaz tarea.

Quiero agradecer, igualmente, la ilusión y entusiasmo que en esta muestra ha puesto el Director de la Academia Felipe V. Garín con quien desde su paso por el Museo del Prado me unen unas relaciones de trabajo y de amistad de las que quiero dejar expresa constancia aquí.

No quiero terminar estas líneas sin tener un recuerdo para quien muchísimos años fue Director de la Academia Española en Roma, integrante de una generación de intelectuales y pensadores que hicieron posible en los años cincuenta, los primeros atisbos de una apertura cultural en nuestro país y que desarrolló luego, tanto en el Museo del Prado como en la Academia de San Fernando, una importante labor en nuestra ciudad. Me refiero a Federico Sopeña. A su memoria me gustaría dedicar esta primera presencia del Ayuntamiento de Madrid en la Academia de España en Roma.

Juan Antonio Gómez-Angulo Rodríguez
Cuarto Teniente de Alcalde y Concejal de Cultura
del Ayuntamiento de Madrid

COMO director de la Academia de España en Roma quiero manifestar mi profunda satisfacción por poder presentar en las salas de la institución, esta importante exposición que ayuda al público romano a conocer aspectos bien diversos de la historia, evolución y costumbres de la capital de España.

Arrancando con el conocido grabado de Marcelli prosigue su recorrido, sabiamente distribuido en apartados, primero por diversos planos y vistas de la ciudad, para continuar con una singular serie iconográfica donde no faltan los retratos de los reyes de las casas de Austria y Borbón desde mediados del quinientos a principios del siglo XIX, es decir desde Carlos V a Fernando VII, así como de otros personajes representativos.

Los acontecimientos políticos que afectan a España en los primeros años del siglo pasado tienen una particular incidencia en la capital y así se refleja también en la exposición, como sucede con los hechos de la vida cotidiana, costumbres, sucesos importantes, sin olvidar las fiestas populares, romerías, carnavales, teatro y desde luego los toros, para finalizar el recorrido por un reflejo preciso de la vida religiosa, devociones, estampas, etc.

Todo ello da como resultado una exposición que abre las puertas de un Madrid a un tiempo público y privado, donde lo íntimo y popular se inserta con lo oficial y representativo.

Quiero dar las gracias al Museo Municipal de Madrid, al Centro Cultural Conde Duque, a sus representantes, así como al Ayuntamiento de la capital, a su Alcalde y equipo de gobierno por la posibilidad brindada de alojar aquí en la Academia esta muestra de grabados originales que une a su valor documental indudable, un apreciable valor artístico con autores y técnicas bien diversas.

Felipe V. Garín Llombart
Director de la Academia de
España en Roma

ÍNDICE

LA EXPOSICIÓN

La Exposición *Vistas antiguas de Madrid: La Colección de Estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820)* es, ante todo, una selección reducida, pero significativa, de una de las colecciones que mejor representa, sin duda, a nuestro Museo.

Tanto por la calidad de algunas de las obras elegidas como por su interés iconográfico, las ciento cincuenta y ocho estampas seleccionadas forman un conjunto amplio y plural de asuntos que permitirán al visitante y al estudioso adentrarse en un dilatado período –el del Antiguo Régimen– de la historia de Madrid.

A fin de facilitar la *lectura* de ese período, la exposición se ha organizado en seis Secciones claramente diferenciadas:

1) Planos y Vistas de la Ciudad.
2) Retratos.
3) Acontecimientos políticos: el Dos de Mayo de 1808.
4) La vida cotidiana: tipos populares, costumbres, sucesos.
5) Diversiones populares: teatro y toros.
6) Vida religiosa: las devociones.

Además del catálogo propiamente dicho, cada Sección se complementa con un texto introductorio, elaborado por el personal técnico del Museo que ha participado en la redacción del Catálogo.

Esta labor, tanto por el período que abarca la exposición como por la variedad de temas tratados, ha supuesto un gran esfuerzo de consulta y revisión de obras y estudios sobre historia de Madrid, que ha partido, lógicamente, de los propios catálogos del Museo, en especial de los *Catálogos de Estampas Españolas y Extranjeras*, a partir de los cuales se ha vertebrado lógicamente la exposición, y de aquellos otros de exposiciones en los que las obras seleccionadas han figurado en otras ocasiones.

La variedad de materias ha obligado a los autores de los textos y del catálogo a realizar una considerable síntesis y a procurar un estilo claro, que permita al lector adentrarse en tan variado conjunto de imágenes y aspectos.

Dentro de la amplia gama de imágenes que forman la Colección de Estampas del Museo Municipal se han elegido aquellas, en cada uno de los apartados mencionados, que por su calidad artística –como grabado, se entiende– e interés documental nos han parecido las más significativas del período histórico estudiado, si bien es cierto que en numerosas ocasiones, por limitaciones lógicas, se han tenido que sacrificar ejemplares que, sin duda, hubiésemos incorporado.

Se inicia el Catálogo con el estudio realizado por Carmen Priego sobre la historia del grabado español, poniendo de manifiesto su evolución y peculiaridades, y sobre la colección del Museo, subrayando cómo dicha colección ilustra las diversas funciones que posee el grabado en la España barroca e ilustrada de los siglos XVII y XVIII.

Eduardo Alaminos ha estudiado la imagen y el urbanismo de la ciudad durante ese período, la transformación de Madrid en ciudad cortesana y centro político de la monarquía, destacando los hitos urbanos más representativos del período, en conexión con las formas de representación cartográfica y urbanas, producto y reflejo de esa misma cultura cortesana.

Se estudian aquí, entre otras imágenes, el plano A. Marcelli, de 1622, el más antiguo que se conoce de Madrid, por el momento, la vista panorámica de J. Milheuseur, la estampa anónima que describe la "Llegada al Alcázar de Príncipe de Gales, el 23 de marzo de 1623", la serie de vistas del grabador Louis Meunier, esenciales para el conocimiento del Madrid de los Austrias o las magníficas vistas del Paseo del Prado de Isidro González Velázquez y la serie grabada a partir de los dibujos de José Gómez Navia, en las que se aprecia con claridad las propuestas y las mejoras urbanísticas planteadas por Carlos III y los ministros ilustrados, preocupados por la modernización de la ciudad.

Eduardo Salas nos da a conocer diversos momentos de la iconografía del período, a partir de una selección de treinta y tres retratos.

El retrato real comienza con el de Carlos V, obra del grabador Nicolo della Casa y acaba con el de Fernando VII, de autor anónimo, que reproduce un retrato pictórico de este monarca, a quien vemos aquí ya representado como un burgués de la época; poniéndose de manifiesto en cada caso los elementos decorativos y alegóricos que contribuían a reforzar la imagen política del rey en cada momento.

Además de los reyes, se incluye en esta sección retratos de otros personajes, algunos de gran peso político en la historia de España, como el espléndido del Conde Duque de Olivares, valido de Felipe VI, producto de la estrecha colaboración de tres grandes artistas como Velázquez, Rubens y el grabador Paulus Pontius, autor de este magnífico retrato que dio lugar a un tipo de retrato decorativo y alegórico que ni reyes ni particulares habían tenido hasta entonces en España.

Junto a los ejemplos citados de retrato político, se han incluido otros personajes, pertenecientes al ámbito literario, artístico y social, que ofrecen cumplida cuenta de la evolución del género retratístico, entre lo que cabe destacar el poco conocido del genial escritor barroco Francisco de Quevedo,

de Peeter Clouwet, incluido en una edición de sus obras de 1660; o el del poeta y músico Tomás de Iriarte, de Manuel Salvador Carmona, concebido como un homenaje al escritor después de su muerte. De este mismo grabador se incluye el retrato de sus padres, de gran realismo y profundidad psicológica.

Además de los personajes relevantes de la sociedad madrileña, se han incluido una serie de retratos al "fisionotrazo", muchos de ellos anónimos, modalidad técnica a la que se viene considerando como un precedente de la fotografía, que enlaza con el gusto y los afanes representativos de la sociedad burguesa y liberal del XIX.

Dentro de la historia política de nuestro país y, en particular de la historia de Madrid, la Guerra de la Independencia (1808-1814) constituye una referencia de máxima importancia.

Salvador Quero ha querido poner de manifiesto la función eminentemente propagandística de la estampa, los acontecimientos y personajes que dieron vida a este convulso momento histórico, desvelando el uso partidista y político de las imágenes.

En el grupo de estampas seleccionadas destacan, sobre las demás, aquellas que tienen una intencionalidad claramente satírica, las más interesantes, no cabe duda, de las que posee la colección del Museo en el apartado dedicado a la estampa política.

Sobresalen, entre otras, aquellas que critican los vicios y defectos de José I, hermano de Napoleón, o las acciones pretendidamente benéficas, del ejército francés hacia el pueblo madrileño; sírvanos de ejemplo aquella titulada "Ni es caballo, ni yegua, ni pollino en el que va montado, que es Pepino", imagen que resume los tópicos de la caricatura española contra el rey José I, por su "afición" al juego y la bebida.

En cuanto a las estampas dedicadas a describir y narrar los acontecimientos bélicos, mencionaremos la serie de cuatro, debida al grabador Tomás López Enguídanos, de gran éxito y difusión en su momento, sobre los combates de los patriotas con los franceses el día Dos de Mayo en los alrededores del Palacio Real, al Puerta del Sol y el Cuartel de Artillería de Monteleón, en las que la ciudad adquiere carta de naturaleza equiparable a los mismos acontecimientos descritos.

Petra Vega se ha ocupado de la vida cotidiana madrileña, los cambios económicos y sociales de la ciudad, los centros comerciales y las actividades mercantiles, los estamentos sociales y la dinámica poblacional; aspectos recogidos en un conjunto de estampas que abarcan los tipos populares, las costumbres, la moda, el juego, pruebas aerostáticas, sucesos y documentos.

En este apartado se ha incluido una selección de la magnífica serie de los "Gritos de Madrid", de Miguel Gamborino, que incluye imágenes de los numerosos vendedores ambulantes que poblaban a diario con sus mercancías y pregones la Villa.

La moda, elemento social de gran importancia en la sociedad estamental del Antiguo Régimen, cobra una nueva dimensión con la dinastía borbónica, produciéndose a finales de siglo XVIII y a principios del XIX, en el cambio hacia una sociedad burguesa y liberal, una verdadera eclosión de colecciones de estampas, cuyo comercio fue muy activo en Madrid. Buena prueba de ello es la "Colección general de los trajes de España según se usan actualmente", parcialmente utilizada aquí, compuesta por ciento doce estampas –treinta y ocho corresponden a Madrid–, de Antonio Rodríguez, que empieza a publicarse en 1801, donde se recoge buena parte de la moda femenina y masculina del momento. A ello añadamos las que con intención caricaturesca van dedicadas a los petimetres, currucatos y madamas, exponentes de una crítica hacia los modelos franceses importados.

El juego, tanto en su modalidad pública como privada está representado por imágenes del tipo de la de los jugadores de lotería, las barajas o los juegos de preguntas y respuestas, mientras que los acontecimientos, a mitad de camino entre la diversión y la experimentación científica, que en el XVIII todavía se confunde con lo meramente lúdico, lo están por imágenes como la que refleja la ascensión en globo de Vicente Lunardi, cuya ingenuidad nos confirma la avidez con que eran consumidas este tipo de estampas por la sociedad en general.

Por último, en este apartado, la serie de tarjetas de visita y entradas a instituciones públicas, teatrales, tertulias, nos da una dimensión vivaz y muy cercana de los usos cotidianos de las clases privilegiadas.

El panorama social se cierra con dos apartados, complementarios entre sí, como son las diversiones populares más significativas de la ciudad –fundamentalmente el teatro y los toros– y la vida religiosa y devocional.

De las diversiones populares se ha ocupado Josefa Pastor. Teatro y toros formaron los dos ejes principales de la diversión en la sociedad española de la época, y de forma especial en la corte, cuyas funciones se van codificando a lo largo del tiempo en espacios –corrales, teatros y plazas estables– para su celebración; a estas actividades fueron grandemente aficionados los madrileños de la época. Estas diversiones, expresión del imaginario colectivo, cumplían en la sociedad preindustrial una función expansiva y de descarga de las tensiones sociales existentes.

Para ejemplificar estos aspectos se han seleccionado una serie de imágenes que nos llevan desde la celebración de un

"Baile de máscaras en el Coliseo del Príncipe", grabado por Juan Antonio Salvador Carmona a la "instantánea" de una Corrida de Toros, de Antonio Carnicero, como a las distintas suertes de este espectáculo. Junto a ellas el retrato de algunos de sus protagonistas, el de los actores de teatro Rita Luna o el célebre Isidoro Máiquez o el del torero Pedro Romero, uno de los fundadores del toreo moderno.

Por último, Purificación Nájera nos acerca a la vida religiosa, de gran importancia en la vida cotidiana de la sociedad madrileña del Antiguo Régimen.

Estrechamente asociada a la ideología dominante, la religión tiene múltiples dimensiones sociales, que impregna la vida personal y colectiva de los españoles. Las devociones marianas –vírgenes de la Almudena y de Atocha–, el culto a los santos patronos locales –San Isidro y Santa María de la Cabeza– y otras devociones –Beata Mariana de Jesús o el Cristo de la Humildad– dan lugar a una amplísima producción de estampas, a bajo precio, a través de las cuales los fieles manifestaban su piedad y devoción.

Aunque selectiva, y de lectura problemática, como es cualquier imagen artística, tiene el visitante ante sí –y el lector del Catálogo– una primera impresión de la ciudad: su representación, calles y plazas, monumentos y paseos, personajes relevantes o anónimos, escenas del vivir cotidiano, tipos y expresiones populares, sucesos notables, la tragedia de la guerra y el heroísmo del combate callejero, diversiones y devociones; en definitiva, *un retrato plural* de una gran ciudad como fue –y es– Madrid, no muy distinta a otras ciudades europeas de su época –la del Antiguo Régimen–, en uno de los períodos más intensos de su historia.

Eduardo Alaminos López
Conservador de Colecciones

La memoria impresa:

El grabado español y la colección de estampas del Museo Municipal de Madrid

CARMEN PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO

La visión caleidoscópica de Madrid que ofrece esta exposición se configura en torno a las diversas funciones que la estampa ha ido desplegando a lo largo del tiempo: representar la realidad en imágenes, informar, aleccionar o divertir. La selección, realizada minuciosamente, evoca de forma muy expresiva las diversas apariencias de la ciudad y de las gentes que la han habitado: la visión objetiva de su topografía, la ciudad como escenario de poder, sus fiestas y sucesos, los personajes renombrados o anónimos, la vida que discurre en ferias, mercados o devociones… Todo está en la estampa, verdadero arquetipo del que van a ser, en cierto modo, herederas otras formas de representación de la realidad, como la fotografía o el cine. Por ello se han elegido las imágenes más características dentro de cada género funcional: planos y vistas de Madrid, iconografía o retratos, acontecimientos políticos, vida cotidiana, diversiones populares y devociones.

La selección escogida para esta muestra arranca de 1550, fecha del retrato de Carlos V de Nicolo della Casa, y concluye en 1820, año de la introducción de la litografía en España. Sin embargo, la colección de estampas del Museo Municipal de Madrid tiene obras tan interesantes como el grabado de *La Anunciación*, de Juan de Vingles, editado en Alcalá, en 1556, por el impresor Juan de Brocar, así como una nutrida colección de grabados pertenecientes a los siglos XIX y XX, que completan la historia del grabado español.

Madrid aparece, a través de la estampa, como una pequeña ciudad medieval que crece muy deprisa al transformarse en la corte de los Austrias y capital de su imperio en 1561, por decisión del rey Felipe II. El período barroco se manifiesta en ella con fervor inusitado, protagonizando la eclosión cultural del Siglo de Oro, como ciudad que habitaron Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca o Velázquez. La ciudad fue escenario de entradas triunfales, de autos de fe, del mundo de la picaresca y de los corrales de comedias. Tras la fiesta barroca, el despertar ilustrado dieciochesco, con la nueva dinastía borbónica, trae un nuevo concepto urbanístico en sus reformas y un refinado y fuerte impulso en las artes e industrias. El aire popular de sus gentes, los bailes, las fiestas de toros y el "majismo" afirman una genuína identidad nacional frente a las influencias extranjeras. Poco después la ciudad se ve convulsionada por la invasión napoleónica de 1808, protagonizando las luchas callejeras, la muerte y el hambre, para iniciar, tras la Guerra de la Independencia, un apasionante proceso de transformaciones políticas y sociales que la harían centro del movimiento romántico español.

El grabado, nacido con el advenimiento de la imprenta, supuso la posibilidad de divulgación y popularización de imágenes como nunca antes había sido posible, unas veces a través del libro y otras como objeto independiente. La imagen que se quería reproducir era primero dibujada para después pasar a ser grabada sobre madera o cobre y de ahí hacer posible su multiplicación a partir del entintado y traslado o volcado al papel. Así la imagen que se quería dar a conocer podía ser reproducida en libro o ser distribuída en exclusividad por sí misma. De esa manera, las imágenes del poder, los símbolos y devociones religiosas, los descubrimientos científicos o las más renombradas obras de arte se propagaron por doquier.

Hasta la Edad Moderna, la estampa popular y el pliego suelto se orientaban hacia un consumidor modesto, con fines casi siempre de apostolado cristiano y de enseñanza de la lectura. Las poesías de los pliegos se transmitían oralmente. Los grabados facilitaron la comprensión de los textos e influyeron en la pintura al óleo y en los frescos[1]. La función del grabado fue, en general, informativa, didáctica, moralizadora y científica, y tuvo una presencia predominante en la vida social y cultural de los siglos XV al XIX, llegando a ser el espejo fiel del espíritu de su época. En numerosas ocasiones, la estampa artística fue esencial para el arte, transmitiendo temáticas y conceptos compositivos que aportaron a los artistas más eminentes apoyos esenciales para su evolución, transmitiendo las tendencias e ideas de los principales centros artísticos de Europa. Este protagonismo del grabado como transmisor de información vino a ser eliminado con la invención de la fotografía, que sustituyó las diversas funciones que había cumplido la estampa. Al carácter iconográfico de todo grabado hay que añadir su temática y su función. El grabado es un instrumento para conocer, contiene ideas, llega a ser un medio de comunicación y propaganda del poder político o

religioso, y expresa una determinada mentalidad social, por lo que ha de ser estudiado desde esta múltiple perspectiva[2].

Una estampa es el resultado de un proceso en el que han intervenido varios artífices. Al grabador se le ha dado mucha importancia, pero tanta o más la tienen el dibujante, autor del diseño lineal, o el inventor, autor de la composición. El pintor o el escultor, de los que procede la idea o dibujo originales, son también muy importantes. El grabado tiene varias modalidades básicas: el *relieve*, en que las partes a imprimir, en relieve. reciben la tinta; el *huecograbado* o *al buril*, en que la tinta ocupa los surcos y el relieve se limpia, y la *litografía*, en la que se dibuja sobre una piedra con tinta o lápiz graso, tratándose la superficie para que la tinta sólo vaya a los trazos dibujados. Los procedimientos técnicos son muy variados, aunque los principales son el *aguafuerte*, el *aguatinta*, la *punta seca*, el *lavado* y la técnica *a puntos*.

En España, el grabado fue considerado históricamente más un objeto de consumo que una obra de arte digna de ser coleccionada y, con excepciones, tuvo menos relevancia que en otros países europeos, como Italia, Francia o los Países Bajos y germánicos. Como objeto cotidiano, el grabado era consumido a través de las estampas de devoción, pliegos de cordel, coplas, naipes, panfletos de tipo político o caricaturas. En España no se apreciaba como artista al grabador, que era considerado más bien un artesano que copiaba el modelo que había sido creado por el artista. Sólo algunos grabadores humanistas en el Renacimiento y sobre todo los grabadores del período de la Ilustración serán renombrados (la época de la Ilustración es precisamente el momento en que se configura en España el coleccionismo de estampas y el momento de mayor altura artística y técnica en el grabado.) En general, el grabado español ha sido poco valorado, a excepción de los realizados por grandes artistas como Ribera, Goya o Picasso[3]. Esta falta de aprecio se acusa en la ausencia de estudios y publicaciones específicas, salvo pequeñas referencias de los tratadistas de pintura del siglo XVII y algunos estudios de finales del XVIII[4]. Sólo a partir de mediados del siglo XIX se comenzó a estudiar de forma sistemática, con trabajos como los de D. Martínez y J. Caveda[5].

Evolución del grabado español

Los primeros ejemplares de grabados españoles corresponden a estampas religiosas o documentos legales realizados en técnica xilográfica. En los inventarios de la ciudad de Vich de 1403, 1420, 1423, 1430 y 1441 se mencionan trozos de papel pintado con imágenes religiosas que se colgaban en las habitaciones; estos papeles pudieron estar coloreados a mano como los trípticos y retablos de papel de importación de esa misma época, que se utilizaban para las devociones particulares.

De 1428 son algunos contratos impresos por medio de la xilografía. La estampa suelta precedió en España, como en el resto de Europa, al grabado integrado en los libros. Los primeros grabados españoles en libros aparecieron, como xilografías, en dos incunables: uno, fechado entre 1479 y 1480, es un *Arte de bien morir*, editado en Zaragoza por Enrique Botel y Juan Hurus, y el otro el *Fasciculus temporum*, impreso en Sevilla por Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura.

La confección de estampas sueltas devocionales y de naipes, realizadas tanto a partir de tacos de madera como de matriz metálica, se fue popularizando durante todo el final del siglo XV. También era frecuente recortar grabados para enriquecer manuscritos, pero la historia del grabado está unida, a partir de ese momento, a la imprenta, pues cuando Gutenberg inventó sus tipos móviles, estaba aplicando técnicas que ya conocía. El grabado en madera que adornaba los incunables solía ser de temática religiosa o de caza, con clara influencia alemana, imitando las ilustraciones de Durero o las de la Biblia de Nuremberg, obra que alcanzó una enorme difusión.

El primer libro impreso se hizo en Segovia en 1471. Entre tanto se fueron afianzando los primeros centros editoriales españoles: Segovia, Valencia, Barcelona, Zaragoza, Sevilla y Salamanca. Entre 1476 y 1480 se produjo el primer libro impreso con ilustraciones, aunque era frecuente aún dejar huecos para miniaturas en la tipografía. En la segunda mitad del siglo XV, la xilografía mantuvo su importancia en España para ilustrar libros de religión y de caballerías que respondían a una épica culta, reflejo del ímpetu nacionalista y providencialista de la época. En la década de 1480 a 1490 comenzó propiamente el grabado en el libro español. Se utilizaba tanto la xilografía como la matriz de metal con técnica similar a la xilográfica mediante el cribado de estaño. Muchos de los grabadores procedían del oficio de platero, circunstancia que perduraría durante los siglos XVI y XVII. Numerosos libros de ese primer momento presentan orlas xilográficas con multitud de influencias estilísticas (germánicas, itálicas o mudéjares, estilo este último derivado del arte decorativo hispano-árabe). Estas influencias mezcladas son visibles también en la arquitectura y en la pintura de la España del siglo XV[6].

El humanismo del siglo XVI

A finales del siglo XV comenzó a separarse la producción impresa del manuscrito, mediante la inclusión de grabados con intención decorativa, ilustrativa o indicando impresor. La

invasión de impresores de origen germánico, atraídos por el floreciente mercado iniciado años antes, se consolidó a partir de 1490 en Burgos (Juan París, Fadrique de Basilea), Aragón (Botel, Flandro), Zaragoza (Juan Hurus), Valencia (Palmart), Murcia (Lope de Roca), y Barcelona (Gherlinc), entre otros. El taller de Hurus, activo en Zaragoza desde 1481, fue el que más grabados produjo, hasta un total de 18 impresos. La producción editorial de este período se hizo especialmente intensa sobre todo a partir de 1490, pues de los 900 incunables existentes sólo un tercio fue impreso antes de esa fecha[7]. Aunque había muchos impresores de calidad, hay que destacar entre todos Arnao Guillen de Brocar, procedente de los Pirineos franceses, con taller en Pamplona. Su obra más famosa, la *Biblia Políglota* (1514-21), se editó en Alcalá de Henares y muestra ya la asimilación del estilo plateresco en su ornamentación con grabado, transmitiendo el gusto de los humanistas que trabajaron en dicha obra: Antonio de Nebrija, Núñez Pinciano o López de Stúñiga.

El primer libro ilustrado con grabados fue producido en Sevilla, donde fue especialmente importante la actividad de los impresores germánicos (Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Tomás Glockner), organizados en sociedades mercantiles, desplazando con su competencia, a partir de la década de los 80, a los impresores hispánicos. Uno de estos impresores germánicos, Stanislao S. Polonio, inauguró la imprenta de Alcalá de Henares en 1502, iniciando otra de las funciones del grabado, el retrato, que tanta fortuna tendría más adelante, con el retrato del Cardenal Cisneros, regente de Castilla e impulsor de la *Biblia políglota*[8].

Poco a poco aumentaba el número de libros técnicos y científicos (medicina, anatomía, geografía, filosofía) con grabados didácticos, como la *Anatomía humana* grabada por Sagredo y Arfe, o el tercero y cuarto *Libros de Arquitectura*, de Sebastiano Serlio, editados en Toledo en 1552 por el escultor, arquitecto y rejero Francisco de Villalpando, o los *Diez Libros de Arquitectura*, de L. B. Alberti, impresos en Madrid, ese mismo año, por Francisco Lozano. También se pusieron al día los clásicos, con ediciones como la del *Dioscórides*, dibujada por Andrés Laguna y estampada en Amberes en 1555, con grabados venecianos. Juan de Herrera participó activamente en este movimiento intelectual y científico a través de la Academia de Matemáticas, fundada en 1582 por Felipe II, con obras como las ya citadas de Alberti, la *Perspectiva* de Euclides, la *Teoría y práctica de la fortificación* de Rojas, o el *Tratado de la Esfera* de Ginés de Rocamora[9].

A partir del siglo XVI, los libros españoles iban ilustrados, frecuentemente, con un frontís para la primera página, como *Las cuatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el serenísimo Rey D. Alfonso, llamado El Sabio, vista y enmendada por el maestro Florián de Ocampo* (Zamora, 1541), grabada por Juan de Vingles en estilo renacentista. Se estima que a lo largo del siglo XVI, cuando España asimiló plenamente la cultura renacentista, asumiendo un papel predominante en la política, en la cultura y en la economía, se editaron aquí más de 10.000 libros. Surgieron múltiples imprentas en muchas ciudades, a falta de un foco centralizador de toda esta producción: Sevilla –como puerto de salida a América–, Salamanca –la ciudad humanista–, Barcelona, Zaragoza, Valencia, Burgos, Toledo, Valladolid, Lérida, Monserrat, Alcalá de Henares, Medina del Campo, Granada, etc. Madrid no tuvo imprenta hasta poco después de su confirmación como capital de la monarquía en 1561. Este hecho político ocasionó el ahogamiento de los centros cercanos, como Alcalá, Toledo o Valladolid, que tanta importancia habían tenido anteriormente. En 1566 nació la primera imprenta madrileña, al asociarse Alonso Gómez, impresor de Alcalá, con Pierres Cosin, estableciéndose en Madrid. En poco tiempo, gracias a la importancia que fue tomando la corte real, las imprentas se multiplicaron. La corte acogió a burilistas extranjeros, incrementando en poco tiempo su importancia. Numerosos xilógrafos de las ciudades cercanas se sintieron atraídos por el auge de la nueva capital. A finales del siglo XVI hubo una imprenta real, aún no bien conocida, que perduró en el siglo XVII.

Hasta la primera mitad del siglo XVI se mantuvo la producción libraria hispánica de estilo conservador y utilización masiva de la xilografía. Después se empezó a utilizar el grabado en metal a buril, a través del contacto con los Países Bajos. La estampa suelta tenía ya un carácter propio que la distinguía de la ilustración del libro y, con frecuencia, era la expresión gráfica de algún hecho o circunstancia importante. La llegada de Pedro Perret a Madrid, en 1583, llamado por Juan de Herrera, propició la difusión del grabado calcográfico en España, que, hacia 1550, había ido sustituyendo a la xilografía. Perret –nacido en Amberes en 1555 y muerto hacia 1625– fue discípulo del grabador flamenco Cornelio Cort y recibió el encargo de grabar las láminas de El Escorial que Juan de Herrera había dibujado con la ayuda de Francisco de Mora, contribuyendo a difundir la importancia política y religiosa del monumento. Nombrado tallador real, Perret hizo, además del encargo citado, una serie de admirables retratos (María de Austria, Felipe III, Lope de Vega, etc.), caracterizados por una gran exactitud iconográfica, así como alegorías y gran número de ilustraciones para libros, acaparando la producción madrileña y dejando una gran influencia tras sí. Fue él quien introdujo en Madrid el típico frontis plantiniano de Amberes, que se fue coronando con alegorías y

con el asunto alusivo en el centro. Otros burilistas destacados del siglo XVI fueron Patricio Caxés, que grabó la obra de Vignola *Regla de las Cinco Órdenes de Arqchitectura* (1593), Pedro Roman –quizá "el mejor y más recio buril"– y Pedro Ángel, platero toledano que grabó estampas de devoción en contacto con los círculos humanísticos.

Las características de los grabados de Madrid de ese momento son su riqueza compositiva y su gran tamaño. Los retratos de algunos de los libros editados en Madrid resultan muy atractivos, entre ellos el del escritor Lope de Vega. El aguafuerte se introdujo en España antes de finalizar el siglo XVI a través de pintores que lo utilizaban por tener menos dificultades y más calidad que el buril.

No sólo se editaba en España, pues se imprimían libros españoles en Portugal, Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Bohemia y hasta en Salónica. Los Países Bajos, que a partir de 1519 estuvieron bajo el dominio de la dinastía española, fueron el centro editor de mayor importancia. En Amberes, foco del humanismo nórdico, Lovaina, Lieja, Bruselas o Leiden, se imprimían libros en castellano. Uno de los mejores, la Biblia Real, fue publicado en Amberes por Cristóbal Plantin, protegido de Gabriel de Zayas, secretario de Felipe IV y apoyado también por el cardenal Granvela; su monopolio de libros litúrgicos, otorgado por Felipe II, ocasionó la ruina de los editores y grabadores hispánicos.

Juan de Arfe y Villafaña (1535-1603), escultor de oro y plata y gran tratadista, trabajó el grabado xilográfico y el grabado en metal. De familia de plateros y grabadores (su padre, su hermano), escribió, entre otras obras, los tratados *Quilatador de la plata, oro y piedras* (1572) y *De varia conmensuración para la Escultura y Arquitectura* (Sevilla, 1585), con grabados xilográficos que se complementan con el texto; esta última obra estuvo vigente hasta el siglo XVIII, con sucesivas reediciones.

Se tienen pocos datos sobre los artesanos de la madera; en cambio se conoce el trabajo de numerosos burilistas y aguafuertistas que grababan, además de los frontispicios de los libros, escenas religiosas o caballerescas y, frecuentemente, los retratos de los autores. Los talleres de grabado de Valencia y Sevilla estaban muy activos, ilustrando, en ocasiones con estilo tradicional, temas caballerescos, retratos, orlas, ambientes cotidianos, vistas y arquitecturas efímeras, como puede verse en la obra de Juan de Mañara *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la CMR del Rey Felipe NS* (Sevilla, 1570)[10].

La estampa del Barroco

El siglo XVII, marcado por los reinados de Felipe III y Felipe IV, se vio convulsionado por una profunda crisis económica, demográfica y social. En general, el libro del período barroco es menos atractivo que el renacentista, debido al descuido en la presentación y a la escasa calidad del papel, las tintas y los caracteres. La Contrarreforma acentuó la censura, y la crisis económica gravó las importaciones de papel. Esa decadencia coincidió con el auge de la tipografía madrileña, convertida en el mayor foco editorial de la península, aunque se mantuvieron otros centros activos en Valencia, Zaragoza, Sevilla y Barcelona, decayendo, por contra, la actividad en ambas Castillas.

En los libros se utilizaban, generalmente, las portadas arquitectónicas con retablos, frontones, escudos y emblemas, realizadas calcográficamente, encajando en su contenido título y demás textos. La portada llegó a cualificar al libro, como en el *Epicteto Español* en verso, de Quevedo, ilustrado por Juan de Noort en 1635 y editado en la imprenta de María de Quiñones. La *Historia de la Antigüedad y grandeza de la Villa de Madrid*, de Gil González Dávila, lleva una portada barroca realizada en 1629 por Roberto Cordier, uno de los grabadores más finos de su época[11].

Las estampas sueltas eran de producción foránea, salvo las de significación devocional encargadas por cofradías y cabildos para distribuirlas entre sus feligreses. La estampa culta procedía sobre todo de Flandes, por su conexión política con España, pero también de Italia, Alemania y Francia, lo que suponía una importante sangría económica y la escasa oportunidad de competir de los artistas propios (de ahí que algunos pintores y tratadistas, como Eugenio Caxés o Giuseppe Martínez, manifestaran su inquietud por la hegemonía de algunos extranjeros en ese campo. Junto a la influencia flamenca son de destacar los manieristas italianos que trabajaron en El Escorial, influyendo en artistas españoles como Francisco López, que grabó al buril los dibujos de Vicente Carducho para el tratado de este último *Diálogos de la pintura*.

Los folletos de diversa índole –precedente del periódico–aportan un ingente material a la edición barroca: alegaciones, memoriales, disposiciones oficiales, textos políticos, poéticos y religiosos ilustrados con florones, escudos, viñetas, iniciales, etc.; en general se trata de xilografías y calcografías, en ocasiones coloreadas, de aire ingenuista pero de gran importancia sociológica.

Entre 1615 y 1630, el grabado madrileño está representado por los grabadores flamencos que siguieron a Perret, como Alardo de Popma, Juan Schorquens o Cornelio Boel, de calidad mediocre. Diego de Astor, natural de Malinas, fue grabador de la Casa de la Moneda y de la Imprenta del Sello Real, y es famoso por haber trasladado a la estampa algunas obras de El Greco. Schorquens colaboró en 1623 en la edi-

ción de *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, de Gil González Dávila, obra editada por Thomas Iunti, así como en el *Viage de... D. Felipe III al Reino de Portugal* (1622), del mismo editor.

Junto a los grabadores flamencos, también trabajaron en España algunos grabadores franceses que, por lo general, gozaron de menor fortuna artística y económica. El más destacado fue Juan des Courbes, que trabajó en Madrid entre 1620 y 1638, en conexión con los editores de Lope de Vega, al que retrató en su *Laurel de Apolo* (1630); fue el primer grabador de un cuadro de Velázquez, el retrato de Luis de Góngora. También destacaron Miguel L'Asné, Roberto Cordier y N. le Cartel.

La segunda generación flamenca, que rebasó la segunda mitad del siglo XVII, representa el ímpetu barroco del período, con grabadores como Juan de Noort, autor de vigorosos retratos de inspiración velazqueña e ilustrador de la obra *Arte de ballestería y montería*, de A. Martínez (1644), donde alcanzó la cumbre de su arte. Los retratos de Pedro Perete, hijo de Perret, también reflejan el influjo de Velázquez. Por su parte, Herman Pannells, discípulo de Rubens, retrató al Conde Duque de Olivares, así como María Eugenia de Beer, hija de Cornelio, que retrató al príncipe Baltasar Carlos e ilustró algunos libros de equitación y aves "con gran dulzura", al decir de Ceán Bermúdez.

El mejor grabador de mediados del siglo XVII en Madrid fue el español Pedro de Villafranca, formado en el taller de los Perret, que grabó una especie de *Cartilla para enseñar los principios del diseño* (1637-38). También realizó las láminas de *Os Lusiadas*, de Camoens (edición de 1638-39) y, como ejemplar retratista, numerosos retratos de la familia real (Isabel de Borbón, Felipe IV, Carlos II, María Teresa de Austria, Juan José de Austria) y de escritores y polígrafos, como José Casanova, convirtiéndose en un pintor-grabador, a la manera de Ribera. En 1654 Villafranca fue nombrado grabador real, realizando en numerosas ocasiones el retrato del rey Felipe IV, inspirado en Velázquez, con decoraciones influídas por el círculo de Rubens. También se inspiró en su maestro Perret para las imágenes del Escorial en la *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, de Francisco de los Santos (1657), y realizó estampas de devoción. Con él colaboraron Marcos de Orozco y Diego de Obregón.

También destacaron, a finales del siglo XVII, Gregorio Fosman y Medina, autor del famoso *Auto de Fe* celebrado el 30 de junio de 1680 en la Plaza Mayor de Madrid, y retratista de María Luisa de Orleans, Margarita de Austria o Santa Teresa de Jesús. Francisco Antonio Ettenhard y Abarca fue autor y grabador de tratados sobre armas, como el *Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofía de las armas* (Madrid, 1675). Algunos pintores de la corte, como Carreño de Miranda, Claudio Coello, Herrera Barnuevo o Francisco Solís, también grabaron ocasionalmente, pero el único que practicó el grabado con asiduidad fue José García Hidalgo, autor de las primeras referencias al arte de grabar en su tratado *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura* (1693). Influido por Carreño, da una serie de pautas útiles para los principiantes, inspiradas, según confiesa, en grabadores como Durero, Cousin, Arfe o Ribera.

El mejor grabador al aguafuerte del siglo XVII fue José de Ribera, al que se atribuyen sólo 16 grabados, todos ellos de su etapa napolitana (1621-1648). Ribera aprendió el arte del grabado probablemente en Valencia de su maestro Ribalta y realizó obras religiosas, como *San Sebastián* (1620), *San Bernardino de Siena*, *San Jerónimo*, *La penitencia de San Pedro* y el *Martirio de San Bartolomé* (1624), retratos como el ecuestre de Juan de Austria (1648) e imágenes alegóricas como la del Poeta (1620-21) y una *Cartilla para enseñar a los principiantes* (1622), que no llegó a completarse. Su más celebrado aguafuerte es el *Sileno borracho* (1622). Sus estampas se conocieron en España y, aunque tuvieron cierta influencia, no tuvo seguidores, salvo Pedro Rodríguez o Crisóstomo Martínez, este último el mejor grabador valenciano del siglo XVII, autor de un *Atlas anatómico*, realizado hacia 1680 y no superado hasta un siglo después por el de Lacaba e Isaura de 1799.

Uno de los focos de grabado más importante de esa época fue el de Sevilla, por ser puerto a las Indias, con imprentas de gran actividad, destacando, entre otros, Francisco Herrera el Viejo (1573-1656)?, para algunos el mejor burilista español del seiscientos, así como Isaac Levendal, Juan Méndez y Bartolomé Arteaga. El pintor Valdés Leal realizó algunas estampas religiosas y un autorretrato entre 1668 y 1671. En 1671, con motivo de las fiestas en honor de San Fernando, se editó un libro conmemorativo, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando*, en donde figuran diseños de Francisco Herrera el Mozo, Murillo, Matías de Arteaga y otros. Murillo y Arteaga crearon la Academia de Sevilla.

En Granada floreció una verdadera escuela de grabadores, gracias al auge de las imprentas y a la influencia de la familia de grabadores flamencos Heylan, allí establecida. Cataluña, Aragón y Valencia también fueron centros notables de actividad editorial e intelectual, destacando el buril en Valencia y, en Cataluña, coexistiendo con la tradición popular xilográfica, el grabado calcográfico, introducido por los plateros e inspirado en el arte galante francés[12].

El período ilustrado

El siglo XVIII se inició con la guerra de Sucesión, por la que los Borbones accedieron al trono de España, y concluyó poco antes de la Guerra de la Inbdependencia contra la invasión napoleónica. Su primera mitad siguió la tradición barroca. La reforma ilustrada ocupó la segunda mitad, haciendo del grabado vehículo eficaz para la difusión de sus ideas; de ahí las iniciativas oficiales y el proteccionismo frente a la invasión del grabado europeo, obligando a imprimir en España el libro religioso. En ese siglo continuó en auge el grabado devocional, pero se iniciaron o se consolidaron otras corrientes como el grabado científico, el didáctico, el costumbrista y el artístico.

En la primera mitad del XVIII, el panorama del grabado en Madrid era desolador: atonía, imprentas viejas y efectos negativos de la Guerra de Sucesión, que impidió el cultivo de un arte en decadencia. La obra maestra de ese período es *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715), de Antonio Palomino, grabada por el valenciano Hipólito Rovira, de aire barroco el primer tomo, inspirada en otros tratadistas como Vesalio, Arfe o el Padre Pozzo. El gusto francés se fue introduciendo poco a poco. Matías de Irala Yuso (1680-1753), fraile madrileño, pintor, dibujante y grabador autodidacta, es el grabador más interesante de esa etapa, ilustrando obras de medicina y otras de carácter religioso o histórico. La más interesante es la serie de láminas del *Método sucinto, compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de Arquitectura, adornada con otras reglas útiles* (1730-1739), que, con aire rococó, representa las novedades artísticas de su tiempo, francesas o italianas.

También destaca Juan Bernabé Palomino (1692-1777), descendiente de platero y sobrino del tratadista y pintor Antonio Palomino, con el que colaboró en el segundo tomo del Museo Pictórico, sirviendo de puente al arte del grabado de la segunda mitad del XVIII. Hasta 1752, Juan Bernabé Palomino siguió grabando para los editores madrileños y personajes afectos a la corte y, a partir de esa fecha, como director de grabado de la Academia de San Fernando, impartió clases a los alumnos de la misma. Excelente reproductor de cuadros célebres, abrió camino al "buen gusto" de grabar. Tomás Francisco Prieto, compañero de docencia de Palomino como director de grabado de medallas, fue un excelente grabador, tanto en talla dulce como al aguafuerte. El francés José Flipart, grabador de cámara, fue traído a la corte por Fernando VI, desarrollando una corta actividad en Madrid. En general, a mediados del siglo XVIII el libro, bello y sólidamente encuadernado, se ilustraba cuidadosamente, siguiendo el ideario de la Ilustración y gracias al alto sentido de proporción y belleza que tenían los grandes impresores Sancha o Ibarra, y la Imprenta Real[13].

El más significativo grabador de la España ilustrada fue Manuel Salvador Carmona. Sus estampas testimonian el gran nivel de perfección alcanzado por el grabado español en el siglo XVIII, a igual altura que otros países europeos de larga tradición en ese arte. Junto a él, sus discípulos, como Juan Antonio, su hermano, Fernando Selma, Blas Ametller, Manuel Alegre, Esteban Boix, Manuel Monfort o Pedro Pascual Moles, crearon escuelas definidas, pudiéndose contabilizar más de 400 grabadores en ese período. Este esplendor no era gratuito, ya que se correspondía con un progresivo auge económico y cultural, coincidente con el establecimiento de la dinastía borbónica que propiciaba el coleccionismo y la formación de los artistas en los grandes centros europeos.

No obstante, los grabadores estaban sujetos a las prohibiciones generales sobre estampas que atentaran contra la moral o que fueran de matiz revolucionario. La Inquisición prohibía y retiraba de la circulación frecuentemente estampas relacionadas con la heterodoxia religiosa, antiestéticas, de propaganda revolucionaria, deshonestidad o superstición. El Consejo de Castilla intervenía para que no entrasen en el reino estampas prohibidas. En 1805 se creó el Juzgado de Imprentas y Librerías, al que se debían presentar estampas y libros para su aprobación, aunque fue suspendido tres años más tarde. El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición tenía atribuciones sobre la censura de estampas. En 1612 ya se dictaban reglas contra las imágenes que hicieran mofa de la religión, pinturas obscenas, o falsas devociones y supersticiones. Como consecuencia de los sucesos revolucionarios de 1789, 1790 y 1792 se prohibieron libros, estampas y abanicos franceses alusivos a estos hechos. También se persiguieron a partir de 1814, bajo el reinado absolutista de Fernando VII, las barajas de 30 preguntas y 30 respuestas, un juego galante muy en boga[14].

Por lo que respecta a la evolución técnica del grabado español, hacia 1750 se alcanzó el dominio técnico de la talla dulce, lo que permitió conseguir las directrices estéticas del "buen gusto" que nuestros ilustrados buscaban y que ya había sido alcanzado en el siglo anterior por los grabadores de Francia, Inglaterra, Holanda e Italia. Otros avances contemporáneos fueron el grabado a puntos o *manera negra* para conseguir la gama de semitonos o el grabado de madera a contrafibra que, apoyado en la técnica de la talla dulce, abarataba la reproducción. Sin embargo, la falta de mercado y de apoyo al sistema de enseñanza hizo que este esplendor fuese efímero. Los maestros de la Academia, Palomino o Carmona, no lograron superar esta situación.

Aunque no hubo ruptura con los gustos de la centuria anterior, sí se reflejan algunos cambios temáticos, como el incremento de imágenes alusivas al poder real –en detrimento de las de carácter religioso– y la aparición de estampas conmemorativas, reproducción de los sitios reales –como El Escorial o Aranjuez–, series como la de retratos de españoles ilustres o la de la colección real de pintura, o colecciones de escenas populares como las corridas de toros. Entre las novedades más significativas, cabe señalar la colección de vistas de monumentos y ciudades *Antigüedades árabes de España*, *Vistas de Madrid*, o el *Viaje pintoresco*, de Laborde. La idea de dar a conocer la arquitectura española seguiría a lo largo del siglo XIX. Los mejores grabadores españoles del momento –los Carmona, Moles de la Fuente, Mariani, Francisco de Paula Martí, Ametller, Tomás López Enguidanos o Rafael Esteve– se dedicaron a las vistas de ciudades o a la reproducción de pinturas. Trabajaron también la estampa artística en la segunda mitad del siglo pintores como Antonio González Ruiz, Mariano Salvador Maella, Ramón Bayeu, Isidro González Velázquez, Tomás López o Francisco de Goya.

Tanto la Real Academia de San Fernando, fundada por Carlos III en 1752, como la de San Carlos en Valencia o la Escuela de San Jorge en Barcelona, fueron grandes impulsoras y protectoras del grabado, aunque intentando al mismo tiempo monopolizar su ejercicio. Las Academias daban lecciones de grabado; la de San Fernando, por ejemplo, destinó a Tomás Francisco Prieto y a J. Bernabé Palomino, para ese fin. Algunos artistas, como Manuel Salvador Carmona, Alfonso Cruzado, Juan de la Cruz y Tomás López viajaron pensionados a París. Fueron nombrados académicos algunos grabadores y se solían dar premios en esa especialidad. El ilustrado Bernardo de Iriarte, nombrado viceprotector de la Academia, impulsó decisivamente el grabado y su estudio. Gracias a la enseñanza del grabado en las Academias, se multiplicaron las publicaciones científicas. La Real Calcografía, cuya actividad comenzó en 1789, se convertiría pronto en el establecimiento más importante en la producción de grabados. Su encargo de mayor importancia fue la obra *Retratos de los españoles ilustres*, realizada entre 1788 y 1814, con un total de 114 retratos, para dar a conocer en el extranjero a los grandes hombres. De la Real Calcografía salió también la famosa serie de *Los Caprichos*, de Goya. En 1789 Carlos IV autorizó a que se dibujaran y pasaran a grabado las pinturas de la colección real, como ya se había hecho en otros países para dar a conocer las obras maestras de la pintura. Sin embargo no se logró la demanda esperada y la compañía creada con ese fin acabó arruinándose por la falta de ventas.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, Madrid se convirtió en centro del grabado a la altura de otros centros europeos en la práctica del buril, que conseguía traducir el hecho pictórico mediante la dirección e intensidad de las buriladas. Además del buril, también se utilizaba el aguafuerte y el aguatinta. La mayoría de los grabadores estaban vinculados a las academias, que predicaban el grabado de "buen gusto"[15].

El auge de la imprenta contribuyó decisivamente al fomento y a la difusión del grabado del siglo XVIII. El libro, bello y sólidamente encuadernado, con ilustraciones muy cuidadas, siguiendo el ideario de la Ilustración, era producido por los grandes impresores instalados en Madrid, como Sancha, Ibarra o la Imprenta Real. En estos libros colaboraron ilustradores del mayor prestigio, como Mariano Salvador Maella, Isidro y Antonio Carnicero, López Enguídanos, José Jimeno, José Camarón y, sobre todo, Luis Paret, el mejor viñetista de su época[16].

Entre 1771 y 1790, el impresor madrileño Antonio de Sancha publicó más de 500 impresos. Los grabados, firmados por los grabadores más importantes del momento, eran utilizados fundamentalmente en los libros de tema literario, religioso e histórico, con predominio de lo religioso. Librerías o imprentas como la de Sancha se dedicaban a la vez a importar estampas extranjeras para proveer a las grandes casas nobiliarias, como la del Duque de Osuna. El Príncipe de Asturias adquirió en 1774 al librero Miguel Copin las vistas de Piranesi grabadas por el francés Joseph Vernet. En general, la demanda de estampas para decorar gabinetes o formar colecciones era escasa, cubriéndose las necesidades existentes con importaciones holandesas y francesas. En los grabados de gabinete se mostraba la cultura y el recuerdo de los viajes de su dueño, a la vez que una visión enciclopédica del universo: en las alcobas, escenas devotas; en otras estancias, grabados cuya intención era el placer de los sentidos[17]. El rey actuaba como mecenas y la minoría ilustrada dedicaba un gran interés al fomento del grabado, al considerarlo un auxiliar de todas las ciencias. Sin embargo las únicas estampas con una venta masiva asegurada eran todavía las religiosas y las ilustraciones de los libros; de ahí que los principales clientes fueran las instituciones religiosas y las imprentas.

Los ilustrados fueron los primeros en dedicar atención a la historia del grabado español y en crear una literatura artística propia. El libro que el salmantino Manuel de Rueda publicó en la imprenta madrileña de Joaquín de Ibarra en 1761, titulado *Instrucción para gravar en cobre*, fue el primero que vino a rellenar un vacío en la literatura artística del siglo XVIII[18]. Era a la vez un tratado de las técnicas para grabar y un completo inventario de los artistas y grabadores de sus obras. La obra de Manuel de Rueda se inspiraba en los trata-

dos franceses de A. Bosset, *Traité des manières de graver en taille-douce*, 1645, y de Lacombe, *Dictionnaire Portatif de Beaux Arts*, 1753, así como en el artículo "graveur" de la *Enciclopedie*, escrito por Chevalier de de Jaucourt en 1757.

José de Vargas Ponce, en su *Discurso Histórico sobre el principio y progresos del grabado*, leído en la Academia en agosto de 1790, nos da noticia del grabado de su tiempo. El *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, escrito por Agustín Ceán Bermúdez y publicado en 1800, es un repertorio fundamental para conocer a los grabadores españoles. La ausencia de nombres españoles en el grabado la achacaba ya Rueda a que España había dependido en los primeros momentos de la tipografía de los alemanes, inventores de esta tecnología, y a los flamencos que sobresalieron en su difusión y perfeccionamiento, aunque en ese momento existía un especial interés político de la monarquía española por los asuntos relacionados con las artes gráficas.

Muchos grabados servían, como en el siglo anterior, para ilustrar los pliegos de cordel con romances. A finales del siglo XVIII se desarrollaron las aleluyas, los alfabetos, los juegos y estampas sueltas, continuando en el siglo XIX para decaer con la Restauración, en época del rey Alfonso XII (1875), al ser implantadas nuevas técnicas de impresión. El grabado costumbrista de trajes, escenas populares y oficios se puso de moda a finales del siglo XVIII. Los antecedentes del costumbrismo pueden rastrearse en las obras del pintor de origen francés Miguel Angel Houasse, así como en los grabadores italianos y franceses de los siglos XVII y XVIII, y después en la evolución de los cartones para tapices. Esta estampa costumbrista influyó en el pintoresquismo romántico. En todos los grabados de tipos populares de esa época aparece una España profundamente tradicional apegada al pasado, brillante y pintoresca con textos breves que caracterizan al personaje haciendo referencia al oficio o actividad de la figura y a su estado de ánimo, en ocasiones ambiguo en el recuerdo de *Los Caprichos* de Goya[19].

En la transición entre los siglos XVIII y XIX irrumpió la figura de Francisco de Goya, pintor, pero también espléndido grabador de obra extensa y de técnica atrevida, apartándose de las normas clásicas. Experimentó con gran curiosidad técnicas y procedimientos. Comenzó con la técnica del aguafuerte, siguiendo los modelos de G. B. Tiepolo. De ese primer momento son la *Huída a Egipto*, *San Francisco de Paula* y *San Isidro*. En 1778 copió los cuadros de Velázquez, experimentando la técnica del aguafuerte. *Los Caprichos*, de 1799, es una colección de inspiración crítica con aguafuertes editados a sus expensas y puestos a la venta en la calle Desengaño, muy cerca de su casa. Goya combinó en esta obra la técnica del aguatinta con la del aguafuerte. *La Tauromaquia*, también al aguafuerte, es de 1815, se trata de una obra eminentemente popular, ilustrativa del mundo de los toros. Los *Desastres de la Guerra*, realizada de 1810 a 1820, es una de sus obras más brillantes, inspirada en los hechos presenciados por él en el transcurso de la guerra contra la invasión napoleónica. Los *Disparates o Proverbios*, serie realizada entre 1815 y 1823, es otra de sus obras grabadas más significativas. En esta última serie, al igual que en la de los *Desastres*, Goya ensombrece progresivamente los tonos. Como artista innovador, tampoco le fueron desconocidas otras técnicas como el grabado al humo y la litografía, practicando esta última en su vejez, por ejemplo en los *Toros de Burdeos*. Goya ha de ser considerado uno de los grabadores más grandes de la Historia del Arte, a la par sólo de Durero y de Rembrandt, entre los antiguos, y de Picasso, entre los modernos. Él mismo reconoce a Rembrandt entre sus maestros[20].

El arte gráfico en los siglos XIX y XX.-

Los cambios más significativos para la historia del grabado se originaron en el siglo XIX al quedar éste obsoleto como reproductor de la imagen en serie, al ser superado por la litografía y la fotomecánica (técnica esta última que incluye el fotograbado, la fototipia o el lito-offset). Las técnicas tradicionales –el grabado calcográfico, en madera– pervivirían como obra artesanal y de artista, conviviendo con la litografía y la serigrafía. Sin embargo, hasta mediado el siglo no se prodigaría el nuevo concepto de aguafuerte artístico realizado con gran libertad y colocado por primera vez al nivel de la pintura. La ilustración gráfica del siglo XIX se relaciona con el desarrollo de la burguesía peninsular, convirtiéndose en instrumento para la creación de una nueva imagen social.

Después de Goya, y dentro de las nuevas corrientes del gusto romántico del XIX, destaca Fernando Brambila, pintor, dibujante y grabador de origen italiano, grabó, entre otros trabajos, la colección de láminas de la Guerra de la Independencia, realizada con Gálvez, con retratos y vistas excelentemente ejecutadas. Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa imprimieron en 1835 la revista "El Artista", conteniendo numerosas estampas litografiadas. De 1839 a 1865 son los *Recuerdos y bellezas de España*, con litografías de F. J. Parcerisa y Piferrer. Otra obra excepcional es el *Tratado de Anatomía Pictórica*, litografiado por A. María de Esquivel en 1848. Jenaro Pérez Villaamil dibujó la *España Artística y Monumental*, litografiada en París (1842-1850), para la que realizó gran cantidad de apuntes de gran calidad expresiva.

La litografía, inventada por el alemán Alois Senefelder hacia 1796-98, supuso un avance técnico fundamental, al permitir grabar directamente sobre piedra alisada y entintada, a la que se aplicaba aguafuerte, facilitando de manera radical el diseño y su reproducción. La noticia de este invento llegó a España, a través de Francia, hacia 1814, produciéndose varias experiencias en esta materia. Bartolomé Sureda, director de la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro, que aprendió la técnica en París, impulsó la traducción de manuales sobre la nueva técnica. El 16 de marzo de 1819 se creó el primer establecimiento litográfico español, el del Depósito Hidrográfico, con José Cardano como primer director. Este grabador había aprendido la técnica, primero en París y luego en Munich. Francisco de Goya –precursor de esa técnica en España–, Vicente López y José Madrazo o José Ribelles hicieron allí sus litografías. En 1822 se creó el Establecimiento litográfico del Depósito de la Guerra, con José Ribelles como director, orientado más a fines prácticos que artísticos. La litografía fue una técnica por la que se interesaron artistas, científicos e impresores españoles, y convivió en nuestro país con el grabado. La litografía fue una técnica típica de la imagen romántica. La primera litografía firmada pertenece a Goya y está fechada en 1819, el mismo año de creación del Establecimiento Litográfico de Madrid[21].

A principios del siglo XIX el grabado tenía en España la consideración de arte menor, frente a la pintura o la escultura, y era aceptado como reproductor de obras de arte. Sólo el grabado calcográfico tenía cierto prestigio, pues a través del buril se transmitía vigor, calidad, delicadeza o intención. En 1825 se concedió al Real Establecimiento Litográfico de Madrid, dirigido por José de Madrazo, el privilegio exclusivo para litografiar las pinturas pertenecientes a las colecciones del rey de España, generalizándose la técnica a partir de 1837, con fines prácticos fundamentalmente[22]. Fueron sus primeras obras, además de la colección de cuadros del rey de España y la colección de vistas y sitios reales y Madrid, sobre dibujos de Brambilla. En ese momento eran frecuentes las series litográficas con vistas de Madrid, como la del *Madrid artístico*, estampada en 1845, o las incluídas en la obra, ya citada, *Recuerdos y Bellezas de España*, con litografías de Parcerisa.

En competencia con la litografía, el grabado que se valoraba era el auténtico grabado realizado sobre planchas de metal de talla dulce o buril y al aguafuerte. Fernando Brambilla, primero, y después Leonardo Alenza, Francisco Lameyer, Mariano Fortuny, Carlos de Haes, Bartolomé Maura, Tomás Campuzano o A. Lhardy irían ampliando y renovando en España la producción de grabados originales. En general, el grabado español del siglo XIX es esencialmente popular, inspirándose particularmente en novelas históricas, muy influído por lo francés y de aire romántico[23].

El grabado artístico se afianzó en el primer tercio del siglo XX con la Sociedad de Grabadores Ibéricos o con el grupo de Los Veinticuatro, integrado por Ricardo Baroja –hermano del escritor Pío Baroja–, Juan Espina, Francisco Esteve Botey, Fernando Labrada, Castelao, Francisco Bores y Gutiérrez Solana, entre otros. Dentro de la atonía general, Madrid se convirtió en el centro del grabado español, a través de las iniciativas citadas, de las escuelas de Grabado y Artes Gráficas y del Círculo de Bellas Artes. Se cultivaba sobre todo el aguafuerte, con un efecto pictórico algo amanerado y monótono, en paisajes y vistas urbanas influidos por la generación del 98. Algunos pintores, como Iturrino, Vázquez Díaz, Solana o Bores, practicaron ocasionalmente el grabado, pero Ricardo Baroja, Espina y Pellicer, entre otros, eran sólo grabadores; el primero de ellos escribió un apasionado texto sobre el arte de grabar al aguafuerte y, con el segundo, es autor de numerosas vistas de Madrid, de gran fuerza expresiva. Mariano Fortuny Madrazo, hijo del pintor del mismo nombre, pintor, escenógrafo y diseñador, fue también un grabador de gran calidad dentro de un particular estilo simbolista. El grabado, muy minoritario todavía, iba recogiendo, aunque "a posteriori", las tendencias artísticas de la pintura, desde el paisajismo impresionista al cubismo o el expresionismo.

En un intento de atajar la crisis general por la que atravesaba el grabado, varios artistas decidieron crear, en 1931, la Agrupación Española de Artistas Grabadores, continuadora del grupo de Los Veinticuatro, creándose bajo su influencia una sección de estampas en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En ese momento destacaron, entre otros grabadores, Bartolomé Maura, José Gisbert y Manuel Castro, vinculados a la Casa de la Moneda. Otros, como Carlos Verger, Ernesto Gutiérrez, Eduardo Navarro, Fernando Labrada y Francisco Estévez, desarrollaron una gran actividad grabadora y docente.

En Barcelona la crisis del grabado fue parcialmente contrarrestada por el auge del "ex libris" modernista y por el renovado interés por las ediciones de bibliófilo, y en Valencia floreció el cartel publicitario. Durante la República y la Guerra Civil, destacaron en el cartel de propaganda política algunos grabadores como José Renau y Arturo Ballester. El dibujante y grabador gallego Alfonso Rodríguez Castelao cultivó la técnica del grabado en linóleo, aplicándola a las revistas culturales y utilizando el grabado, junto con Carlos Maside, de forma expresionista para denunciar la situación social.

Pablo Picasso es el mejor grabador de nuestro siglo. En 1899 grabó su primer aguafuerte; ensayó todas las técnicas, investigando y creando continuamente durante sesenta años. En sus grabados se percibe, como en su pintura, una continua evolución artística. Entre 1909 y 1915 se muestra su esti-

lo cubista, tanto en madera como al aguafuerte. Entre 1916 y 1920 adquiere una exquisita imagen clasicista. Una de sus más célebres series es la realizada para el marchante Vollard, la *Suite Vollard* (1930-1937), compuesta por cien grabados calcográficos. Picasso también trabajó la técnica litográfica y el linóleo, produciendo una obra ingente hasta sus últimos años.

Los años actuales están marcados por una producción gráfica exuberante desde todas las técnicas posibles. Existe una auténtica fiebre por el grabado original, el que ha sido concebido y realizado por el propio artista, en muchas ocasiones para ediciones de bibliofilia. Artistas mundialmente conocidos, como Joan Miró, Salvador Dalí, Antoni Clavé y Eduardo Chillida, han trabajado el aguafuerte, la litografía y la xilografía. Al mismo tiempo han surgido grupos artísticos muy interesados en el grabado, como Dau al Set, El Paso o Equipo 57.

El grabado vive hoy un nuevo auge como objeto de coleccionismo. Los nuevos procedimientos han hecho de éste un objeto experimental donde se manipulan de forma libre los más diversos materiales[24]. Libros de artista, series y otras realizaciones nos muestran las múltiples posibilidades artísticas que el grabado actual contiene.

La colección de estampas del Museo Municipal de Madrid

Las estampas constituyen sin duda unas de las colecciones más importantes del Museo Municipal de Madrid, tanto por su número –que alcanza casi las 13.000 piezas, entre grabados, litografías y cartografía, además de ex libris, carteles taurinos y de fiestas, billetes, naipes, aleluyas, cajas de cerillas, etc.– como por su gran calidad e indudable interés para conocer a través de ellas la historia de Madrid. Desde su creación en 1929, el Museo Municipal ha ido reuniendo grabados que describieran la ciudad o que hubieran sido diseñados o editados en ella. El núcleo principal de la colección de grabado se debe a la significativa donación de don Félix Boix y Merino, académico, coleccionista y presidente de la Sociedad Española de Amigos del Arte, asociación que organizó en 1926, en el antiguo Hospicio, la exposición antológica sobre la historia de la ciudad "El Antiguo Madrid", y promotora de la creación, en 1929, del Museo Municipal en ese singular edificio histórico del barroco decorativo madrileño del siglo XVIII..

La característica más definitoria de esta colección es que nos ilustra de forma espléndida sobre la múltiple función desempeñada por el grabado en la España barroca e ilustrada de los siglos XVII y XVIII: estampa devocional, retrato de reyes y personajes ilustres, vistas de ciudades y monumentos, reproducción de obras de arte, tipos populares, escenas de género, tarjetas, juegos, etc. Atendiendo a su cronología y a las técnicas de reproducción empleadas, se ha publicado el catálogo del conjunto de Estampas españolas y extranjeras desde 1513 hasta 1820, fecha de la introdución de la litografía en España, estando en proceso la publicación de las colecciones más recientes. Su repertorio iconográfico abarca una amplia temática: vistas de lugares, ciudades y monumentos; estampas históricas, mitológicas, literarias y devocionales; retratos de personajes ilustres; tipos y escenas populares; reproducciones de obras de arte; estampas científicas; ingenios industriales; arquitecturas, ornatos y cartografías, etc.

La mayoría de los 170 grabadores representados en la colección pertenecen a los siglos XVII y, sobre todo, XVIII y proceden de Francia, Italia, Países Bajos, Alemania y España. Juan de Vingles, de origen francés, es un digno exponente del siglo XVI; el XVII está representado, entre otros, por Pedro Perret, Juan de Noort, H. Panneels, Alardo de Popma, Pedro Obregón, Marcos Orozco, Juan Felipe Jansen, José García Hidalgo y Pedro de Villafranca. La escasez de nombres españoles se debe a que la mayoría de los grabados españoles de esas épocas iban destinados a la ilustración de libros y a que los artistas procedentes de otros países, sobre todo de los Países Bajos, eran más apreciados que los de aquí.

Entre las estampas más singulares de nuestra colección, destacan, por su calidad o rareza, el grabado que representa la *LLegada al Alcázar de Madrid del Príncipe de Gales* el 23 de marzo de 1623, la vistas de Madrid de Louis Meunier (1665-1668), modelo de muchas otras vistas posteriores, los retratos de personajes de las Casas Reales de Austria y de Borbón, grabados por reconocidos artistas flamencos, holandeses, franceses o italianos, estampas de grabadores españoles del siglo XVIII, como Francisco de Goya, Isidro González Velázquez, Rafael Esteve, Fernando Selma, Tomás López Enguídanos, Manuel Salvador Carmona, Antonio Carnicero o Juan de la Cruz. Destacan también en el conjunto las estampas satíricas –españolas, francesas e inglesas– sobre la Guerra de la Independencia y, dentro del conjunto de litografías, la *Colección lithografica de cuadros del Rey de España*... bajo la dirección de D. José de Madrazo, de 1826, o la colección de las *Vistas de los Sitios Reales*, de 1832, realizadas en el Real Establecimiento Litográfico, la serie del *Madrid Artístico*, de Pic de Leopold de 1850, o las *Vistas a vuelo de pájaro*, de A. Guesdon, así como las estampas de la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, de José Amador de los Ríos[25]. Son muy importantes, entre otros conjuntos cartográficos, los planos históricos de Madrid conservados en el Museo, como el de A. Marcelli, de 1622, editado por F. de Wit; la *Topographia de la Villa de Madrid*, de Pedro de Texeira, de 1656, verdadera obra de arte, o el *Plano Topographico de la Villa y Corte de Madrid*, de Espinosa de los Monteros, de 1769, de gran exactitud para conocer la evolución de la ciudad en ese momento.

Dentro de la colección, la temática religiosa tiene un papel destacado, con estampas devocionales encargadas por parroquias, conventos y cofradías de Madrid, con imágenes de Jesucristo, la Virgen y los santos venerados en cada uno de esos lugares. De gran interés son las estampas contemporáneas relacionadas con la Guerra de la Independencia (Dos de Mayo, caricaturas, sátiras contra Napoleón), las más numerosas referidas a acontecimientos políticos y que marcarán una tendencia que continuará en el siglo XIX en períodicos y revistas políticas y satíricas. Las vistas de la ciudad más destacadas pertenecen a las series de Juan Fernando Palomino, basadas en los dibujos que José Gómez Navia realizó a mediados del siglo XIX. También es de gran interés el grupo de tipos populares iniciado por Juan de la Cruz y Cano y seguido por Antonio Rodríguez y Miguel Gamborino en el entorno del cambio del siglo XVIII al XIX y que tendrá gran fortuna de seguidores en el Romanticismo.

La magnífica colección de grabados y dibujos que donó Félix Boix –gran experto en coleccionismo e historia de Madrid– se componía de 620 obras (318 grabados y 302 litografías) de tipología diversa pero de gran interés y calidad: Planos y vistas cartográficas de la ciudad desde el siglo XVII a la segunda mitad del siglo XIX, retratos de reyes y personajes importantes de la historia española (estos dos grupos son los más importantes y significativos, indicando la orientación de la colección donada), grabados de acontecimientos políticos y culturales, estampas satíricas relacionadas con la Guerra de la Independencia, estampas de toros, espectáculos, costumbres, tipos populares y estampas religiosas con iglesias e imágenes de la devoción madrileña. A este importante conjunto se suman las estampas recogidas en el Archivo de Villa de tiempos anteriores y que pasaron al Museo con posterioridad, compuestas por planos históricos de Madrid de los siglos XVII al XIX, vistas de la ciudad y diplomas concedidos a la Villa. Otra valiosa aportación es la procedente de la Biblioteca Municipal de Madrid, que constituye un conjunto muy variado y no solamente de tema madrileño: mapas y planos de distintas épocas, series de imágenes de santos, del Año Cristiano y de calendarios, retratos de reyes de los realizados para la *Guía de Forasteros*, iconografía española que incluye retratos de estadistas, de militares, de políticos y religiosos, así como de tipos populares y costumbres, láminas de tema científico procedentes de libros singulares del siglo XVIII y láminas de flores.

Entre las donaciones de estampas más significativas destacan las de la Sociedad Española de Amigos del Arte, así como las del Conde de Casal, Manuel Amuriza, Antonio Fontes, Julio Muez Zapata, Señores de Mora, R.P. Getino, Fernando de Ahumada, Julio Cavestany, Eduardo Gilabert y Juan Marechal. A estos fondos hay que sumar otros donativos y adquisiciones. Entre estas últimas cabe destacar que, en los últimos años, se ha procurado incrementar la colección de estampas con grabados procedentes de revistas y periódicos del siglo pasado y con grabados contemporáneos. En 1957 se adquirieron importantes estampas como la colección de mapas de Tomás y Juan López (de principios del siglo XIX), la colección de *Los Caprichos* de Leonardo Alenza y un ejemplar del Plano de Texeira de 1656. Una de las adquisiciones más considerables es la realizada en 1962 (adquisición Porter), con 2.330 unidades, entre las que se cuentan numerosos retratos de reyes, políticos, literatos, religiosos, militares, artistas, imágenes de santos, etc., así como mapas, planos y croquis de batallas, sucesos históricos, políticos y religiosos, vistas de lugares y edificios, ilustraciones de libros, breviarios, novelas clásicas, mitología, leyendas antiguas, escenas bíblicas, reproducciones de obras de arte, etc. La mayoría de estas estampas fueron adquiridas por ser el grabador o dibujante de Madrid o por estar impresas en nuestra ciudad. En 1982 se adquirió una vista de Madrid de las más antiguas conocidas, realizada por Iulius Milheuseur y editada en 1631 por Frederick de Wit, editor también del plano más antiguo de Madrid, de 1622. También es de destacar la adquisición de la colección litográfica de cuadros del Rey de España, editada entre 1826 y 1837 en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid.

Entre las más recientes adquisiciones merecen destacarse un conjunto de estampas devocionales y las que, procedentes de revistas y diarios, ilustran la transformación de Madrid desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años 20 del actual (figurines, etc.) Muy importante es el conjunto de obra contemporánea (aguafuertes, serigrafía y punta seca) de autores tan significativos como Adami, Guinovart, Palazuelo, Tàpies, M. A. Campano, J. Guerrero, J. Hernández Pijuán, C. Marcarelli, P. Puiggros, A. Giacometti, L. Gordillo, C. Laffon, B. Van Velde, Chillida, P. Alechinsky, B. Alfonso, L. Fontana, M. Miura, S. Poliakoff, H. Hartung, Maillol, Jin Dine, Man Ray, David Hockney, Francisco Bores, etc. Una de las últimas adquisiciones gráficas es la carpeta de grabados del artista Venancio Arribas titulada *Mirar Madrid*, con textos de Carlos Fresneda, adquirida en 1996.

El Museo Municipal ha realizado varias exposiciones de su colección de grabados y ha querido también hacerse eco de las nuevas tendencias del grabado mediante exposiciones y ediciones. En 1980 se inauguró *Madrid D. F.*, dedicada a mostrar las tendencias más recientes de la pintura española y a Madrid como lugar de confluencia artística. Con este motivo el Museo editó una carpeta de láminas de pintores-grabadores que estaban representados en la muestra: J. A. Aguirre, A.

Albacete, C. Alcolea, M. A. Campano, E. Lootz, J. Navarro Baldeweg, P. Ortuño, G. Pérez Villalta, E. y M. Quejido, A. Schlosser y S. Serrano. En 1981 se inauguró otra exposición sobre *Técnicas tradicionales de estampación*, en la que, junto a estampas antiguas, se mostraban recientes realizaciones del grabado. En 1982 se inauguró en el Museo la exposición *Cartografía madrileña (1635-1982)*, con un catálogo que recogía todos los ejemplares presentados, acompañados de un estudio histórico y, en 1990, la titulada *Arte y devoción*, con estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas[26]. En 1996, conmemorativo del 250 aniversario de la muerte de Goya, se ha presentado la exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia*, en la que se han expuesto una selección de nuestras mejores estampas satíricas[27].

[1] Gallego, A., 1979.
[2] Bonet Correa, A., 1982.
[3] Ibid.
[4] J. de Vargas Ponce, J. de, 1790; Ceán Bermúdez, J. A., 1800; Rejón de Silva, D. A., 1788.
[5] Martínez, D., 1872; Caveda, J., 1872.
[6] A. Gallego. *Op. cit.*
[7] Ibid.
[8] Ibid.
[9] Ibid.
[10] Ibid.
[11] Tierno Galván, E., 1985.
[12] Gallego, A., *Opus cit*
[13] E. Tierno Galván. *Opus cit.*
[14] Carrete, J., 1978. Parrondo.
[15] Carrete, J., E. de Diego y J. Vega, 1985.
[16] López Serrano, M., 1976.
[17] Carrete, J., 1978.
[18] Rueda, M. de, 1761.
[19] Bozal, V., 1987.
[20] Lafuente Ferrari, E., 1961; Pérez Sánchez, A. E. y J. Gállego, 1994; Bozal, V., *Opus cit.*, 1987.
[21] Bozal, V., 1979; Izquierdo Peña, R., 1985.
[22] Vega, J., 1988.
[23] Carrete, J., 1982.
[24] Carrete, J., 1988.
[25] Cavestany, J., 1926.
[26] Delgado Cebrián, F., 1985; Alaminos López, E. y P. Vega, 1992.
[27] *Estampas de la Guerra de la Independencia*. Catálogo de la exposición, 1996.

Representaciones y desarrollo urbano de Madrid
(1550-1820)

EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ

El periodo cronológico que abarca la exposición *Vistas antiguas de Madrid: La Colección de Estampas del Museo Municipal de Madrid(1550-1820)* corresponde a la época que la historiografía denomina Antiguo Régimen[1]. Con relación a España, este periodo cubre el momento de máximo esplendor y el inicio de una profunda crisis: en 1550, España era la cabeza de una monarquía y potencia universal; hacia 1660 y más aún hacia 1716 esta monarquía había prácticamente desaparecido (Kamen, H., 1986)[2].

Madrid como centro político y administrativo que habría de regir la vida de la monarquía, jugaría un papel relevante desde el momento en que el rey Felipe II decide, en el verano de 1561, establecer en ella la Corte[3]

La elección de Madrid por Felipe II (1556-1598)[4] como corte y capital de la monarquía española en aquel año, supuso la transformación de la pequeña villa medieval que era todavía en aquel momento, en una ciudad que asumirá paulatinamente, desde esos instantes, nuevas funciones políticas y administrativas, que habrán de afectar profundamente a su morfología y vida cotidiana.

En la Edad Media, Madrid fue una de tantas ciudades castellanas, poco importante, en comparación con Toledo o Segovia, por ejemplo, cuyo origen se remonta al siglo IX. Fundada por el emir cordobés Muhammad I (850-886), por motivos militares y estratégicos para contribuir al sistema defensivo de Al-Andalus, fue durante los siglos IX-XI una pequeña ciudad de guarnición, cabeza militar de la línea fronteriza de Toledo. Del amplio periodo medieval hay que distinguir, primeramente, la ciudad musulmana (siglos IX-XI) y, posteriormente la ciudad cristiana (siglos XI-XV), algunos de cuyos topónimos se conservan todavía hoy en el callejero.

La ciudad musulmana, de acuerdo con el modelo de las ciudades hispano-musulmanas, estaba formada por una alcazaba (o castillo), núcleo militar y defensivo, y una pequeña ciudad protegida por aquella. Ambos recintos formaban la almudaina y la medina. La medina, de red viaria desigual y caserío apretado la constituían dos pequeños barrios: el de población musulmana y el mozárabe. Ambos recintos estaban amurallados, con puertas, y su extensión se calcula en 7 y 10 hectáreas respectivamente.

En 1085 es conquistada por los cristianos, ampliándose la muralla, hasta alcanzar una superficie de 35 hectáreas. La fisonomía de la ciudad no se diferenciaba de la de otras villas medievales, de calles irregulares y sombrías, pequeñas plazas y grandes espacios sin urbanizar para uso agrícola. La población se organizaba en torno a las iglesias parroquiales, que funcionaban como unidades territoriales y administrativas, en las que se distingue cierta diferenciación socioeconómica: un barrio agrario, otro comercial y un sector militar, en torno al Alcázar o Palacio. A partir de 1212 la ciudad pierde su función militar, iniciándose su consolidación y desarrollo, abriéndose un proceso de repoblación, fundación de nuevos conventos en los arrabales, extramuros, que constituirán focos muy activos del crecimiento urbano. La concesión de nuevos privilegios y mercados, la estancia de los monarcas castellanos en el Alcázar, convertido en residencia real, o la convocatoria de Cortes son aspectos significativos de ese proceso de crecimiento y consolidación de la ciudad, cuyo régimen municipal –Concejo– lo forma una oligarquía urbana, constituida por la baja nobleza, que edificará casas señoriales, que transformarán selectivamente el interior de la ciudad. En el siglo XV continúa la dinámica de crecimiento, al crecer los arrabales y al urbanizarse los caminos (de Alcalá o Toledo), que parten de las puertas, fenómeno este que será constante en el desarrollo urbanístico madrileño a lo largo del tiempo. En 1535 Madrid tiene ya una extensión de 75 hectáreas, y una urbanización muy desarrollada, con edificios ya de cierta importancia, tanto religiosos como civiles. La presencia del Emperador Carlos V en Madrid abre un proceso de transformación radical de la villa, cuyo exponente más claro es la reforma del viejo castillo medieval –el Alcázar– en residencia cortesana[5].

A su vuelta de los Países Bajos, en 1559, Felipe II decide terminar con la itinerancia que había caracterizado a la Corte durante la Edad Media. En la Europa medieval, la Corte real estaba formada por el rey y un séquito de funcionarios y nobles que actuaban como magistrados y administradores desplazándose de un lugar a otro. Tanto los Reyes Católicos, acostumbrados a una Corte sencilla como el emperador Carlos V (1516-1556), que introdujo el complejo ritual cortesa-

no borgoñón, tendieron a privilegiar alguna ciudad castellana, como sede del gobierno, las ceremonias reales y la celebración de Cortes[6].

Dentro de un proceso que es común al Estado moderno, que se hace cada vez más territorial, algunas ciudades desempeñarán el papel de capitales, alcanzando una categoría hasta entonces desconocida. El hecho de que la administración del Estado se fuese haciendo cada vez más compleja, beneficiaba el establecimiento de la corte en un lugar fijo, evitando con ello la itinerancia del gobierno.

Las razones que movieron a Felipe II (1556-1598) a la elección de la villa de Madrid para fijar su corte, son de naturaleza muy variada. Los historiadores han apuntado razones de todo tipo: económicas, entre las que jugaba un papel destacado el emplazamiento céntrico, geográficamente considerado, de la villa, que hacía de Madrid un centro esencial de comunicaciones así como las buenas condiciones materiales y físicas para el albergue del numeroso séquito cortesano; políticas, debido a la complejidad que la gobernabilidad planteaba en las monarquías absolutas, necesitadas, por eso mismo, de una ciudad representativa que actuase como el corazón que gobierna el cuerpo de la nación; o personales, que también fueron decisivas, que llevaron al monarca a elegir este lugar como residencia en la que aislarse, en el Alcázar, palacio que él transformará a la manera renacentista, y que garantizará, por su situación, la privacidad del monarca y su sentido de la majestad y la reputación, elementos esenciales del concepto de gobierno instituido por el rey, acordes con el complejo ceremonial cortesano que regía la corte. Otras razones, de índole práctico, fueron aquellas que afectaban a la vida cotidiana del monarca, razones marcadas por sus preferencias y aficiones: los bellos alrededores que formaban el conjunto de Casas reales, próximas a Madrid, para descanso y entretenimiento, no exento de ciertos simbolismos, y, sobre todas ellas, la proximidad con el El Escorial, cuya edificación como panteón de la dinastía, de transcendental importancia para el Rey, fue simultánea con la decisión de fijar la corte en Madrid[7].

A pesar de esta elección de la villa de Madrid, parece ser que Felipe II nunca estuvo interesado en actuar de forma directa sobre la ciudad, como sí lo hacía en otros asuntos de la gobernabilidad, salvo la excepción de las mejoras llevadas a cabo en el Alcázar, que continúan así las mejoras emprendidas por Carlos V, modificando el aspecto de fortaleza medieval por otro renacentista, en un proceso de continuas e interminables transformaciones del edificio que no concluirían hasta el reinado de Carlos II (1665-1700). Estas actuaciones sobre el Alcázar y la cultura cortesana que de él irradia, condicionarán muchas de las realizaciones llevadas a cabo en el urbanismo y en la fisonomía de la ciudad, convirtiéndose así el edificio, en gran medida, no solo en un motor fundamental del desarrollo de la ciudad, sino también en el emblema que define su imagen[8].

Madrid experimentó un notable crecimiento en todos los órdenes desde la instalación de la corte en 1561, acorde con el ritmo expansivo de la población en el siglo XVI. Desde esta fecha hasta finales del reinado de Felipe II, la población creció de 20.000 a 90.000 habitantes en 1597, en una villa cuya extensión alcanzaba las 282 hectáreas, organizada dentro de la estructura parroquial heredada de la Edad Media. El número de parroquias había pasado de 10, en la época bajomedieval, al de 14 en la segunda mitad del XVI. La distribución de la población era desigual y desequilibrada. Siete de ellas, ubicadas en la antigua ciudad medieval, centro del poder patricio, se convirtieron en el núcleo cortesano por excelencia, ocupado por la élite urbana, la nobleza, el clero y los financieros, que habitan las mejores casas, mientras que las restantes parroquias, las periféricas, con un caserío mediocre y escasos servicios, absorben las aportaciones de población que llega a la ciudad al calor y al amparo de las posibilidades que ofrece la corte[9].

La falta de interés del monarca por actuar de forma directa sobre la ciudad, fue rápidamente asumida por las autoridades municipales que le plantearon una serie de obras urgentes: regularización de la plaza del Arrabal, que habría de convertirse bajo Felipe III en la Plaza Mayor, hito constructivo y urbanístico del Madrid de los Austrias; la edificación de un Ayuntamiento, cuya construcción, sin embargo, se iniciaría y terminaría con Felipe IV; la fundación de una catedral, que nunca llegó a edificarse; la demolición de las antiguas puertas medievales para mejora del tránsito de carruajes y la apertura de una nueva calle, representativa de una ciudad que asumía funciones políticas de gran importancia.

No todas estas propuestas pudieron realizarse; tan solo se inició la regularización de la futura plaza mayor, la apertura de la calle Real Nueva (calle de Segovia), cuyo trazado no llegó a completarse y la construcción de un magnífico puente, el de Segovia, bajo la dirección del arquitecto real Juan de Herrera. Para un mejor control de este proceso, acorde, por otra parte, con el sistema de gobierno organizado mediante consejos y juntas específicas, se creó, en 1590, la Junta de Policía y Ornato público, cuyo cometido fue el control urbanístico y el examen de las trazas de los nuevos edificios que se construyesen dentro de la ciudad. Así mismo se creó el cargo de arquitecto municipal –Maestro mayor de obras– que ejercía un amplio control en materias urbanísticas y arquitectónicas.

La muerte de Felipe II (1598) y el traslado de la Corte a Valladolid entre 1601 y 1606, año en que retorna, supuso un serio parón en el desarrollo de Madrid, pues se calcula que con la Corte abandonaron la ciudad entre 50.000 y 60.000 personas. A partir de esta fecha Madrid experimentó un crecimiento notable, convirtiéndose en la ciudad más poblada de España, a pesar del retroceso urbano que sufrió el reino de Castilla en el siglo XVII. En 1617 Madrid tiene 127.000 habitantes, lo que la coloca entre las diez ciudades más pobladas de Europa. Este proceso de crecimiento conoció interrupciones a partir de 1630, debidas a problemas en el abastecimiento, las quiebras de la producción y la alta mortalidad.

Los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700) corresponden al periodo de máxima unión de la Corte y la ciudad; conjunción que generó, gracias al mecenazgo real y de las elites, importantísimos frutos culturales; este periodo corresponde al de la cultura cortesana barroca por excelencia, con espléndidos logros urbanísticos, arquitectónicos, literarios y artísticos.

La edificación de la Plaza Mayor (1617-1619), la construcción del Palacio del Buen Retiro (1623-1637) y la reforma del Alcázar, fachada y plaza principales son los hitos más importantes desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico del periodo, además de la renovación del caserío, palacios o viviendas comunes, cuya tipología fijará el arquitecto Juan Gómez de Mora, así como la creación de numerosos conventos –con su iglesia, claustro, jardín y huerta– que conferirán a Madrid su especial fisonomía conventual [10].

Obra fundamental del urbanismo y la arquitectura del Madrid de los Austrias, la Plaza Mayor, con sus calles adyacentes, formaba un enclave uniforme y regular, acorde con las teorías urbanísticas de la época, destacando sobre el resto de la ciudad, de edificios modestos y escasa altura. Edificada con casas de seis plantas, albergaba a 3700 vecinos. Esta plaza, cuyo origen fue, como ya hemos señalado, medieval, estuvo dedicada fundamentalmente a mercado, pero también se celebraron en ella numerosas ceremonias cortesanas, religiosas y actos ejemplarizantes como los temibles autos de fe, llegando a albergar en estos espectáculos hasta 50.000 espectadores, distribuidos con arreglo a normas muy estrictas de etiqueta y protocolo. Espacio privilegiado de la fiesta barroca, el mayor teatro de la ciudad como se decía en la época, su fisonomía y actividades han quedado reflejadas tanto en la brillante literatura de la época y en los relatos de los viajeros europeos, como en algunas imágenes pintadas y grabadas[11].

El Palacio del Buen Retiro, mandado construir por el Conde Duque de Olivares, valido de Felipe IV, en la década de 1630, al Este de la ciudad, era una residencia real, concebida al modo de las villas suburbanas italianas con jardines y teatro, para diversión y esparcimiento del rey y de su Corte. Formado por lagos artificiales, canales, estanques y arbolado, que constituían un vergel en franco contraste con la aridez mesetaria de la ciudad, su extensión equivalía, en 1640, a casi la mitad de Madrid, lo que prueba la importancia que los monarcas daban a estas residencia reales. Además de aquellos estanques, con pabellones para la pesca, y paseos arbolados, el Buen Retiro contaba con un conjunto de ermitas que daban a esta residencia un aire muy peculiar, como de Parque Sacro. Por la riqueza de su decoración interior, sobre todo por las importantísimas colecciones de pintura que albergaba, fue muy alabado en su tiempo por aquellos que tuvieron el privilegio de visitarlo, pero su construcción fue muy criticada por el excesivo coste que supuso, pues coincidió con las medidas reformistas y de ahorro planteadas por el Conde Duque (Brown, J./ Elliot J.H., 1981).

La terminación de la fachada principal, la regularización de la plaza y la construcción de las galerías laterales del Alcázar concluyó en el reinado de Carlos II (1665-1700), tras las reformas interiores, sobre todo decorativas, llevadas a cabo en el reinado de Felipe IV, que dirigió como aposentador y decorador Velázquez, pintor del Rey y retratista de la corte.

En el orden urbano conviene recordar además en este periodo, la importante actividad edilicia encaminada al ensanchamiento y regularización de las principales calles de la ciudad, por las que discurrían las comitivas oficiales y religiosas[12] o la construcción de fuentes públicas, símbolo de las demanda de servicios (abastecimiento de aguas) a la que hace frente la Villa para una población que alcanza a mitad de siglo los 142.000 habitantes.

Reflejo de esa cultura cortesana son las representaciones –textuales o gráficas– que se generalizan a partir de este momento. Muchos viajeros durante los siglos XVI y XVII recogieron en sus escritos la impresión que les causaba el Alcázar, sin embargo resulta paradójico que la monarquía española, consciente del valor propagandístico de la imagen, no hiciese un uso mayor de las estampas como medio de difundir las realizaciones más importantes llevadas a cabo en estos años. El Alcázar y el Palacio del Buen Retiro fueron escasamente reproducidos, y salvo algunas pinturas y dibujos, apenas sí existen grabados de su imagen, con la excepción de las estampas de Meunier, incluidas en una colección de veinte vistas sobre Madrid, que hace pensar en la falta de interés en la difusión de la imagen palacial (Matilla Rodríguez, J.M., 1994)[13]. Desde la baja Edad Media se produjo un marcado interés por recoger la historia de las ciudades más importantes, proceso que se intensificó en los siglos XVI y XVII,

como consecuencia de numerosos factores políticos y sociales. Cada ciudad comenzó a tener su propia historia escrita, desarrollándose una fuerte competencia entre ellas. Aunque teñidas de elementos fantásticos y mitológicos que pretendían justificar el origen remoto de cada ciudad, estas historias urbanas fueron el reflejo del acentuado patriotismo y de la erudición locales, que mostraba, como se ha denominado acertadamente, el orgullo cívico de las ciudades, expresión de una nueva conciencia urbana (Kagan, R.L., 1986)[14].

Junto a esta literatura erudita, se escribe y difunde otra, coyuntural y para el público en general –"Relaciones", "Avisos", precursores de los modernos periódicos–, al servicio de los intereses políticos de los grupos de poder, que recoge noticias y acontecimientos relacionados con la vida política y social, y reflejan muchos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad y de la Corte, a la que se suman los escritos de los viajeros y las obras de teatro y las novelas[15].

Por otro lado, la fisonomía de la ciudad [16] –su retrato "realista", no siempre objetivo, pero casi siempre verosímil, que rompe con los contenidos simbólicos y genéricos de las representaciones medievales– es objeto de análisis cartográficos: planos perspectivos –en perspectiva caballera o a vista de pájaro–; imágenes panorámicas, dibujadas del natural, desde un punto de vista elevado que inscribe la ciudad en una topografía realista; o interiores de la ciudad, en los que se representan las calles, plazas o monumentos más significativos con escenas y actividades cotidianas, hacen inteligible la ciudad. Frente a la abstracción que suponen las descripciones literarias, las imágenes gráficas hacen practicable el recorrido de la ciudad. La pintura, pero sobre todo la técnica del grabado, puestas al servicio de las representaciones urbanas, permiten la difusión y el conocimiento generalizado de la ciudad barroca como imagen prototípica, que alcanza caracteres casi emblemáticos. Estas imágenes tienen un carácter científico, representativas del poder político o instrumento de su gobierno, pero también son utilizadas decorativamente, muchas veces como signos de distinción social que, enmarcadas y coloreadas, adornan las estancias de los palacios, las instituciones civiles y las casas de los letrados, pero en cualquier caso son producto del ambiente científico de la Corte, uno de los aspectos menos conocidos del Madrid de los Austrias; de una Corte como se ha señalado, entregada a la discusión de los más variados asuntos de Cosmografía, Geografía o Topografía (Bouza, F., 1995).

El cambio de disnastía, con la llegada de los Borbones al trono, que fortaleció el absolutismo real en todos los ámbitos de la vida social y política, supuso, sobre todo en el reinado de Carlos III (1759-1788), una transformación notable en el desarrollo de la ciudad.

La ciudad que heredan los Borbones arrastra numerosas carencias urbanísticas: calles todavía estrechas y mal alineadas, salubridad e higiene prácticamente inexistentes, pese a la amplia normativa dictada en los siglos anteriores, y una significativa falta de edificios representativos, en especial un palacio acorde con el gusto estético de la nueva dinastía.

Para llevar a cabo las pertinentes reformas, se crean, en la primera mitad del siglo, una serie de instituciones llamadas a jugar un papel decisivo en la transformación de la ciudad: Juntas[17]; Ordenanzas y Planes de Saneamiento[18] y Academias, en especial la de Bellas Artes (1752), llamada a ejercer un papel decisivo en la formación de los arquitectos, en el control de los proyectos arquitectónicos y urbanísticos y en la difusión de las ideas ilustradas sobre el buen gusto artístico.

Esta serie de reformas, que desembocarán en lo que se ha llamado el "Madrid ilustrado", comienzan en el reinado de Felipe V (1700-1746) con la figura del marqués del Vadillo, corregidor de Madrid entre 1715-1729, promotor de numerosas obras arquitectónicas y mejoras urbanísticas y protector del arquitecto municipal Pedro de Ribera encargado de hacerlas realidad, autor, entre otras importantes obras, del Puente de Toledo (1718), que establece una nueva relación entre la ciudad y el río, en su lado suroccidental, el Cuartel de Guardias de Corps (1718) o la remodelación del Hospicio de San Fernando (1721-1726), construidos en zonas que el mencionado tratado de Ardemans calificaba de arrabales, especialmente destinadas para grandes edificios de usos relativamente molestos[19]. Sin embargo el proyecto más ambicioso del primer Borbón fue la construcción del nuevo Palacio Real según proyecto de Juvara (1735), tras la demolición del antiguo Alcázar, destruido por un incendio en 1734. Las obras del palacio se prolongaron hasta 1764, año en el que Carlos III vive ya en él.

Hasta entonces los monarcas utilizaron como residencia el Palacio del Buen Retiro en el que hicieron algunas modificaciones, sobre todo, en los jardines, donde crearon, al modo francés, el llamado Parterre. El traslado del rey a este Palacio impulsó a las familias aristocráticas a la compra de terrenos próximos a esta residencia, donde edificar "hoteles" según el gusto francés. Este movimiento dio lugar a una nueva forma de entender los paseos próximos –los que unían Recoletos con Atocha– como espacio urbano para el esparcimiento de los madrileños (Sambricio, C., 1993).

En el interior de la ciudad hubo algunas intervenciones significativas en el reinado de Fernando VI (1746-1759), como la construcción del conjunto conventual de las Salesas Reales, buen ejemplo de la acción urbanística desde la arquitectura, que articuló una serie de plazas a su alrededor, que

realzaban los valores arquitectónicos de la iglesia, obra del arquitecto francés Carlier; o bien, en la periferia, con la creación de los paseos arbolados de las Delicias y de Santa María de la Cabeza[20].

El crecimiento de la población de Madrid durante el siglo XVIII fue moderado, pero el ritmo de crecimiento fue expansivo, debido a la recuperación agraria general del país y, principalmente, a la inmigración, fenómeno constante en la historia de la ciudad, que ha determinado su estructura social y ocupacional: en 1723, Madrid tenía 127.000 habitantes, mientras que en 1757, dos años antes de finalizar el reinado de Fernando VI, contaba con 152.658 y con 164.000, un año antes de acabar el de Carlos III (1759-1788), acercándose casi a los 200.000 al terminarse la centuria[21].

Para el control eficaz de la población se llevó a acabo, entre 1750-51, una Visita General de todas las manzanas de la ciudad, con su correspondiente dibujo y toma de datos, que junto con los catastrales de 1749, dio lugar a la Planimetría General de Madrid (1764-67), hito de la cartografía madrileña y resumen fidedigno de sus estructuras físicas y económicas[22]. El Plan General de Madrid, de 1766, nos informa, entre otros datos, que Madrid contaba con 506 calles y plazuelas, 39 fuentes públicas, 78 eriales y 7.395 casas (para 32.731 vecinos), agrupadas administrativamente, a partir de 1768, en 8 cuarteles y 64 barrios, al frente de los cuales había un Alcalde de Casa y Corte y un Alcalde de barrio respectivamente, que ejercían medidas de control y vigilancia de la población. La mayor concentración de población correspondía a los cuarteles Central, en torno a la Plaza Mayor, Lavapiés (al Sur) y Maravillas (al Norte), estos dos últimos los más populares, mientras que las elites urbanas, ocupaban, de forma casi exclusiva, los de Palacio, Barquillo, San Jerónimo y Afligidos.

El reinado de Carlos III (1759-1788), significó una gran inflexión en la concepción y desarrollo de la ciudad. El Rey procuró cambiar la imagen de Madrid, por la de una gran ciudad europea y moderna, que fuese símbolo de la monarquía y reflejo del poder ilustrado. En ese proceso de cambio, los poderosos ministros conde de Aranda y conde de Floridablanca y la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, jugarán un papel muy influyente, erigiéndose esta en la dispensadora de los programas y tipologías arquitectónicas de aquellas obras que se hubiesen de acometer. La Academia contaba con dos mecanismos de suma transcedencia para llevar a cabo esta política: la expedición del título de arquitecto y el ejercicio de la enseñanza (Bonet Correa, A., 1994)[23].

Una política urbanística volcada en los accesos a la ciudad, nuevas puertas, paseos arbolados, construcción de edificios institucionales darán a Madrid el porte monumental ya ensayado en otras capitales europeas. De entre todas las intervenciones y mejoras planteadas sobresale la del Paseo del Prado, cuyo proyecto, de 1767, supuso la operación urbanística más ambiciosa del reinado. Obra iniciada por el arquitecto José de Hermosilla, y terminada a partir de 1775 por Ventura Rodríguez, cohesionaba una serie de espacios dispersos entre el conjunto del Buen Retiro y la ciudad, dando ordenación y ornato a la vaguada de la Fuente Castellana. Este paseo, de planta en forma de salón, lo formaban dos vías arboladas que iban de puerta a puerta (desde la de Atocha a la de Recoletos; en relación también con la de Alcalá) y se completaba con la decoración de varias fuentes –la de Cibeles, Apolo y Neptuno– y una serie de instituciones dedicadas a la ciencia –Jardín Botánico, Gabinete de Ciencias Naturales y Laboratorio (actual Museo del Prado) y Observatorio Astronómico– obras del arquitecto Juan de Villanueva, que son, sin duda, las mejores realizaciones arquitectónicas de la época[24].

Esta imagen de monumentalidad –que tiene su mejor expresión en las espléndidas puertas de Alcalá (1776) y de San Vicente (1770-1775), obra de Sabatini, arquitecto favorito de Carlos III, se complementó con algunas importantes intervenciones en el interior de la ciudad[25]. En este sentido, cabe destacar la construcción de la Real Aduana (1761-1769), la Casa de Correos o el Hospital General (1769-1797), que rompen con la escala de los edificios construidos hasta entonces, así como la edificación de algunos palacios de la aristocracia –los de Liria, Buenavista, Altamira, Villahermosa– que, rodeados de jardines y separados de las calles por verjas, y no por tapias, dan a aquellas un aspecto más agradable.

Con los Borbones se desarrolló una amplia política industrial, que dio lugar a la creación de Reales Fábricas. Muchas de ellas dedicadas a la producción de objetos suntuarios, fueron instaladas en Madrid o en sus alrededores. Con estas manufacturas la nueva dinastía pretendía ofrecer ante Europa una imagen moderna del país y superar, al mismo tiempo, el estancamiento productivo del siglo anterior –Madrid en el siglo XVII había sido una ciudad prácticamente desindustrializada[26]. De entre ellas, destacaremos la de Porcelanas del Buen Retiro, conocida popularmente como "La China", fundada por Carlos III en 1760, cuya producción alcanzó los primeros años del siglo XIX. A iniciativa privada se debió la creación de la Real Fábrica de Platería Martínez (1777), instalada en el Paseo del Prado, o la Fábrica de Coches (1789), en las Vistillas de San Francisco[27].

En el siglo XVIII la iconografía urbana alcanzó un desarrollo desconocido hasta entonces, en el que la especialización fue una de sus características más acusadas; buena prueba de ello serán, en el campo de la pintura, el gran auge

que alcanzaron los paisajistas urbanos, especializados en representaciones topográficas animadas por figuras y actividades que retrataban con mayor objetividad la vida local de cada centro urbano (Wilton, A., 1993). Esa visión especializada dio como resultado una imagen más exacta o, si se prefiere, realista de la ciudad. Los artistas, ya fuesen pintores, dibujantes o grabadores, se preocupan ahora por el detalle, que llega a ser casi una obsesión. La iconografía urbana tendrá también un amplio reflejo en las guías de viaje ilustradas y en los atlas de ciudades (Corboz. A., 1995). En Madrid empiezan a publicarse en 1722 las Guías de Forasteros, incluyendo a partir de 1758 un plano de la ciudad[28].

Por otro lado, la cartografía, que desarrollará una metodología más precisa de triangulación y agrimensura, apoyándose en los cada vez más exactos datos obtenidos por los catastros urbanos en los que se dibuja y estudia la ciudad manzana por manzana, confeccionará unos planos en los que la morfología de la ciudad se plasmará como mayor exactitud, a veces reducida a una visión geométrica (manzanas y plantas de edificios). Buena prueba de ellos serán, en el caso de Madrid, los magníficos planos de Espinosa de los Monteros (1769) y el del geógrafo Tomás López (1785), que nos ofrecen una información bastante objetiva del Madrid borbónico y de la transformación llevada a cabo en la ciudad durante este periodo histórico.

El inicio del reinado de Carlos IV (1788-1808), que dedicó su atención más a los Sitios Reales que a Madrid, coincide casi con el pavoroso incendio de la Plaza Mayor en 1790, que obligó al arquitecto Juan de Villanueva a modificar su espacio, convirtiéndola en una plaza cerrada, y a redactar unas instrucciones en evitación de incendios, a las que se añadirían un "Bando sobre incendios" hecho público ese mismo año.

La Guerra de la Independencia (1808-1814), la subida al trono de José I (1808-1813), hermano de Napoleón y el reinado de Fernando VII (1814-1833), abre el periodo que dará fin, con la proclamación de la Constitución de Cádiz en 1812, la soberanía nacional y los derechos y libertades individuales, al Antiguo Régimen.

Para Madrid la guerra significó, además de la paralización de los proyectos planteados, unos años críticos y la destrucción del Palacio del Buen Retiro. Este Palacio, lugar estratégico para el control militar de la ciudad, sirvió de acuartelamiento a las tropas francesas, que lo destruyeron casi en su totalidad al evacuar definitivamente Madrid.

En su corto reinado José I (1808-1813) intentó llevar a cabo una sensata reforma del interior de la ciudad mediante una acertada política de expropiaciones y derribos, que afectaría, principalmente, a conventos e iglesias, pero también a particulares, y cuyo precedente se remonta a 1798 y a una campaña emprendida entre 1809-1810, que obedecía, probablemente, a una planificación. Sin embargo la conflictividad política y la precariedad económica del periodo imposibilitó la concreción de esa reforma. Esta política fue continuada, de forma más teórica que práctica, por Fernando VII (1813-1833), mediante la creación de una Junta de Comisión de Ordenanzas Facultativas, (1813), que tomaba como base, una vez más, las Ordenanzas de Ardemans de 1719.

Las realizaciones más significativas en el tiempo de José I fueron la creación de una serie de plazas en el interior del casco antiguo, consecuencia de los derribos ordenados, que le valieron al rey el apodo de "rey plazuelas" y la construcción de cementerios fuera de la cerca así como la prohibición de enterrar en iglesias y conventos. Sin embargo el proyecto más ambicioso de su reinado fue el derribo de los alrededores del Palacio Real a fin de conseguir unos accesos adecuados y dignos del edificio. Las propuestas de José no pudieron llevarse a cabo por la brevedad del reinado y la complicada situación política.

Con el regreso de Fernando VII, en 1814, la situación de la ciudad tampoco mejora. Para el solar dejado frente al Palacio (fachada oeste), el arquitecto Isidro González Velázquez planteó un proyecto de edificación de una plaza porticada, con claras referencias al Foro Bonaparte de Milán y a la plaza de San Pedro del Vaticano, y un Teatro Real, proyecto que lamentablemente no se llegó a realizar y que hubiese dotado a Madrid de una intervención de estilo neoclásico. La historia de esta plaza fue una secuencia ininterrumpida de proyectos e intenciones. Desde 1734 se plantearon ya una serie de proyectos que dignificasen esta fachada del Palacio, dotándola de un acceso digno que obstaculizaba el caserio que había en sus proximidades. Mediante Decreto, de 12 de diembre de 1809, José I ordenaba la demolición de varias manzanas de casas "a fin de ensanchar la plaza que se está formando delante de la fachada oriental de nuestro Palacio Real", con el objeto de tener una visión adecuada, por este lado, del edificio. José I eligió al arquitecto Silvestre Pérez para llevar a cabo este plan, al que se añadía la apertura de un bulevar que uniría el Palacio con la Puerta del Sol, creando así una importante y necesaria vía de comunicación entre el Este y Oeste de la ciudad. Este plan quedó en mero proyecto, retomado, tras la Guerra de la Independencia, por Fernando VII, momento en el que interviene Isidro González Velázquez, nombrado Arquitecto de las Obras Reales en 1814, con su plaza circular porticada, a la que se unían viviendas, tiendas y un teatro (Prados, J. Mª., 1992/1993).

Pese a la falta de recursos económicos, el Ayuntamiento se hizo cargo de la construcción de la Puerta de Toledo, nueva

puerta monumental erigida con motivo de la vuelta de Fernando VII. La languidez del periodo se manifiesta igualmente en las escasas intervenciones periféricas en ambos reinados, de las que destacaremos un nuevo puente sobre el río (Puente del Rey, iniciado con José Bonaparte) y el Casino de la Reina (1817-1819), utilizado como finca de recreo.

Las primeras décadas del siglo XIX en Madrid, por lo que respecta a la evolución de la población, reflejan cierto retroceso, estimado en un 5% respecto del censo de 1797. La ocupación francesa y las crisis de abastecimiento –al periodo 1811-1812 se le conoce como el "Año del hambre", en el que murieron 20.000 personas entre septiembre y julio– produjeron una gran mortalidad, contabilizándose hasta 30.000 defunciones entre 1812-1814, así como la marcha de muchos emigrantes.

Para entonces Madrid era una ciudad cuya produccción no crecía al ritmo que lo hacía la población, mientras que sus estructuras sociales y económicas permanecía prácticamente inalterables, dando lugar a una ciudad fuertemente segregada, de acusados contrastes entre los grupos privilegiados y el resto de la población.

La muerte de Fernando VII (1833), la progresiva implantación de las ideas liberales y el enriquecimiento y ascenso social de la burguesía, supondrá, en un proceso no exento de enorme conflictividad, la transformación de la ciudad cortesana, que Madrid había sido hasta entonces, en una ciudad burguesa y moderna, impulsada a romper sus límites seculares, físicos y sociales, simbolizados en la cerca, de tiempos de Felipe IV, que la rodeaba todavía y limitaba su crecimiento, y cuya desaparición en la segunda mitad del siglo XIX dará paso a una nueva historia y una nueva imagen de la ciudad.

[1] En lo político el *Antiguo Régimen* se caracteriza por el establecimiento de una monarquía absoluta como forma de gobierno, matizado por la diversidad jurídica y administrativa (época de los Austrias) y un fuerte centralismo (época de los Borbones); por una sociedad basada en el uso de los privilegios (sociedad fuertemente feudalizada todavía en el caso madrileño); por una economía en la que predomina la agricultura, principal fuente de rentas; una demografía, con elevados índices de natalidad y mortalidad, debidos a las frecuentes epidemias y las crisis de subsistencia; y una cultura articulada por el extenso analfabetismo, la religiosidad y unas complejas formas cortesanas, que producirán espléndidos frutos, efímeros a veces, en las artes y las letras.

[2] Sobre el problema de la decadencia de España en este periodo, puede consultarse además, por su interés (HELLIOT, J.H., 1989).

[3] El término *corte* designa, en esta época, dos realidades distintas, que, con relación a Madrid, tienden paulatinamente a confundirse. De un lado, la Corte es el conjunto de personas formado por el rey y los cortesanos (que ejercen de servidores del rey) y los funcionarios. Pero por otro lado, la corte es el lugar físico donde el rey establece su gobierno y residencia, convertido, por tanto, en centro del poder político y administrativo. A partir de 1606, cuando se populariza la expresión *sólo Madrid es Corte*, como afirmación de la relevancia política que adquiere la villa, este término asocia ambos sentidos. Así lo recoge el licenciado y capellán de su Majestad Sebastián de Cobarruvias Orozco en su diccionario *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) cuando escribe que Corte "significa el lugar donde reside el rey" y cuando se refiere a Madrid al comentar que es una "villa del reyno de Toledo, famosa y ennoblecida con la asistencia de los reyes y su Corte" (COBARRUVIAS, S. de, [1979]).
En nuestro caso, y para diferenciar ambos sentidos, cuando escribimos el término con mayúscula (Corte) nos estamos refiriendo preferentemente al aspecto institucional y cortesano, mientras que al hacerlo con minúscula (corte) queremos indicar el lugar físico, la villa o ciudad. La realidad histórica es que Madrid nunca fue, en este periodo, denominada ni capital ni ciudad, sino simplemente villa o corte, o ambas cosas al mismo tiempo. Por otro lado hay que tener en cuenta la dualidad conflictiva de los términos Villa y Corte, por la doble condición que ostentaba Madrid, manifestada en los aspectos materiales de la ciudad, sociales y jurisdiccionales entre las autoridades municipales y las estatales (véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., 1992/1994).

[4] En los monarcas se indica entre paréntesis los años del reinado.

[5] Para la época medieval de la ciudad véase (OLIVER ASÍN, J., 1959; MONTERO VALLEJO, M., 1987; CAYETANO MARTÍN, Mª C., 1991). Sobre el Alcázar en época de Carlos V (CERVERA VERA, L., 1994).

[6] Especialmente Valladolid. El término Cortes, en plural, designa las instituciones políticas encargadas de la elaboración de las leyes. Para el papel jugado por ellas en el periodo que abarca la Exposición, véase (KAMEN, H. 1986).

[7] La literatura sobre las razones, aquí resumidas, de la capitalidad es muy abundante. Puede consultarse, entre otras (GUTIÉRREZ NIETO, J. Y., 1983; ALVAR EZQUERRA, A., 1989). Sobre el papel jugado en este proceso por el Alcázar, véase (CATÁLOGO, 1994). Acerca del ceremonial y la etiqueta en la Corte de los Austrias, véase (ELLIOT, J. H., 1990). En cuanto a las Casas Reales (MORÁN TURINA, J.M./ CHECA CREMADES, F., 1986) y la clásica y excelente monografía de Kubler sobre El Escorial (KUBLER, G., 1982). En el capítulo "Madrid y la Corte", Kubler apunta cómo El Escorial se convirtió para Felipe II en la pieza clave y absorbente de un programa de renovación de las residencias reales, después de la muerte del Emperador en 1558, y cómo de ese plan dependía otro elemento del sistema, "que consistía en trasladar el centro del poder desde la nobleza feudal toledana a Madrid". Además este autor subraya el cariño que Felipe II sentía por Madrid por el hecho de haber sido criado en ella durante la década de 1530, al cuidado de nodrizas portuguesas.

[8] Para los aspectos arquitectónicos, transformación y remodelaciones del Alcázar, véase (BARBEITO, J. M. 1992).

[9] Para los datos de población, extensión y desarrollo urbanístico se ha utilizado preferentemente, pero no exclusivamente, (MADRID, 1995; NAVASCUES PALACIO, P., 1979/1980).

[10] Sobre el arquitecto Juan Gómez de Mora, figura de capital importancia en el proceso urbanístico y morfológico del Madrid de los Austrias, véase (CATALOGO, 1986).

[11] Sobre la Plaza Mayor, véase (BONET CORREA, A., 1973; 1978; GUÍA, 1993).

[12] Algunos autores han llegado a insinuar que el desarrollo urbanístico de la ciudad estuvo en parte condicionado por este tipo de ceremonias cortesanas, fundamentalmente las entradas regias (MADRID, 1986).

[13] Pese a esa cierta escasez de imágenes "grabadas" en comparación con otras cortes europeas, el autor omite algunas de las que ofrecemos en esta exposición, la Vista de Madrid, de J. Milheuseur (Cat. 3), y las muy importantes representaciones que del Alcázar aparecen en los planos de Marcelli, de 1622 (Cat. 1) y de Pedro de Texeira, de 1656). Para otras vistas del Alcázar antes de su incendio en 1734, véase (CATÁLOGO, 1985; 1989).

Sobre descripciones del Alcázar, puede consultarse la antología de textos, desde el siglo IX hasta 1734, que ofrece (CHECA CREMADRES, J.L., 1994).

[14] Ese orgullo cívico, que significó la aparición de esa nueva conciencia urbana, se reflejó políticamente en las Cortes, con la defensa de los derechos ciudadanos y espiritualmente por medio de devociones y fiestas religiosas dedicadas a los santos patronos y santos locales.

Muchas ciudades y pueblos importantes tuvieron su propia historia escrita, que manifestaba un acentuado patriotismo local, estimulado por falsos hallazgos que servían para celebrar las hazañas de los héroes nacionales y locales (BROWN, J., 1980). Así, citaremos a título de muestra, las siguientes historias de ciudades escritas durante los siglos XVI y XVII: *Historia de la ciudad de Sevilla* (1535-40), de Bachiller Pedraza; *Historia o Descripción de la Ciudad Imperial* (1554), de Pedro de Alcocer; *Excelencias de la Imperial Ciudad de Zaragoza* (1595), de Fray Diego Murillo; *Historia de la Ciudad de Cádiz* (1598), de Agustín de Orozco; *Antigüedades de Salamanca* (1608), de Gil González Dávila; *A la muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza* (1629), de Jerónimo de la Quintana (obsérvese que es el título más largo); o *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* (1637), de Diego de Colmenares (MORALES MOYA, A., 1993).

A título de ejemplo, recordaremos cómo Sebastián de Cobarruvias en el diccionario citado (1611), al referirse a Madrid recoge una opinión que ya debía ser habitual en esa época sobre el origen y antigüedad de la ciudad: "antiguamente –escribe– fue dicha *Mantua Carpentanorum*. *Carpentum* es un género de carroza en que paseaban las matronas romanas… podríale quadrar agora el nombre por los muchos coches y carrozas que ay en ella. Dixose también *Viseria* y *Madrilium* (*unde* Madrid) y *Matrilium*, a matre, por serlo de tantas naciones que concurren a ella".

[15] En cuanto a las referencias literarias y de viajeros, véanse (SHAW FAIRMAN, P. 1996; DÍEZ BORQUE, J. Mª., 1990).

[16] La formación de la imagen de la corte de los Austrias está estrechamente unida a artistas, escritores y editores nacidos en los Países Bajos (BOUZA, F. 1995)

[17] de Abastecimiento (1744); de Hospitales (1754).

[18] Ordenanzas de Ardemans (1719); de Arce (1734); Sabatini (1761). Véase (CERVERA VERA, L. 1988). El autor recoge este tipo de disposiciones desde el siglo VIII hasta 1774.

[19] Para las Ordenanzas de Ardemans, de transcendental importancia en la historia urbanística de Madrid, véase (BLASCO ESQUIVIAS, B., 1992) y sobre el arquitecto Pedro de Ribera (VERDÚ RUIZ, M., 1988).

[20] Los paseos arbolados es un tema recurrente del urbanismo barroco y cobra una especial significación en la época de los Borbones. Antonio Ponz, que dejaría en su *Viaje de España* buena prueba de su sensibilidad ilustrada hacia el árbol como elemento de progreso y utilidad pública para la nación, propuso al rey que fomentase el plantío de arboles en las inmediaciones de la corte (PONZ. A., 1771-1791).

[21] (MADRID, 1995; BUSTELO, F. 1988). Bustelo afirma que en 1700 no había ninguna ciudad en el mundo de más de 1 millón de habitantes, 7 tenían más de 500.000, 20 más de 200.000 y 41 más de 100.000. Madrid estaría, pues, en este último grupo.

[22] Existe una edición facsímil de la Planimetría (en dos volúmenes) publicada en 1988.

[23] Como señala Bonet Correa, los primeros académicos, arquitectos italianos y franceses y sus ayudantes españoles, como el entonces joven Ventura Rodríguez, eran contrarios a los arquitectos que acaparaban los encargos municipales y religiosos de Madrid y demás ciudades. Desde su fundación la Academia procuró ejercer el control sobre los arquitectos municipales (Decretos de 1756 y 1777) y con la constitución de la Comisión de Arquitectura, en 1786, fiscalizar todas las obras públicas y eclesiásticas de España. Expresión de esa hostilidad fue también la feroz crítica que algunos miembros de la Academia, entre ellos su Secretario, Antonio Ponz, ejercieron hacia las obras de aquellos arquitectos, a los que consideraban exponentes del mal gusto que había que combatir. Un ejemplo de esa feroz persecución fueron los comentarios dedicados por Ponz y otros neoclásicos al arquitecto Pedro de Ribera, y en especial a su portada del Hospicio de San Fernando (ALAMINOS LÓPEZ, E., 1995).

[24] Para las figuras de los arquitectos Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, consúltese (CATALOGO, 1983; 1982).

[25] En 1777, Sabatini había enviado al embajador de Austria, príncipe Kaunitz-Rietberg, un álbum de dibujos con los proyectos más importantes que hasta el momento había concebido para Madrid. Por lo que respecta a la Puerta de Alcalá la concibe, primero, como una puerta aislada, y, después, en relación con el entorno urbano, que por esos años se estaba modificando. Algunos autores ven en este proyecto, concebido ya al margen del Palacio del Buen Retiro, el reflejo de los debates sobre qué significa el embellecimiento de las ciudades y la valoración del entorno que las ciñe. La construcción de la Puerta de Alcalá supuso un nuevo uso para los paseos que le eran próximos, transformando ese espacio suburbano en espacio interior de la ciudad, en donde se planteó la edificación de un número importante de palacios y casas de vivienda (SAMBRICIO, C., 1993). Para la figura de Sabatini, véase (CATALOGO, 1993).

[26] A excepción de la Real Casa de la Moneda, creada por Felipe III, establecimiento industrial de importancia, el resto de la actividad industrial en el siglo XVII lo constituían los talleres artesanales, agrupados en torno de la Plaza Mayor, centro comercial de la ciudad. Los talleres que utilizaban fraguas –herreros, fundidores, caldereros, etc– que entrañaban peligro de incendio y molestias a la vecindad tuvieron que irse trasladando paulatinamente a lo largo del tiempo hacia las zonas de la periferia (Ordenanzas de Juan de Torija, de 1661).

[27] Como ha señalado la profesora Aurora Rabanal, las Reales Fábricas que se crearon en la corte durante el siglo XVIII estuvieron ubicadas en los arrabales o en las proximidades de la cerca. Estas

fábrica presentaban una tipología específicamente urbana, el de la fábrica-bloque, de planta cerrada, con uno o más patios interiores, en torno a los cuales se ordenaban, racionalmente, las dependencias que albergaban las diversas fases del trabajo, ofreciendo un espacio unitario, y cerrado al entorno urbano, bien iluminado, y en el cual se podría controlar fácilmente la totalidad del proceso de produccción (RABANAL YUS, A., 1984).

Además de las fábricas citadas, hay que hacer mención de la Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara (1721); otra Real Fábrica de Coches, que se incendia en 1800; Real Fábrica de Salitre; Real Fábrica de Aguardientes y Naipes, luego Fábrica de Tabacos. También había distintos establecimientos industriales dedicados a la fabricación de productos monopolizados por el Estado: fábricas de cera, alfombras, lana, sombreros, sombrillas, herrerías y fraguas, relojes, lienzos y telas, seda, papel sellado, mercería, etc.

[28] Sobre las Guías de Forasteros, véase (LAFUENTE NIÑO, C., 1992; AGUILAR PIÑAL, F., 1995). Las descricpiones de viajeros son igualmente numerosas en este periodo, puede consultarse (GARMS, J., 1988; CORRAL, J. del., 1988; ROBERTSON, I., 1976).

CATÁLOGO

OBSERVACIONES PREVIAS

El catálogo está organizado en 6 Secciones:

1) *Planos y Vistas de la ciudad*
2) *Retratos*
3) *Acontecimientos políticos: El Dos de Mayo de 1808*
4) *Vida cotidiana: Tipos populares. Costumbres. Documentos. Sucesos*
5) *Diversiones populares. El Teatro. Los Toros*
6) *Vida religiosa. Las Devociones.*

Cada una de estas secciones va precedida de un texto que sirve de aproximación y resumen a lo tratado en ella.

Cada sección abarca un número determinado de estampas, cuya catalogación se ha realizado de la siguiente forma: número de catálogo, autor de la estampa, medidas en milímetros y técnica, número de inventario del Museo.

La Bibliografía final recoge cuantas obras se han utilizado para la confección de los textos y del catálogo. Las citaciones se han realizado siguiendo el criterio de autor y el año, desarrolladas al final: autor, año de publicación, título y lugar de edición. Cuando se recoge un Catálogo de Exposición se cita expresamente.

I. PLANOS Y VISTAS DE LA CIUDAD

La elección de Madrid como corte y sede de la monarquía en 1561 por Felipe II supuso la transformación de la villa medieval que era todavía en aquel momento, en una ciudad que asumiría progresivamente nuevas funciones políticas, administrativas y de representación que habrían de afectar con gran intensidad a su desarrollo urbanístico y a su vida económica y social.

A partir de ese momento Madrid experimentó un notable crecimiento urbano y humano. La transformación del Alcázar medieval en un Palacio de estilo renacentista, cuya aislada mole expresa muy gráficamente la idea de reputación y aislamiento cortesano, establecida por el ceremonial regio (Cat. 4,5), la construcción de la Plaza Mayor, llamada a convertirse en el espacio neurálgico de la ciudad (Cat. 14) y la construcción suburbana del Palacio del Buen Retiro (Cat. 12), símbolo de la opulencia cortesana en claro contraste con los signos de decadencia económica que comienzan a manifestarse en la monarquía, son algunos de los hitos del período de los Austrias.

Con el cambio de dinastía y la llegada de los Borbones (Cat. 15), tras la guerra de Sucesión, que establece en Europa un nuevo equilibrio de hegemonías, Madrid experimentará además de un cambio significativo en su desarrollo urbanístico, una apreciable transformación en su fisonomía.

La política de los ministros ilustrados mejorará sensiblemente las infraestructuras de la ciudad y la higiene públicas. A través de instituciones culturales como las Academias, en especial la de Bellas Artes, se velará por el buen gusto de las construcciones. Los paseos periféricos arbolados y las entradas a Madrid, con puertas monumentales –la de Alcalá es su símbolo (Cat. 26, 27)– cambiarán el aspecto de Madrid equiparando la ciudad, convertida en la capital de un Estado centralizado, con el resto de las ciudades europeas importantes.

La construcción del nuevo Palacio Real (Cat. 21) y la urbanización del Paseo del Prado (Cat. 29, 30), completado con una serie de instituciones de carácter científico representan lo mejor de este período.

La implantación de las ideas liberales y el ascenso social de la burguesía, tras la muerte del absolutista Fernando VII, supondrán la transformación de la ciudad cortesana que Madrid había sido hasta entonces, en una ciudad burguesa y moderna, impulsada a romper sus límites físicos, sociales y económicos, simbolizados en la cerca que limitaba su crecimiento.

Reflejo de la cultura cortesana que la ciudad desarrolla como centro del poder político, son las representaciones gráficas, ciertamente escasas en el caso de Madrid, y literarias, más abundantes, que se han conservado.

La técnica del grabado, puesta al servicio de las representaciones urbanas permite, en las sociedades del Antiguo Régimen, la difusión y el conocimiento generalizado de la ciudad barroca como imagen prototípica que alcanza, gracias a su verosimilitud, caracteres casi emblemáticos. Frente a las representaciones esquemáticas y simbólicas medievales, la representación gráfica de la ciudad cortesana barroca inscribe la ciudad en un lenguaje topográfico realista y verosímil. Por lo general son visiones panorámicas, dibujadas del natural que intentan dar, junto con las representaciones cartográficas, en perspectiva caballera, una imagen realista y científica de la ciudad (Cat. 1, 3). En el caso de Madrid también han quedado vistas interiores, con animadas representaciones de la vida cotidiana y social, siempre dentro de una visión ordenada que evite y oculte cualquier nota de conflictividad y tensión, propias de estas sociedades (Cat. 7, 8, 9).

En el siglo XVIII la iconografía urbana alcanzó un desarrollo desconocido hasta entonces que tuvo también su reflejo en el caso de Madrid. La cartografía se hizo más científica y el conocimiento de la ciudad por las autoridades más exhaustivo con la toma de datos en catastros, que permitieron una elaboradísima radiografía económica, social y material de la ciudad. Ahora no importa tanto aquella visión externa y desde afuera, como el conocimiento interior de la ciudad de la que se adquiere nueva conciencia. La ciudad, sus calles, casas, monumentos, son representados de manera individual como si de retratos se tratase (Cat. 21 a 28). La ciudad se dibuja y estudia manzana por manzana reduciéndose su planta a una visión geométrica, menos pictórica que en la época procedente (Cat. 20, 32).

1
Antonio MARCELLI
LA VILLA DE MADRID, CORTE
DE LOS REYES CATÓLICOS
520 X 760 mm. Cobre, talla dulce
IN 1521

Se trata del plano más antiguo conocido hasta el momento de la Villa de Madrid, encargado, según escritura de 11 de septiembre de 1622, por el regidor del Ayuntamiento Lorenzo del Castillo a Antonio Marcelli "luminador", vecino de Madrid, para que realizase un plano de la ciudad y otro de la Plaza Mayor que habrían de estamparse, en un plazo de ocho meses, "conforme al dibujo que se presentó en el Ayuntamiento" por los que recibiría trescientos cincuenta ducados. Marcelli se comprometía a entregar al Ayuntamiento 150 copias de estas estampas, dos de las cuales, montadas en lienzo e iluminadas con perfiles de oro serían una para el Rey y otra para colocarla en una sala del Ayuntamiento. Por cada estampa adicional que se le pidiera recibiría ocho reales y veintiséis si iba iluminada. Estas últimas tuvieron tanto éxito que en septiembre de 1623 García Vázquez, Mayordomo de Propios entregaba en un nuevo pago 2.200 reales a Marcelli por los mapas y los marcos (con guarnición negra y dorada) para los de los Señores del Consejo y de la Villa (Matilla Tascón, A., 1980).

Es una estampa grabada en dos planchas con escala consignada en castellano y en holandés. En el ángulo superior izquierdo lleva el escudo de la Villa, comitente de la obra y en el ángulo superior derecho un ángel de la Fama con las inscripciones "HIC SISTIT GLO/RIA MVNDI" y "NON SVFFICIT VNA".

Fue utilizado por Johannes Janssonius para su *Theatrum…Hispaniae Urbes*, de 1657 y por Frederick de Witt, cuya mención como editor ("F. de Witt, Excudit Amstlodami") aparece en la estampa, que lo incluyó en su *Theatrum Praecipuarum totius Europae urbium…*, publicado en Amsterdam después de 1693, gracias a lo cual este plano alcanzó gran difusión (Bouza, F., 1995).

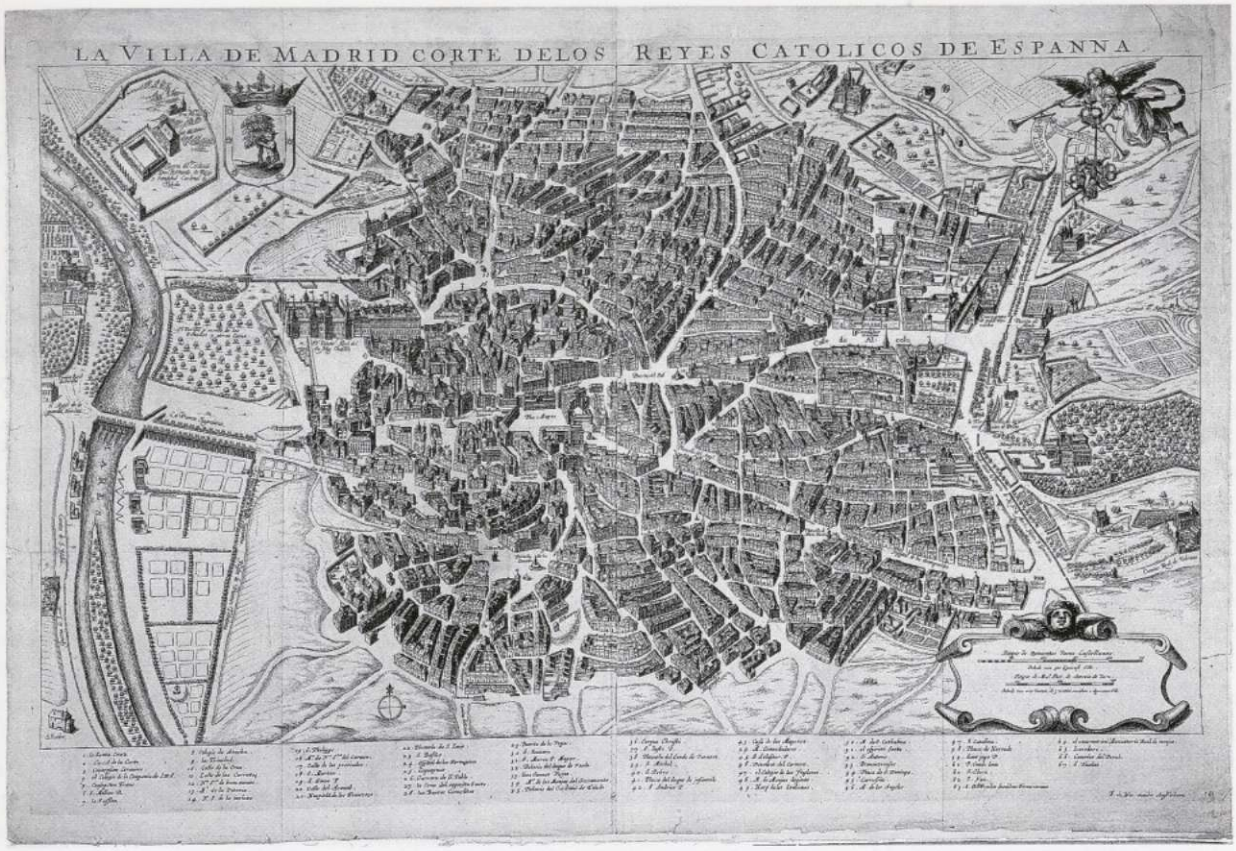
A juicio de Molina Campuzano, autor que ha estudiado con profundidad los planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII, este plano revela gran precisión y detalle tanto en lo representado como en las referencias topográficas empleadas en el diseño y en la tabla explicativa de edificios y calles (Molina Campuzano, M., 1960).

Está trazado de forma que representa la planta y los edificios en perspectiva caballera, enteramente de frente y con las fachadas orientadas al sur, ofreciendo, por primera vez, una imagen planimétrica de la ciudad. Muestra el Madrid de los primeros años del reinado de Felipe IV (1621-1665), cuya fisonomía también conocemos por la magnífica Topographia de Pedro Texeira de 1656. En muchos casos se aprecia con claridad el aspecto de los edificios con sus patios, huertos y jardines y los edificios religiosos están representados con detalle. Este ejemplar, sin iluminar, lleva las escalas en varas castellanas y atercias de vara (a juicio de Molina, arbitrarias) y su correspondiente traducción al holandés así como la mención de Frederick de Wit como editor. De Wit pertenecía a una generación de grabadores y comerciantes de obras de arte y editores de mapas en Amsterdam.

Este "primer" plano de la ciudad de Madrid tuvo varias ediciones y fue interpretado numerosas veces, dando lugar a copias, por lo general, muy reducidas.

El Museo Municipal de Madrid conserva otro ejemplar iluminado, que es una prueba antes de la letra (IN 1818).

E.A.L.



Cat. N.º 1

2
ANÓNIMO
LLEGADA AL ALCÁZAR DE MADRID DEL PRÍNCIPE DE GALES EL 23 DE MARZO DE 1623
220 X 295 mm. Cobre, talla dulce
IN 2683

Incluido en los *Anales* del embajador imperial Franz Christoph Khevenhüller, este grabado recoge la llegada al Alcázar del Príncipe de Gales, futuro Carlos I de Inglaterra, quien había venido de incógnito a Madrid en marzo de 1623, acompañado por el duque de Buckingham, para tratar en persona de su casamiento con la infanta María de Austria, hermana de Felipe IV, cuyas negociaciones acabaron en fracaso. Su estancia en Madrid, durante los cinco meses que residió en la Corte, estuvo jalonada de numerosas fiestas en su honor: corridas de toros, juegos de cañas en la Plaza Mayor representaciones teatrales, procesiones y fuegos artificiales, además de la correspondiente entrada oficial desde el monasterio de San Jerónimo, momento que se recoge aquí.

En la imagen se representa la llegada del Príncipe al Alcázar, donde habría de alojarse, acompañado por el jovencísimo rey Felipe IV, ambos bajo palio, seguidos por el conde duque de Olivares, valido del Rey, la nobleza, los caballeros y embajadores, cuya comitiva recorrió, como era habitual en este tipo de entradas solemnes, las calles principales de la ciudad: carrera de San Jerónimo, calle Mayor y Plaza de Armas del Palacio, momento que representa la imagen.

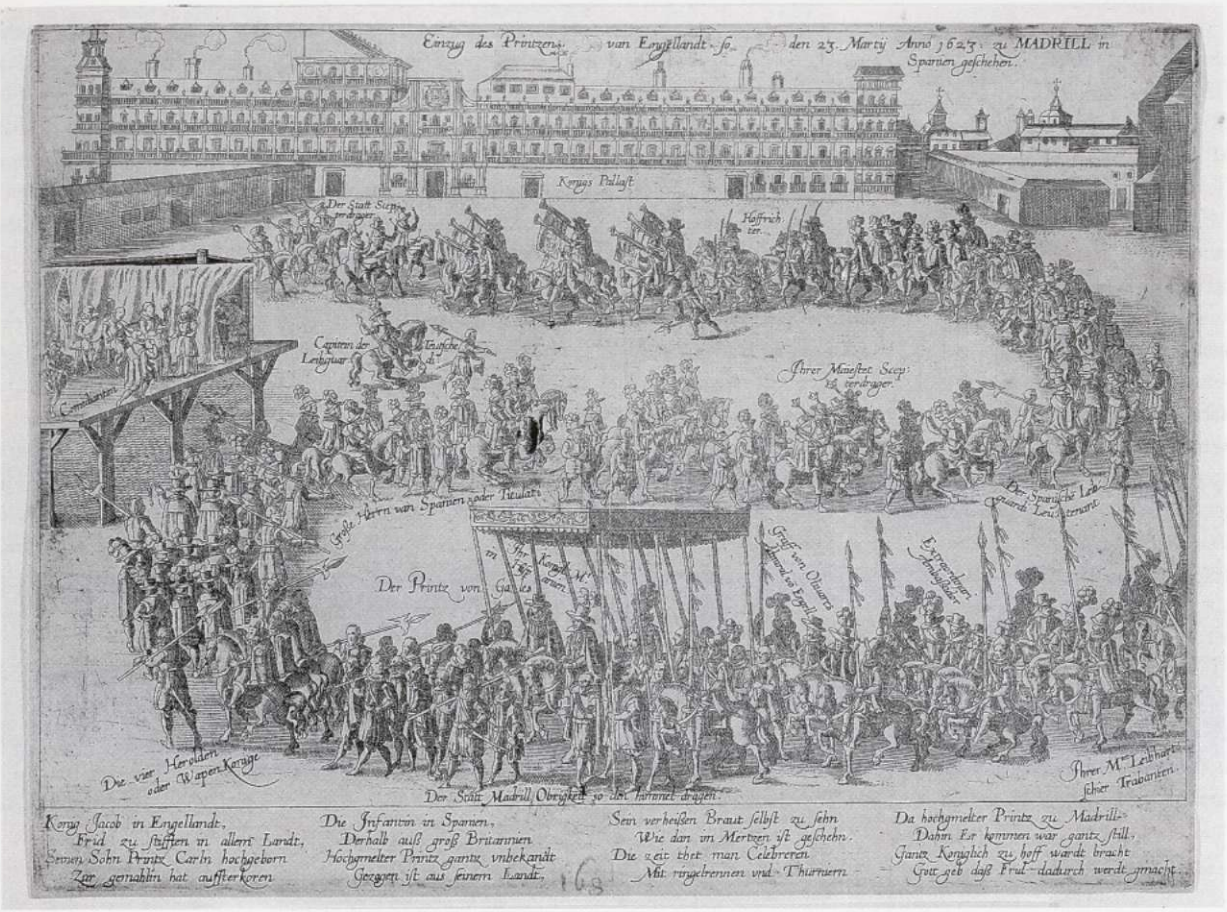
Se conservan varias *Relaciones* de la época que dan cuenta de los acontecimientos celebrados en Madrid durante estos meses. Una de ellas, anónima, describe pormenorizadamente esta entrada, de la que ofrecemos, por su interés, un extracto; quizá esta Relación fue conocida por editor de la estampa que pudo así incluir las referencias textuales que de forma tan detallada aparecen en el grabado[1]:

"A las cinco salieron de S. Geronimo en esta forma: delante de todos muchos atabaleros y trompetas con insignias Reales, a cavallo: y luego gran numero de Alguaziles de Corte[2], y de otros consejos, muy adereçados: seguianle los Alcaldes de Casa y Corte[3]; luego cavalleros y señores, y Grandes[4], sin quedar ninguno de los que estan en esta Corte, en gran numero, todos riquissimamente adereçados de camino, y a la brida: unos mejores que otros, de varios colores: y ellos, y criados, de pajes y lacayos, en gran numero, con mucha plumageria. Siguiose luego quatro hombres de Armas[5], que las llevaban bordadas en sus capotes grandes, en sus cavallos, y descubiertos. Luego quatro Maceros con sus cetros muy grandes coronados y dorados a los hombro[6], en sus cavallos, y descubiertos. Seguiase luego el palio, que llevavan doce Regidores a pie, y descubiertos, cada uno con su vara, que se remudava: el palio riquissimo de tela, debaxo del nuestro Rey, y el Principe a su mano derecha; los pajes de su Magestad junto del, a pie, en cuerpo y descubiertos: su Magestad muy ricamente adereçado de camino, sombrero bizarro con mucha pluma negra[7], y el en todo muy gallardo y ayroso: a los estrivos suyos, y del Principe, dos Mayordomos de su Magestad a pie, con sus bastones en las mano, insignia de su oficio: detras del Rey, y del Principe, el de Olivares, y el de Buquingan, muy adereçados, pero mucho mas el de Olivares, haziendo oficio de Cavallerizo mayor: tras dellos se seguia toda la guarda de a cavallo con sus morriones, lanças, con vanderolas colorada, y sus pistolas en los arzones de los cavallo, dentro de sus fundas. En resolución todo fue de las cosas mas grandiosas que ha hecho el Rey en su Corte, concurriendo a ello por calles y ventanas todos quantos ay en ella, de todos estados, y con grande alegria. En la forma dicha llegó a Palacio, ya que anochecia, a la puerta principal del estavan muchas achas, apearonse dentro del, y salieron a recibir al Principe nuestros dos Infantes, Carlos y Fernando, y ellos, y el Rey le llevaron arriba a ver a la Reyna nuestra señora, de quien fue recibido con mucho agrado"[8].

El grabado recoge asimismo la imagen más antigua que poseemos de una representación teatral al aire libre en Madrid. A lo largo del recorrido se levantaron tablados como este de la izquierda, en el que "se ve a unos comediantes actuando acompañados de músicos[9]. Por el tipo de representación se ha pensado que puede tratarse de una improvisación de la *commedia dell´arte*. La rudimentaria escenografía utilizada recuerda las palabras de Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*10: "El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario" (Trend, J.B., 1926).

Al fondo se ve el Alcázar, en obras11, del que Sir Richard Wynn, uno de los caballeros del séquito del Príncipe de Gales, dejó constancia de su arquitectura: "… está construido enteramente de piedra, con una hermosísima fachada. El edificio es sobrio y masivo" (Shaw Fairman, P., 1966).

E.A.L.



Cat. N.º 2

[1] Los versos que aparecen en la parte inferior de la estampa describen este acontecimiento, y los últimos aluden concretamente a lo que esta imagen describe: "De modo que el príncipe que había entrado/en Madrid tan silenciosamente/ fue llevado a palacio con honores reales".

[2] der Statt Madrill Obrigkeit so den Himmel dragen

[3] Hoffrichter

[4] Grosse Herrn von Spanien oder Titulati

[5] Die vier Herolden oder Wapen Konige

[6] Threr Maiestet Scepterdrager

[7] Efectivamente, en la imagen se le ve al jovencísimo Rey con un sombrero de plumas, lo mismo que al conde duque de Olivares, mientras que el Principe de Gales y el almirante Engell llevan sombreros sin ningún adorno. Este último personaje no aparece citado en la relación.

[8] La Relación lleva por título *Entrada en público del príncipe Carlos de Inglaterra en la Corte de Madrid. Grandioso recibimiento que le hizo la Católica Magestad del Rey Don Felipe IIII nuestro Señor. Acompañamiento de Titulos, Señores, y Cavalleros que le siguieron y costoso presente que le embio aquella misma noche la Reyna nuestra Señora.* (Simón Díaz, J., 1982). Se imprimieron otras Relaciones de la llegada, recibimiento, suntuosa entrada con palio y de lo sucedido en la Corte durante la estancia del Príncipe, además de las dos impresas por John Haviland, en 1623, en Londres.

[9] Cinco fueron las compañías que representanron comedias, entremeses, loas y bailes en esta ocasión durante el recorrido de la comitiva: la de Morales, Prado, Vallejo, los Valencianos y Valdés. Los músicos tañen una vihuela de mano y una viola de arco.

[10] Publicado en Madrid en 1615.

[11] El grabado nos muestra la primera imagen completa de la nueva fachada, con una grua en la torre del Sumiller, y a falta de rematar las torres. (Barbeito, J.M., 1992)

3
Julius MILHEUSEUR
VISTA DE MADRID
400x 509 (4 hojas). Cobre, talla dulce.
IN 21129

Editada por Frederick de Wit, en Amsterdam, esta vista panorámica de Madrid, compuesta por cuatro estampas independientes, fue grabada por Julius Milheuseur o Mülheuser (1611-1680), grabador especializado, sobre todo, en vistas de ciudades, y activo en Amsterdam desde 1649. Por el punto de vista elegido recuerda las vistas panorámicas de Madrid dibujadas por Anton van den Wyngaerde hacia 1562. Siguiendo los convencionalismos propios de este tipo de representaciones se han recogido, con sus correspondientes inscripciones, algunos de los edificios singulares de la ciudad[1]. Con relación a la vista de Wyngaerde se aprecia un considerable crecimiento de la ciudad, pues la estampa corresponde a los años finales del reinado de Felipe IV (1621-1665) o principios del de Carlos II (1665-1700).

La estampa de Milheuseur reproduce algún tramo (segunda hoja) de la vieja muralla cristiana que se veía en la vista de Wyngaerde, pero también la cerca de tapial que mandó levantar Felipe IV para control fiscal de las mercancías y que perduraría hasta la segunda mitad del siglo XIX. El crecimiento es apreciable hacia la parte norte, oeste y este de la ciudad, incluyendo por este último lado una representación del Palacio del Buen Retiro, residencia de la que la estampa recoge la "Plaza principal del Palacio" y la "Ermita de S. Bruno" (cuarta hoja). Precisamente el cotejo de esta última con su representación en el plano de Texeira, de 1656, nos aclara la invención, cuando no fantasía, con que se representaban algunos edificios[2]. La representación del Alcázar parece derivarse precisamente de la del Texeira, pues la puerta de acceso y los intervanos a derecha e izquierda de esta son prácticamente iguales[3]. No sólo la escala y fisonomía de los edificios está alterada sensiblemente, también la distancia "real" de unos con otros[4].

Se trata de una vista panorámica ordenada artificialmente, pues desde el punto de vista elegido sería prácticamente imposible recoger de manera "frontal" y "simultánea" partes tan diversas y distantes de la ciudad. La vista está organizada en varios planos. En primer término, las riberas del río, con algunos personajes que animan y dan color "local" a la escena[5]. A continuación, algunas huertas con pequeñas edificaciones. Tras ellas, sobre una orografía accidentada, se despliega la espléndida vista de Madrid en cuyo centro una filacteria lleva el nombre de la ciudad; a ambos lados sendos escudos, el de Felipe IV y el del Ayuntamiento[6].

E.A.L.

[1] De izquierda a derecha son las siguientes: en la primera hoja, "S. Michaell / Convento de Augustin"; en la segunda, "Plaça del Palacio / Convento/ S. Felipe/ Cavallerisa"; en la tercera, "S. Maria / Casa de los/pajes / La Panaderia / Plaça de la priora / Convento de los Religiozos/del Orden de S. Geronimo / Convento de la Encar/ nacion Reall"; y en la cuarta, Placo Principal/ de Palcio / Convento de N. Sra / de las Maravillas / Hermita de S. Bruno. Algunas de estas inscripciones ortográficamente son incorrectas, rasgo común a este tipo de estampas.

[2] En la estampa que comentamos la ermita, excesivamente magnificada en su volumen, está representada con una cúpula de media naranaja, mientras que en el Texeira, cuya representación de los edificios es más acorde con la realidad, aparece con una cúpula ochavada con los característicos chapiteles de estilo flamenco, tan utilizados en la arquitectura de los Austrias.

[3] Tampoco la representación del cartógrafo portugués era del todo correcta, como ha puesto de manifiesto Jose Manuel Barbeito.

[4] Ya hemos mencionado, en este sentido, la cúpula de la ermita de San Bruno; de igual forma ocurre con la distancia entre el Alcázar, el convento de la Encarnación o el Palacio de Uceda, edificios muy próximos entre sí, pero que en esta estampa aparecen sensiblemente distantes. De igual manera la longitud del puente de Segovia es, también, inverosimil.

[5] Se ven caballeros, cortesanos, damas, religiosos, carruajes, sillas de mano, vendedores con sus mercancías, ¿una lavandera?, un mendigo a la entrada del puente y pastores con sus rebaños junto a las huertas.

[6] A izquierda y derecha respectivamente

Cat. N.º 3

4
Louis MEUNIER
EL ALCÁZAR DE MADRID
DESDE LA CASA DE CAMPO
133 x 247 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1860

5
Louis MEUNIER
FACHADA PRINCIPAL DEL ALCÁZAR
133 x 247 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1859

6
Louis MEUNIER
PRIMER PATIO DEL ALCÁZAR
133 x 243 mm. Cobre, talla dulce
IN 1861

Pertenecen a la serie *Differentes veues des Palais et Jardins de plaisance des Rois despagne dedie a la Reine* grabada por Louis Meunier, y publicada en torno a 1665-1668 (?). Pintor y grabador trabajó en París y Bélgica. En España realizó una serie compuesta por vistas de ciudades como Madrid, Aranjuez, Segovia, Toledo, Sevilla, Granada y El Escorial.

Dibujadas del natural, las vistas de Madrid grabadas por Meunier, son las más antiguas que en esta técnica se conservan de la ciudad; fueron ampliamente reproducidas e imitadas, con variantes, durante todo el siglo XVIII, y de ellas se deriva, sin duda, la imagen "tópica" del Madrid de los Austrias, antes de las reformas llevadas a cabo, ya entrado el siglo XVIII, por los Borbones[1].

La vista *El Alcázar de Madrid desde la Casa de Campo* es una sugerente panorámica del Palacio, visto por el lado sur (fachada principal) y el lado oeste. Residencia de los Reyes desde la época de los Trastámaras, este edificio, sin duda el más emblemático de la ciudad, sufrió numerosas transformaciones a lo largo de su historia hasta su desaparción en 1734 por causa de un incendio. Viejo castillo medieval, fue transformado inicialmente por Carlos V, remodelado y ampliado a la manera renacentista por Felipe II, adquiriendo con Felipe III y Felipe IV, gracias a un amplio programa arquitectónico que afectó a su fachada principal, plaza real y organización interna, un protagonismo decisivo que influyó en el desarrollo urbanístico de la ciudad.

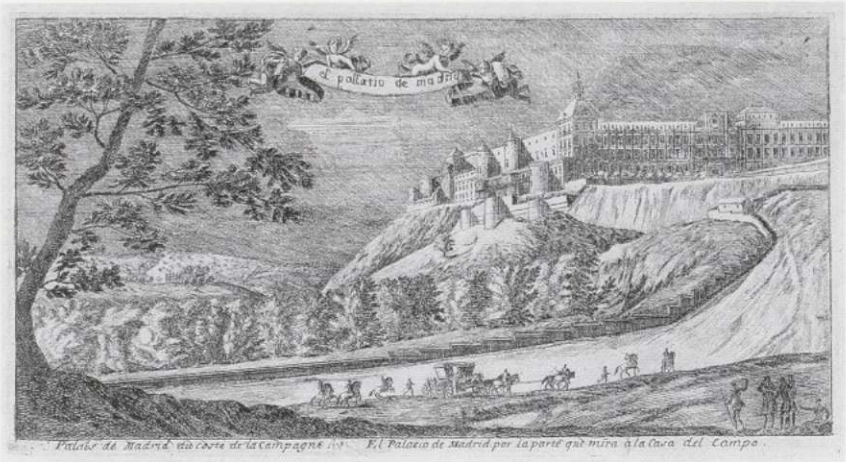
El grabado *Fachada principal* (IN 1859) muestra el estado constructivo de la fachada al poco de fallecer Felipe IV en septiembre de 1665, después de un dilatado proceso de cambios y transformaciones llevadas a cabo por distintos arquitectos, entre los que destaca Juan Gómez de Mora. El grabado de Meunier recoge precisamente el estado en que se encontraba la fachada en época del válido Fernando de Valenzuela, quien promovió una cuidadosa política de obras públicas en Madrid, parte de las cuales recayeron sobre este palacio. La imagen muestra la demolición de la llamada torre del Sumiller. La portada, aún sin rematar, está coronada por el escudo real, labrado por Antonio Herrera Barnuevo. Asi mismo está sin concluir el chapitel de la torre de la Reina (la de la derecha) y la balaustrada que remata el último cuerpo (Barbeito, J. M., 1992).

Concebida como un telón se abría ante ella una amplia plaza en la que se organizaban fiestas y recepciones oficiales, y se concentraban además los numerosos carruajes de los cortesanos que acudían a Palacio como describe la imagen.

Muchos viajeros durante el siglo XVII recogieron en sus escritos la impresión que les causaba el Alcázar. El ya citado Richard Wynn, aludió a su "hermosísima fachada y a los dos patios rodeados de pórticos con columnas". El grabado de Meunier recoge el *Primer Patio*, es decir, el de la Reina, en el que se ve a numerosos cortesanos y sirvientes conversando. Estos patios, a manera de mentidero, servían de antesala para la difusión y el comentario de las noticias de carácter político que circulaban por la corte. La duplicidad de patios, para la Reina y el Rey, advierte de la autonomía que había entre los dos cuartos. consecuencia de las necesidades derivadas del complejo ceremonial y etiqueta con el que se regía el Palacio.

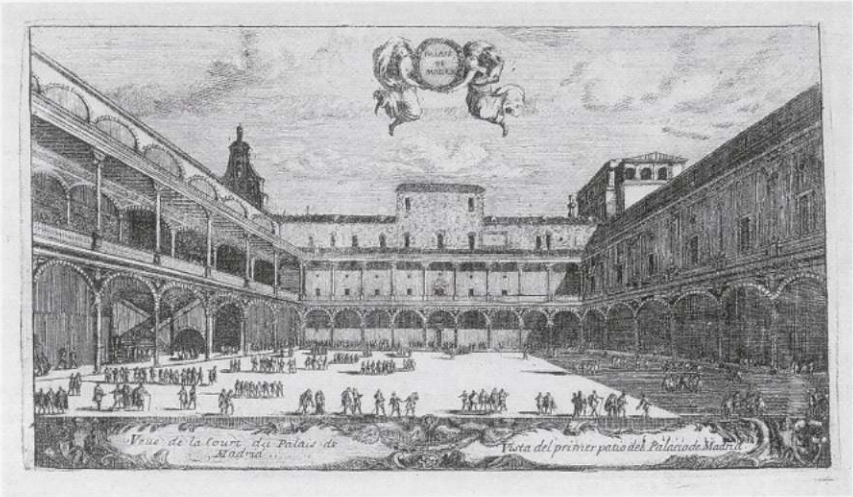
E.A.L.

[1] El Museo Municipal conserva otras series, como, por ejemplo, la grabada y editada en 1701 por Pieter van den Berge para su *Theatrum Hispaniae*..., que es una copia casi literal de estas vistas de Meunier. De las de Meunier también se derivan gran parte de las estampas que fueron utilizadas en los cosmoramas, de los que el Museo conserva también algunos ejemplares.



Cat. N.º 4

Cat. N.º 5



Cat. N.º 6

7
Louis MEUNIER
LA CÁRCEL DE CORTE
132 x 246 mm. Cobre, talla dulce
IN 1864

8
Louis MEUNIER
LA PUERTA DEL SOL
134 x 246 mm. Cobre, talla dulce
IN 1863

9
Louis MEUNIER
LA PLAZA DE LA CEBADA
138 x 241 mm. Cobre, talla dulce
IN 1866

Estas tres vistas de Meunier muestran algunos de los principales centros neurálgicos de la vida del Madrid de los Austrias. Al igual que la *Topographia de la Villa* del cosmógrafo Pedro de Texeira, de 1656, estas vistas de Meunier de hacia 1666, en los inicios del reinado de Carlos II, nos transmiten con bastante fidelidad la fisonomía y el pulso de la vida del Madrid barroco.

El edificio que albergaba la *Cárcel de Corte* (IN 1864)[2], situado en la Plaza de Santa Cruz, fue trazado por Juan Gómez de Mora y construido por Cristóbal de Aguilera, Juan de Aguilar y José de Villarreal, alarifes de la ciudad. El grabado de Meunier (IN 1864) recoge su espléndida portada, de severo orden toscano, concebida como un pórtico y rematada por el escudo real y varias esculturas, una de las cuales personifica la Justicia. Junto al edificio se aprecia también la fuente dedicada a Orfeo[3] y los puestos ambulantes, de muy variada naturaleza, que se instalaban en su proximidad, aspecto este del que se conservan otros testimonios gráficos y literarios[4]. Al fondo discurre la calle de Atocha, una de las más importantes vías de la ciudad, buen ejemplo del urbanismo planteado por los Austrias..

Junto con la Plaza Mayor, la *Puerta del Sol* (IN 1863) era, en el siglo XVII, el verdadero corazón de la ciudad. El grabado de Meunier ofrece una vista de la plaza desde el lado oriental, en cuyo primer término destaca la imponente fuente llamada de la Mariblanca, inaugurada en 1630. Esta figura, así denominada popularmente, representaba, según algunos textos de la época, una alegoría de la Fe o la representación de Venus o Diana. Como puede apreciarse en la estampa el agua se vertía por unas máscaras y por los pechos de unas figuras que representaban arpías, rodeadas de escudos de la Villa y de cartelas. Todo el conjunto de la fuente, cuya altura alcanzaba casi los cinco metros, iba rematado por esa figura alegórica, que el pueblo bautizó como la Mariblanca, único elemento que aún se conserva de la fuente. Como se aprecia en la imagen la gente utilizaba el pilón exterior para sentarse a descansar y conversar, mientras que los muchos aguadores que había en Madrid, recogían en cubas el agua para venderla en las casas o por las calles a quien se lo solicitase[5].

La estampa que muestra la *Plaza de la Cebada* (IN 1866), ofrece una vista de esta plaza desde el lado sur. En primer término se ve una fuente, cuya traza se debe al arquitecto Juan Gómez de Mora, quien en 1616, al edificar en este lugar el palacio del marqués de la Laguna, planifica la plaza y la adorna con esta fuente, cuya realización llevan a cabo Pedro de Pedrosa y Martín Gortairi. Al fondo se ven algunos edificios religiosos, entre los que destaca, la parroquia de San Andrés y la iglesia de Santa Mª de Gracia (ya desaparecida). Esta imagen es buen ejemplo de lo que se ha llamado fisonomía conventual de la ciudad. En esta época, Madrid contaba con 57 conventos, 18 parroquias con sus respectivos anejos y 18 hospitales que tenían su propia iglesia o capilla.

E.A.L.

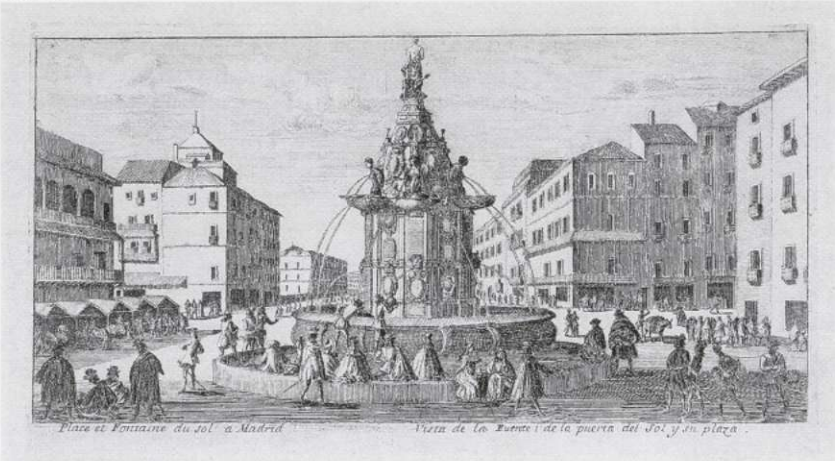
[2] La Cárcel de Corte tenía una doble vertiente institucional. Albergaba la Sala de Alcaldes de Casa y Corte que se ocupaba de "castigar los delitos y limpiar la corte de la gente vagabunda y ruin" (COBARRUVIAS, S. de, 1979) y era a su vez una cárcel, pero reservada exclusivamente a la aristocracia y a los caballeros.

[3] Obra del italiano Rutilo Gaci, autor de varias de las fuentes que adornaban las plazas de la ciudad.

[4] Como, por ejemplo, el entremés de Pedro Calderón de la Barca titulado *La Plazuela de Santa Cruz*, en cuyo reparto intervienen, entre otros personajes, una herbolaria, un espadero, un librero, una frutera, una prendera y un sacamanchas. Al cominezo de este entremés, de carácter marcadamente costumbrista, el personaje del Sacamanchas introduce lo que es ese mercado ambulante (cuyo correlato gráfico vemos en la imagen de Meunier): "Ya por las calles anda mucha gente. / (*Salen todos con sus tiendas en mesas.*) / Pues a vender, y sin hacer extremos, / para ver si hay quien compre, pregonemos. (*Cantando*)".

[5] Según las Cortes del año de 1657, fecha muy próxima a la del grabado que comentamos, había unas 6.361 personas encuadradas en alguna actividad productiva o de distribución en Madrid. A la cabeza de esta lista fiscal, es decir, de aquellos que pagaban impuestos por ejercer su actividad, estaban los sastres (504), seguidos de los taberneros (430); posaderos (264); zapateros (250); tiendas de aceiete y vinagre (230); joyeros (219); herreros, caldereros y cerrajeros (190); tratantes de aves y caza (180); tratantes de fruta (166) (Bravo Lozano, J.,1993). La economía del Madrid barroco era, por tanto, se caracterizaba sobre todo por la abundancia de oficios dedicados a los servicios antes que oficios productivos. Algunos de estos oficios colocaban sus tiendas en las calles como se ve en el grabado de Meunier.

Cat. N.º 7



Cat. N.º 8

Cat. N.º 9

10
Louis MEUNIER
EL PALACIO DE LA ZARZUELA
118 x 235 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1873

11
Louis MEUNIER
EL PALACIO DE EL PARDO
118 x 233 MM. Cobre, talla dulce.
IN 1874

12
Louis MEUNIER
LA ERMITA DE SAN PABLO EN EL BUEN RETIRO
95 x 210 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1871

En estas residencias reales, concebidas como lugares de descanso, recreo y cazaderos, al margen de los agitados problemas de la Corte y de la gobernación de los reinos, transcurrió buena parte de la vida y de las actividades de los Austrias, a las que fueron grandes aficionados desde Felipe II.

El *Palacio de la Zarzuela* (IN 1873) fue una *villa* de descanso utilizada por los reyes durante las cacerías por el monte de El Pardo, lugar próximo a la Corte, donde abundaban jabalíes y venados. Junto con otras edificaciones, la Casa de Campo, la Torre de la Parada, formaban una red de palacetes campestres bella y ricamente adornados en su interior y amenos jardines en el exterior.

Su construcción fue iniciativa del Cardenal Infante Don Fernando, hermano de Felipe IV, que en 1625 compraba la finca a Antonio Gutiérrez de Anaya. Por incumplimiento de los pagos, se hizo cargo de ella Felipe IV en 1632. Su traza, de clara influencia palladiana, se debe, en 1634, a Juan Gómez de Mora, quien por enemistad con el Conde Duque de Olivares, alcaide del lugar, no pudo concluir su obra, llevada a cabo por Alonso Carbonell, desde 1637. Su aspecto constructivo presenta todas las características técnicas y formales propias de la arquitectura palacial madrileña de la época: combinación del ladrillo rosado, piedra blanca y pizarra, formas severas y desnudas de gran sencillez, claramente alteradas en la imagen de Meunier, que ha modificado, magnificándolas, sus proporciones[6]. La estampa del grabador francés muestra la fachada posterior y el muro porticado que dividía en dos planos los jardines, de gusto italiano.

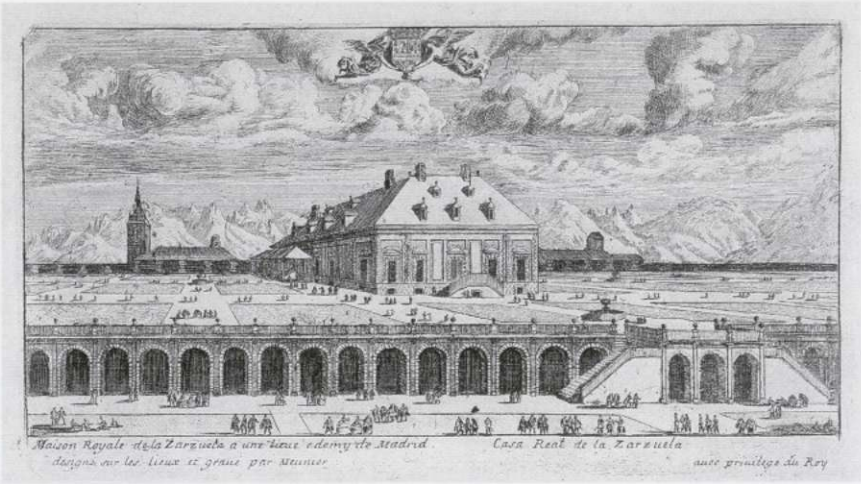
Esta residencia de caza se complementaba con espacios dedicados a la música y a las representaciones teatrales. Precisamente el nombre de este Sitio Real se deriva de las representaciones que allí se dieron, principalmente de música y bailes, para disfrute del monarca, cuya invención se debe al genial dramaturgo Calderón de la Barca, autor que sumistraba todo género de obras para las diversiones palaciegas[7]. Estas representaciones habrían de generalizarse con el nombre de *fiestas de la zarzuela.*

La historia del *Palacio de El Pardo* (IN 1874) se remonta a 1405, momento en el que Enrique III construyó allí una Casa Real, convirtiéndose rápidamente en escenario de fiestas cortesanas. Carlos V, aficionado a la caza en estos montes, levantó un palacio de nueva planta en 1543, obra del arquitecto Luis de Vega y de su sobrino Gaspar de Vega. El edificio lo formaba un amplio pabellón de caza, de planta cuadrada con un patio central y cuatro torres en las esquinas[8], cuya fisonomía recoge fielmente, aunque exagerando las proporciones, el grabado de Meunier en 1666. En la estampa se aprecia además la puerta llamada de Carlos V, entrada principal al palacio, que aún se conserva[9]. En este palacio vivió Felipe IV, de joven, con su esposa Isabel de Borbón y como gran aficionado que era de la caza disfrutó ampliamente de estos parajes y de las fiestas que se organizaban en él.

El Palacio del Buen Retiro, mandado construir por el valido de Felipe IV, el Conde Duque de Olivares en la década de 1630, siguiendo el modelo de las villas suburbanas italianas, con jardines y teatro, tenía una extensión casi equivalente a la mitad de Madrid. Esta residencia, constaba de un palacio, iglesia, coliseo, casón, paseos arbolados, canales, lagos artificiales, estanques y pequeñas oratorios y ermitas, como esta de San Pablo (IN 1871) que recoge Meunier, diseminadas por los jardines, que le daban al conjunto residencial un aire muy peculiar, como si se tratase de un parque sacro[10]. Además de la función religiosa que tenían estas ermitas, se utililizaban también para actividades profanas como lugar de descanso[11], representaciones teatrales o para meriendas campestres. Los materiales empleados en su construcción eran idénticos a los empleados en el Palacio, salvo esta de San Pablo, de recargada fachada y abundantes motivos escultóricos y decorativos como puede apreciarse en el grabado[12]. Su interior estaba decorado con pinturas religiosas, pero también profanas, en las estancias no dedicadas al culto.

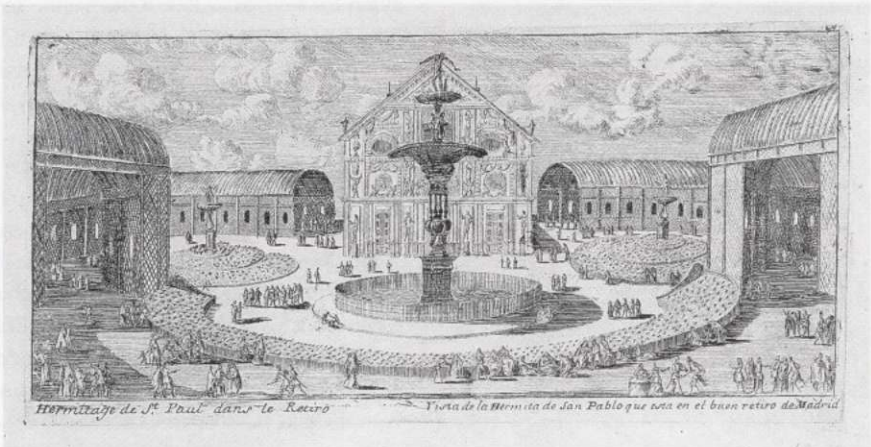
El Palacio del Buen Retiro fue alabado en su tiempo por su amenidad y por las importantísismas colecciones artísticas que albergaba en su interior, en cuyo coliseo se representaron numerosas obras de teatro, a cargo de autores españoles y escenógrafos italianos[13].

E.A.L.



Cat. N.º 10

Cat. N.º 11



Cat. N.º 12

[6] Basta comparar los dibujos que se conservan del arquitecto Juan Gómez de Mora con esta estampa para apreciar este cambio de proporciones. La estampa lleva al pie la siguiente inscripción: " Maison Royale de la Zarzuela a une lieue e demy de Madri // Casa Real de la Zarzuela // designé sur les lieux et gravé para Meunier avec privilege du Roy".

[7] No existe constancia documental de que se representase aquí *El Jardín de Faleria*, obra en la que predomina lo musical, compuesta por Calderón de la Barca, en 1648, y música de Juan Risco, que inicia el género más tarde llamado *zarzuela*, de clara referencia a este lugar y a las fiestas allí celebradas. Al palacio dedicó Calderón, en *La púrpura y la rosa*, los siguientes versos: "Ya sabeis/ que esa humilde; esa pequeña/ (bien que real) pobre arquería/ es (si en mi lo representa)/ lo montaraz de mi traje/ la olvidada, la desierta/ la desvalida, la sola/ fábrica de la Zarzuela/ mas aterida y más yerta/ era para mi la más rica y fertil primavera"

[8] En 1604 sufrió un incendio, siendo reconstruido por los arquitectos Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora. Felipe II decoró ricamente su interior con pinturas y colecciones de objetos valiosos, especialmente relojes (Bonet Correa, A., 1980).

[9] Esta puerta, que aún se conserva, lleva la inscripción. "CAR.V.ROM.IMP.HIS.REX. 1547"

[10] Además de esta de San Pablo, había otras seis dedicadas a San Antonio de los Portugueses, San Jerómino, San Bruno, San isidro, San Juan y Santa María Magdalena. Satisfacían un genéro de devoción rústica a la que fue muy aficionado el rey.

[11] La ermita de San Juan, terminada en 1634, fue residencia oficial del Conde Duque de Olivares, alcaide de este real sitio, en la que tenía un pequeño apartamento con biblioteca. La utilizaba como un lugar de recogimiento y retiro.

[12] Según Brown y Elliot su fachada, obra problablemente de Crescenzi, recordaba las de algunas villas romanas, como el Casino de Pio IV en el Vaticano o la fachada al jardín de la Villa Medici (Brown, J./ Elliott. J.H., 1981).

[13] Como han señalado Brown y Elliot "uno de los mayores encantos del Retiro eran sus paseos no por tierra sino por el agua. Los estanques y albercas estaban unidos por una red de canales… donde se usaban góndolas para viajar por estos canales; en 1639 el duque de Medina de las Torres envió doce espléndidas nuevas góndolas desde Nápoles que causaron admiración por su esmerada ejecución en plata, oro, bronce y cristal " (Brown, J./ Elliott, J.H.; 1981). El Estanque grande se utilizaba además para la celebración de naumaquias, en las que se utilizaban barcos en miniatura.

13
Aldert MEYER
VSTA DE MADRID
220 x 279 mm. Cobre, talla dulce.
IN 5001

Estampa perteneciente a una serie encargada por el editor Carel Allard para la obra *Orbis habilitatis habilitatis Oppida et vestitus* (Amsterdam, hacia 1690). El editor Pieter van der Aa adquirió las planchas utilizadas para el libro *La galerie agréable du monde ou l'ont voit en un grand nombre de cartes trés exactes et de belles tailles-docuces, les principaux emperies, roïaumes… dans les quatre parties de l'Univers…*, publicada en Leide hacia 1729.

La estampa que comentamos es obra del grabador flamenco Aldert Meyer nacido hacia 1664 y activo en Amsterdam alrededor de 1688.

La vista de Madrid que sirve de fondo a las dos figuras que enmarcan la composición está literalmente copiada de la de Madrid de Julius Milheuseur[1].

Ambos personajes van ricamente vestidos, la mujer lleva un abanico rígido con adorno de plumas y mango de madera en forma de balaustre posiblemente deorigen italiano o francés.

La importancia del vestido para los españoles de la época fue destacada por numerosos viajeros que veían en la apariencia externa, que tan especialmente cuidaban hombres y mujeres, uno de los rasgos más característicos de la cultura española.

F. Willughby, naturalista inglés, que visitó España en 1664 escribía con relación a los hombres:

"llevan sombreros grandes, de copa ancha, y la parte de arriba más ancha que la de abajo… llevan camisolines de batista, con las mangas abiertas por detrás y por delante… sus jubones tienen grandes faldones. Sus calzones son muy estrechos y les ciñen los muslos… llevan medias de seda negra, muy finas, para que puedan verse las medias de hilo blanco que llevan debajo. Sus zapatos se ajustan bien al pie y son muy ligeros y delgado, con tacones bajos. Sobre el jubón llevan un chaquetón estrecho o justillo, con mangas abiertas… una espada muy larga y un puñal corto cuelgan por detrás; y, por fi, encima de todo una capa con una esclavina muy grande".

Debemos recordar que la enorme presencia de la nobleza en la corte, que por cualquier ocasión tendía a lucirse en público en fiestas y solemnidades, tuvo una enorme importancia para el desarrollo comercial de los gremios que comerciaban con seda, lencería, paños, joyas, etc, configurando un sector comercial de alto nivel, propio de una economía de consumo como era fundamentalente la madrileña. Por otro lado, fue muy abundante en la época la legislación sobre arte suntuario, especialmente en lo que afectaba al vestido.

E.A.L.

Cat. N.º 13

[1] En concreto las partes correspondientes a las hojas 3ª y 4ª.

14
ANÓNIMO
AUTO DE FE EN LA PLAZA MAYOR
176 x 225 mm. Cobre, talla dulce
IN 4003

Obra fundamental del urbanismo y la arquitectura del Madrid de los Austrias, la Plaza Mayor formaba un enclave uniforme y regular, destacando sobre el resto de la ciudad, de edificios modestos y de escasa altura.

Conocida desde antiguo como Plaza del Arrabal, de trazado irregular, fue durante el reinado de Felipe II (1556-1598) cuando se planteó la necesidad de regularizar su contorno y alrededores, llevándose a cabo su edificación por el arquitecto Juan Gómez de Mora entre 1617 y 1619, en el reinado de su hijo Felipe III (1598-1621).

Este privilegiado espacio de la ciudad, estuvo dedicado fundamentalmente a mercado, instalándose en sus soportales numerosas tiendas y puestos de venta en su centro[1]. En ella, se llevaron a cabo numerosas y variadas ceremonias: proclamaciones reales, representaciones teatrales, corridas de toros, fuegos artificiales, justas poéticas, juegos de cañas, beatificaciones y canonizaciones[2], ajusticiamientos[3] y los ejemplarizantes y represivos autos de fe, como el que muestra la imagen, que atraían a numerosísimo público[4].

Tanto la fisonomía de la plaza como las variadísimas actividades que en ella se desarrollaron durante la época de los Austrias, que le valió el apelativo del mayor teatro de la ciudad, apelativo muy del gusto barroco, exponente de una sociedad volcada de lleno hacia los espectáculos públicos, han quedado reflejadas en los relatos de los cronistas oficiales y de los numerosos viajeros que la alabaron como el lugar más digno e importante de la corte[5].

Esta estampa muestra de forma simplificada el complicado ritual y la compleja disposición de los estamentos que participaban en estos actos, así como la transformación que sufría la plaza, con los tablados que se construían para asiento de los participantes y el entoldado que la cubría, ofreciendo el aspecto de un teatro[6]. A diferencia del óleo de Francisco Rizi que representa el Auto de Fe celebrado en 1680[7], en el que se muestra el abigarramiento de los participantes, sentados en los tablados y en los balcones, el grabado muestra de manera sumaria estos últimos, habiéndose olvidado el dibujante (o el grabador) de reproducir las barandillas de estos últimos.

La Inquisición fue establecida, en España, por los Reyes Católicos como instrumento para consolidar la unidad religiosa y combatir la amenaza que representaban para la ortodoxia católica los judíos conversos, creándose a tal fin el tribunal del Santo Oficio, dependiente de la corona.

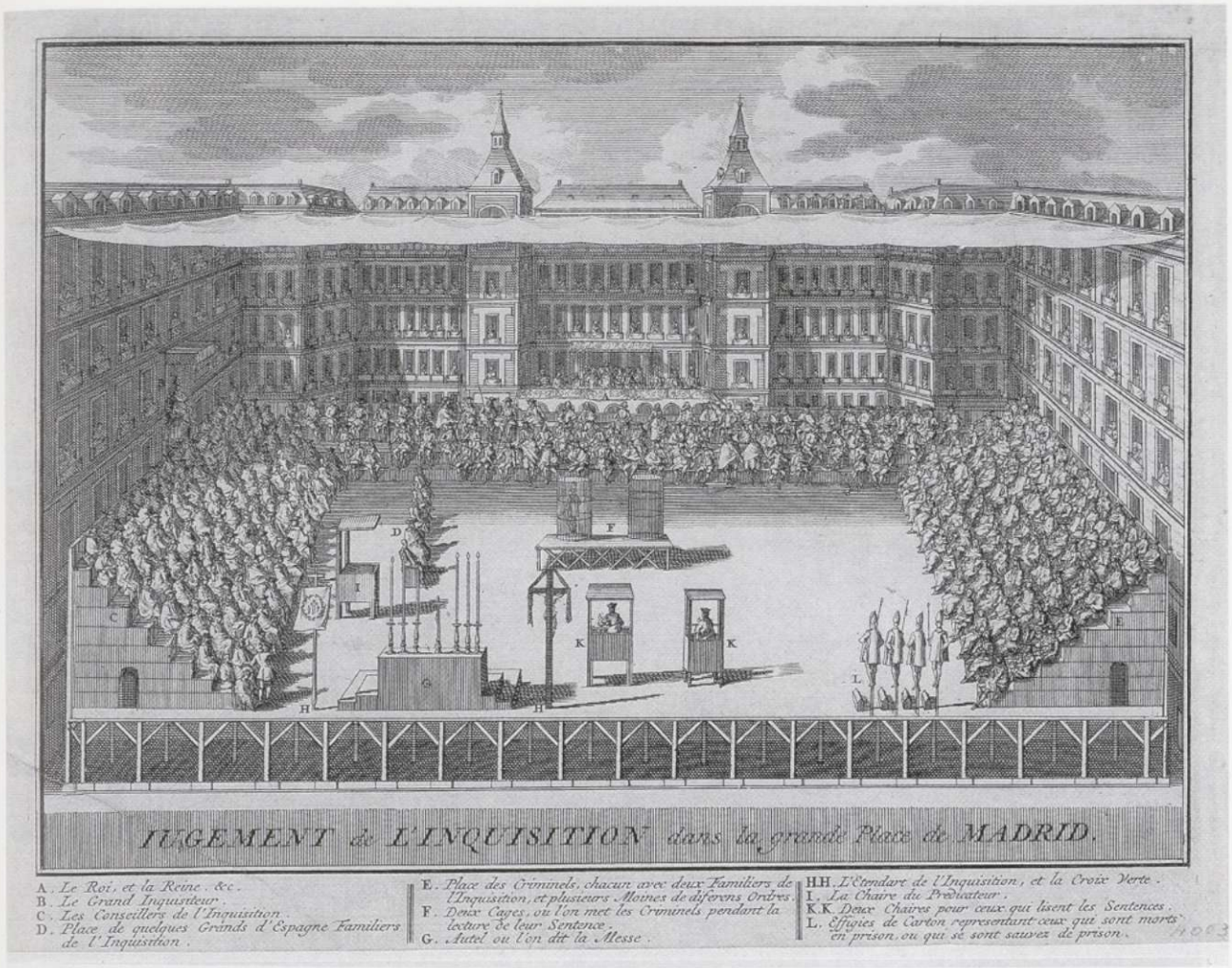
Hacia finales del siglo XV la Inquisición actuaba en las principales capitales españolas con gran rigor. Más tarde, amplió su campo de acción contra los moriscos, los protestantes o cualquier foco de herejía. Aunque en el siglo XVII se incia una decadencia en su actuación, en Madrid se celebraron varios importantes autos de fé en 1632 y 1680, durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Esta institución fue abolida definitivamente en 1834. E.A.L.

[1] En los soportales había, entre otras, tiendas de lenceros, sederos, cereros, bodegoneros, etc.

[2] La beatificación de San Isidro, patrón de Madrid, tuvo lugar el 15 de mayo de 1620, recien inaugurada la Plaza, durante ocho días con procesiones, bailes, máscaras, fuegos artificiales y encamisados. El 19 de junio de 1622 se llevó a cabo la canonización de este santo, junto con San Ignacio, San Francisco Javier, San Felipe Neri y Santa Teresa.

[3] Como el de don Rodrigón Calderón, influyente personaje del reinado de Felipe III, secretario de Cámara y consejero de Estado, que pagó con su vida la caida del duque de Lerma, válido del rey, sobre el que tenía gran influencia. Acusado de corrupción y de haber dado muerte a Francisco Xuara, don Rodrigo fue degollado públicamente en la plaza Mayor el 21 de octubre de 1621, momento en el que demostró gran impasibilidad y serenidad.

[4] Durante el siglo XVII se celebraron varios autos de fe en Madrid; en 1621 (27 de junio), 1624 (21 de enero), 1632 (4 de julio) y 1680 (30 de junio). De los tres últimos se conservan varias Relaciones que dan cuenta pormenorizada de este tipo de actos (Véase, Almansa y Mendoza, A., *Relación del auto publico de la Fe, que se celebró en esta Corte, Domingo 21 de Enero de 1624*, Madrid. Diego Fernández (Simón Díaz, J. 1982); Gomez de Mora, J., *Auto de Fe celebrado en Madrid este año de 1632*, Madrid, Francisco Martínez; Anónimo, *Relación del Auto de Fe, que se celebró en Madrid, Domingo a quatro de Julio de 1632* (Simón Díaz, J., 1982); Olmo, J. del, *Relación histórica del Auto general de Fe, que se celebró en Madrid este año de 1680… refiérense con*



Cat. N.º 14

curiosa puntualidad todas las circustancias de tan glorioso triunfo de la fe, con el catálogo de los señores que se hicieron familiares, y el sumario de la sentencia de los reos. Va inserta la estampa de toda la perspectiva del teatro, plaza y balcones., Madrid, Roque Rico de Miranda.

[5] Jerónimo de la Quintana escribía en 1629 que "...es el más sumptuoso edificio de todos los edificios públicos y que entre los que tiene esta villa tiene el primer lugar, es la plaça mayor porque es las mas hermosa fabrica que tiene España" (*Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de la Villa de Madrid).*

[6] En el grabado se incluye una lista explicativa que por su interés traducimos aquí: A. El Rey y la Reina & acompañantes./ B. El gran Inquisidor./ C. Los Consejeros de la Inquisición./ D. Grandes de españa familiares de la Inquisición./ E. Reos con dos familiares cada uno de la Inquisición y varios frailes de diferentes Órdenes. / F. Cajas donde se mete a los reos durante la celebración de la Misa. / H. Estandarte de la Inquisición y de la Cruz verde. / Y. Púlpito del predicador. / K. Cátedras para los que leen las sentencias. L./ Efigies de cartón que representan a los que han fallecido, están o se han salvado de la prisión. Esta ceremonia duraba practicamente todo el día, desde por la mañana temprano, razón por la cual se entoldaba la plaza para proteger a los participantes del sol.

[7] Este óleo se conserva en el Museo del Prado.

15
ANÓNIMO
ENTRADA DE FELIPE V EN MADRID,
EL 14 DE ABRIL DE 1701
153 x 183 mm. Cobre, talla dulce
IN 4541

El cambio de dinastía, con la llegada de Felipe V al trono (1700-1746), supuso una progresiva transformación en todos los órdenes de la vida política, económica, social y cultural, concluida la Guerra de Sucesión (1701-1714) que enfrentó a las monarquías francesa y austriaca por el control de la monarquía española, sin heredero a la muerte de Carlos II. Leopoldo I quiso hacer valer los derechos de su hijo el archiduque Carlos a la corona de España, llegando a proclamarse en Viena rey de España, en 1703[1].

Felipe V, nieto de Luis XIV, e hijo del gran delfín Luis y de la princesa María Ana de Baviera, nombrado heredero del trono español por Carlos II, fue proclamado rey de España el 24 de noviembre de 1700, llegando a España, procedente de Versalles, en febrero del año siguiente. Aunque llegó a Madrid el 18 de febrero, su entrada solemne en la corte, organizada por la Villa, se llevó a cabo el 14 de abril, momento que recoge, la estampa editada por Pieter Schenk (1660-1719) y publicada hacia 1713 en Amsterdam para una colección de estampas sobre la *Guerra de Sucesión.*

Por una descripción que se conserva, sabemos que la comitiva se trasladó desde el Buen Retiro hasta el Alcázar, levantándose en el itinerario arcos triunfales, un monte Parnaso y diversas inscripciones y jeroglíficos, muy del gusto barroco. Acompañado por la Guardia de Corps, las Órdenes militares y la Familia Real, el rey iba a caballo tal como se le representa en la estampa[2].

En apariencia ninguno de los edificios representados en el grabado, ni la muralla en cuyas almenas se están disparando unos cañones, se corresponde con la realidad arquitectónica de Madrid. La puerta representada a la izquierda pudiera ser uno de esos arcos triunfales decorado, como puede observarse, con figuras alegóricas, el escudo de los borbones y un medallón, sostenido por dos ángeles, con el retrato del monarca[3]. El edificio de la derecha, donde un alto dignatario espera al joven rey, seguido de dos prelados que sostienen en sus manos la corona y la bola del mundo, símbolos de su poder, pudiera representar la iglesia de Santa María de la Almudena, próxima al Alcázar, donde la comitiva se detuvo a oír un Te Deum, como era habitual en estas solemnes entradas.

La muralla y los disparos de cañón que se están efectuando, pueden ser interpretados, más que como simples salvas de artillería propias de estas celebraciones, como una alusión a la recuperación de la ciudad en diciembre de 1710[4].

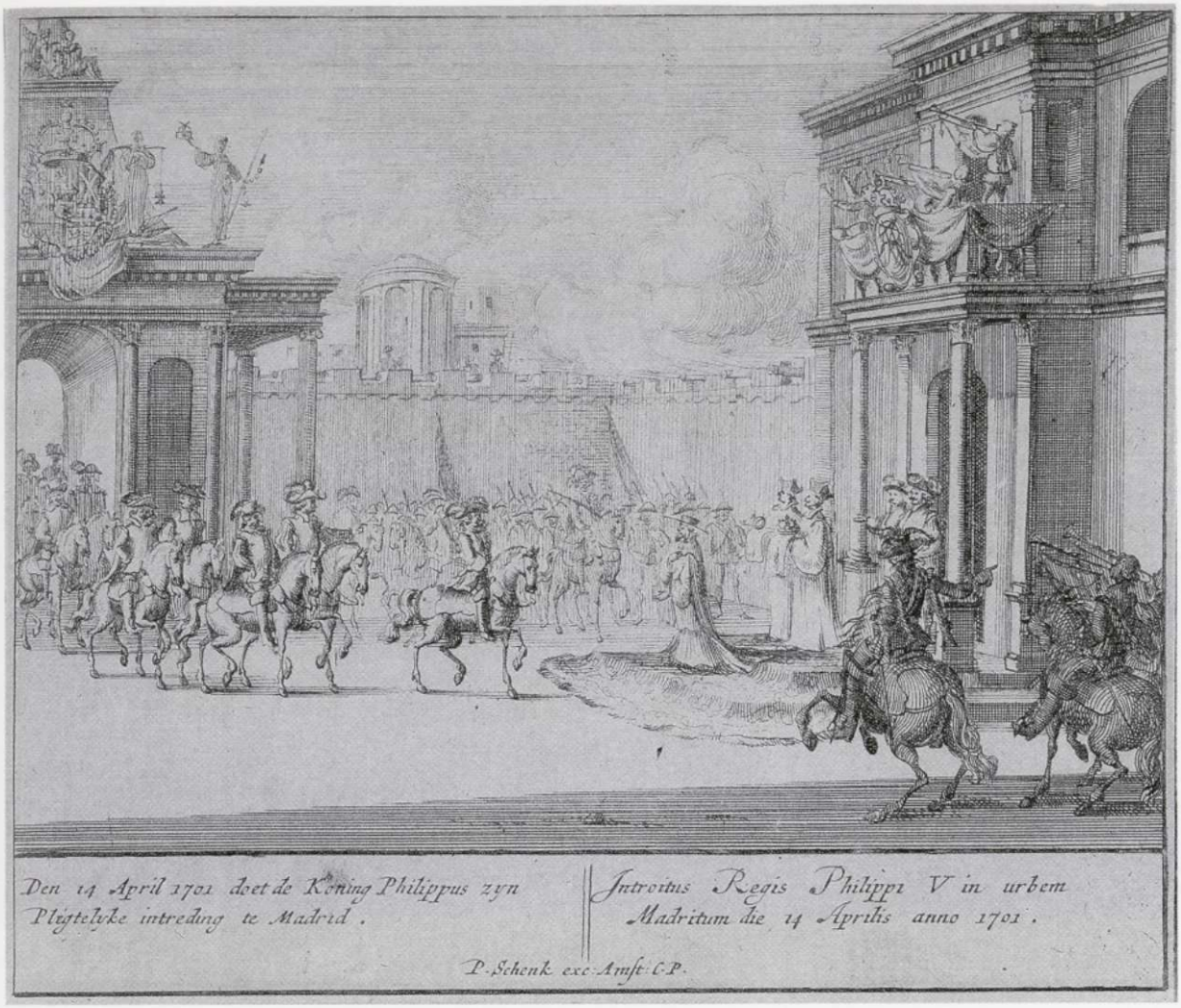
El edificio circular, sumariamente representado, junto con un torreón, que se ve al fondo, es una representación, fantaseada, del Alcázar, que asociaría la propia entrada del monarca con su exaltación bélica, aspecto, por otro lado, frecuente en la iconografía de Felipe V. E.A.L.

[1] Este cambio se puso de manifiesto especialmente en las transformaciones urbanísticas de la ciudad, como recogen los sucesivos planos de Nicolás de Fer (1706); Chalmandrier (1761); Espinosa de los Monteros (1769); Tomás López (1785), que conserva el Museo.

[2] La entrada duró desde las tres de la tarde hasta el anochecer, pues la comitiva se iba parando en distintos momentos del recorrido. Véase (ALENDA Y MIRA, J. 1903; PEDRAZA, P.1987).

[3] El escudo lleva, de derecha a izquierda, los siguientes cuarteles: escudos de Castilla y León, Aragón, Brabante y antiguo de Borgoña. En el centro el escudo de armas de la Casa de Borbón.

[4] Recordemos que tas tropas del Archiduque llegaron a ocupar Madrid en varias ocasiones (1705; 1710)



Cat. N.º 15

16
Nicolás GUERARD
LA PLAZA DE LA ARMERÍA EL 4 DE MARZO DE 1704, DÍA EN QUE PARTIÓ FELIPE V A LA CAMPAÑA DE PORTUGAL
425 x 583 mm. Cobre, talla dulce.
IN 2059

Esta estampa, realizada por el grabador francés Nicolás Guerard (ca. 1648-1719), recoge el aspecto del Real Palacio y la plaza de la Armería el 4 de marzo de 1704, día en el que Felipe V partió para la campaña de Portugal, tal como se indica en un recuadro en la parte superior junto con un mapa del itinerario que el rey habría de realizar desde Madrid hasta Portugal. Basado en un dibujo de Felipe Pallotta hecho del natural[1], el grabado forma parte de una serie de cinco estampas dirigida por el geógrafo Nicolás de Fer y publicada, en París, en 1704[2].

Comparando la estampa con el dibujo, se aprecian algunas diferencias en cuanto a la perspectiva utilizada como, sobre todo, a la disposición y movimiento del gentío que llena la plaza de la Armería, variantes que confirman, junto con las autorías expresadas en la estampa, que Pallota hubo de realizar además otros dibujos específicos para cada una de esas estampas y que se sirvió de aquel especialmente para la composición arquitectónica del Palacio y el encuadre de la vista[3].

El Rey, a caballo, precedido por unos saltimbanquis que realizan acrobacias y lanzan sus sombreros al aire, sale acompañado por su Caballerizo Mayor, el duque de Medina Sidonia, nobles y caballeros, (señores de la familia real) y soldados de la Guardia de Corps, que abren y cierran la comitiva. El resto del gentío –carrozas incluidas– se reparten por la plaza y los balcones del Palacio creando una escena muy animada, no exenta de ciertas anécdotas, como ese hombre, que al tropezar, le vemos caer de bruces en el suelo o los numerosos perrillos que corretean y ladran a los caballos y a los viandantes.

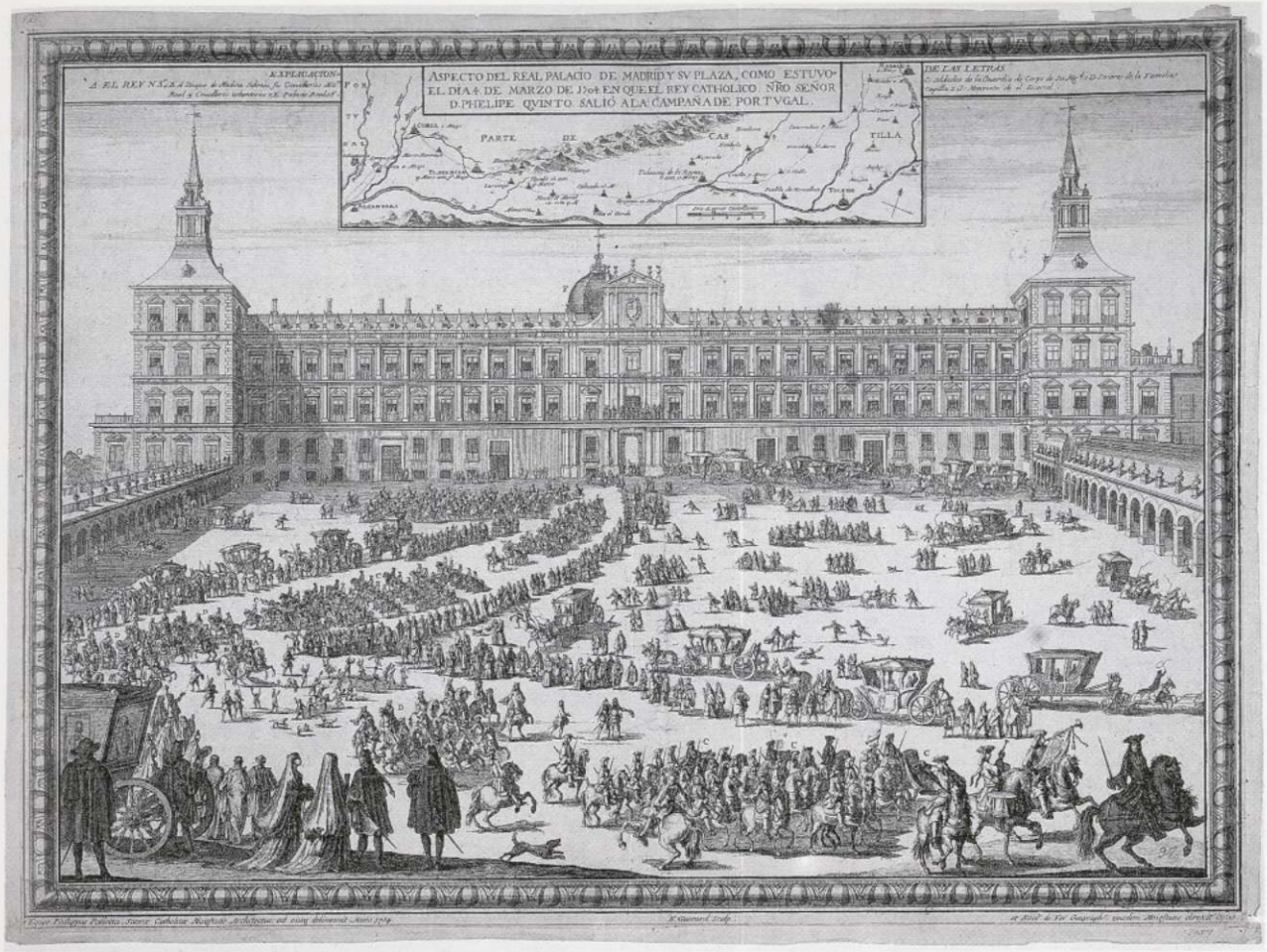
Es esta probablemente, junto con el dibujo mencionado, la última imagen que se conserva del Palacio Real de tiempos de los Austrias, cuya fachada principal se ve definitivamente terminada y la plaza de la Armería, completamente despejada y enmarcada por las galerías de los emperadores.

La campaña de Portugal se llevó a cabo como consecuencia de que este país se declaró favorable al pretendiente austríaco, por lo que Luis XIV envió un ejército al mando del duque de Berwick para auxilio de su nieto. E.A.L.

[1] El que representa la *Proclamación de Felipe V* en Madrid, que conserva el Museo Municipal de Madrid. Sobre Pallota véase (Agulló y Cobo, 1984).

[2] El mapa del itinerario seguido por Felipe V desde Madrid a Alcántara se debe, sin duda, a Nicolás de Fer, geográfo y cartógrafo de su Magestad, como se autotitula él mismo en la mención de autoría del grabado. Del propio De Fer conserva el Museo una estampa con el retrato de Felipe V y varias vistas de Madrid, derivadas estas de las de Meunier, perteneciente a la obra *L'Atlas curieux ou le monde réprésenté dans des cartes génerales et particulières du ciel et de la terre: divisé tant en ses quatre principales parties que par états et provinces et orné par des plans et descriptions des villes capitales et principales et superbes édificies…*, 1700 -1705.

[3] En la estmapa se indica que el Caballero Felipe Pallota, Arquitecto de su Magaestad Católica lo dibujó del natural el año 1704.



Cat. N.º 16

17
ANÓNIMO
LA CÁRCEL DE CORTE
267 x 405 mm. Cobre, talla dulce. Iluminada
IN 2009

Durante los siglos XVII y XVIII las estampas de vistas de ciudades y monumentos fueron el medio idóneo para conocer las cortes europeas, bien a través de la edición de atlas de ciudades, bien por medio de su proyección en aparatos ópticos.

En el siglo XVIII los editores de estampas crearon un sólido mercado con un tipo de estampas, conocidas como *vistas de óptica*, destinadas a ser contempladas en los cosmoramas[1]. Estas vistas se caracterizan por el carácter sumario, incluso esquemático, de la representación, por su iluminación de vivos colores y la indicación, escrita de forma invertida, en la parte superior de la estampa del lugar representado[2].

En general, las de Madrid son copias, y generalmente copias de copias, de las vistas de Meunier, insertas en el libro de Álvarez de Colmenar *Les Delices de l'Espagne et du Portugal*, publicado en 1707 por el librero de Leyden, Pieter van der Aa.

Si se compara este ejemplar "francés" con la misma vista de Meunier, se percibe enseguida la simplificación a que ha sido sometida esta, sobre todo en lo que se refiere a personajes y detalles arquitectónicos. Al parecer no había ningún escrúpulo por parte de los editores en dar incluso como de Madrid, o de otras ciudades, vistas que correspondían a otras localidades[3].

Junto con otros artilugios mecánicos –cajas catóptricas, linternas mágicas– estas vistas ópticas o *cosmoramas* son el antecedente de los *panoramas* y *dioramas* del siglo XIX y del cinematógrafo del siglo XX, y responden al afán enciclopedista y universalista del siglo XVIII. La proyección de estas vistas colmaba las necesidades de conocimiento y disfrute de un público ávido por conocer las ciudades, paisajes y monumentos más importantes del orbe. E.A.L.

[1] Estos aparatos o juegos ópticos se conocían con nombres muy diversos, siendo el más común el de *cosmorama*, palabra derivada del griego *kosmos* (mundo) y *orama, atos* (espectáculo).

[2] En el caso concreto de la que nos ocupa se lee: "LA PRISON ROYALE DE MADRID". Esta estampa lleva el siguiente subtítulo y pie editorial: *"Vüe Perspective de la Prision Royale de Madrid en Espagne. / A Paris chez J. Chereau rue S.t Jacques au dessus de la Fontaine S.t Jacques au dessus de la Fontaine S.t Severin aux 2 Colonnes N.º 257"*. El Museo Municipal conserva otra estampa idéntica, pero cambia el pie editorial: *"a Paris chez Daumont rue S.t Martin"*, que demuestra la reutilización constante de estas estampas por unos y otros editores. En Paris Basset y Huquier estaban especializados en la edición de este tipo de Vistas (BOIX, F., 1926).

[3] En el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII sabemos que había un iluminador en la calle Majaderitos que coloreaba estampas de perspectivas para las cajas ópticas y que Francisco Callejo, empresario y animador de esta clase de espectáculos, proyectaba además perspectivas de jardines, templos y escenas con fieras, logrando que estas movieran los ojos (ALAMINOS LÓPEZ, E., 1988).

Cat. N.º 17

18
Juan MINGUET
VISTA DEL CONVENTO
DE LAS DESCALZAS REALES
301 x 419 mm. Cobre, talla dulce.
IN 2002

Alumno de Juan Bernabé Palomino, director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Minguet (1736-post.1804) grabó, en 1758, según dibujo del arquitecto Diego Villanueva, esta vista del Convento de las Descalzas Reales, tomada desde la calle de Bordadores[1].

Fundada en 1752, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando asumió la enseñanza del grabado dentro de un amplio programa de renovación artística potenciado por la política cultural de los Borbones, que fue decisivo para la formación de grabadores, que se dedicaron a la producción de nuevos temas, especialmente vistas de monumentos y ciudades, poco frecuentes hasta entonces por parte de los grabadores españoles hasta entonces volcados, sobre todo, en las estampas de tipo religioso, de mayor y más fácil venta. Curiosamente estas obras sirvieron para la adquisición de conocimientos técnicos, que habrían de poner en práctica en la realización de una serie dedicada a retratos reales[2].

El Convento de las Descalzas Reales fue fundado el año 1557 a instancia de doña Juana de Austria, hija de Carlos V, en el edificio que fuera palacio de don Alonso Gutiérrez, ministro de hacienda del emperador, donde la princesa nació en 1535. El cambio de palacio a monasterio supuso grandes transformaciones en el edificio, realizadas, entre 1559 y 1564, por los arquitectos Juan Bautista Toledo, autor de la austera fachada de la iglesia que recoge la estampa y que se conserva con la misma disposición, y Antonio Sillero. El interior de la iglesia fue reformado y decorado por Diego de Villanueva, autor del dibujo grabado por Minguet, en 1754.

A la derecha del monasterio, unido por un pasadizo elevado, se ve el edificio, con portada barroca, que fue el primitivo Monte de Piedad, institución benéfica fundada en 1712 por Francisco Piquer y Rodilla, donde vivió y murió rodeado de sus familiares y numerosos pobres. El padre Francisco Piquer fue precisamente capellán cantor del convento de las Descalzas Reales. E.A.L.

[1] De este grabador a buril, pensionado por la Academia de Bellas Artes en 1752, junto con Hermenegildo Victor Hugarte y José Murguía, conserva el Museo una *Vista de la Iglesia de San Martín*, semejante a la comentada, una *Vista del Palacio de Arajuez*, de una colección dedicada al Real Sitio, y un retrato de Carlos III. En 1756 la Academia encargó a Hermenegildo Víctor Hugarte una *Vista de la Cárcel de Corte*, una *Vista del Puente de Toledo*, mientras que José Murguía y Juan Minguet grababan *Vistas de Aranjuez* y del *Acueducto de Segovia* respectivamente, según dibujos de Diego de Villanueva. En 1758, fecha en que Minguez realizaba la *Vista del Convento de las Descalzas*, Hermenegildo Víctor Ugarte abría una estampa dedicada a las Salesas.. Minguet también participó también en la segunda parte de la obra *Antigüedades Arabes de España*, publicada en 1804. Juan Minguet también partició en la importante obra *Colección de Trajes de España*, publicada entre 1777 y 1788 (CARRETE PARRONDO, J, 1987).

[2] Una vez realizadas estas vista y adquiridos los conocimientos y la preparación adecuada, se les encargó a estos grabadores una serie de retratos de las casas de Austria y de Borbón, empresa patrocinada por la Secretaria de Estado. Minguet realizó el de Felipe V, en 1760.

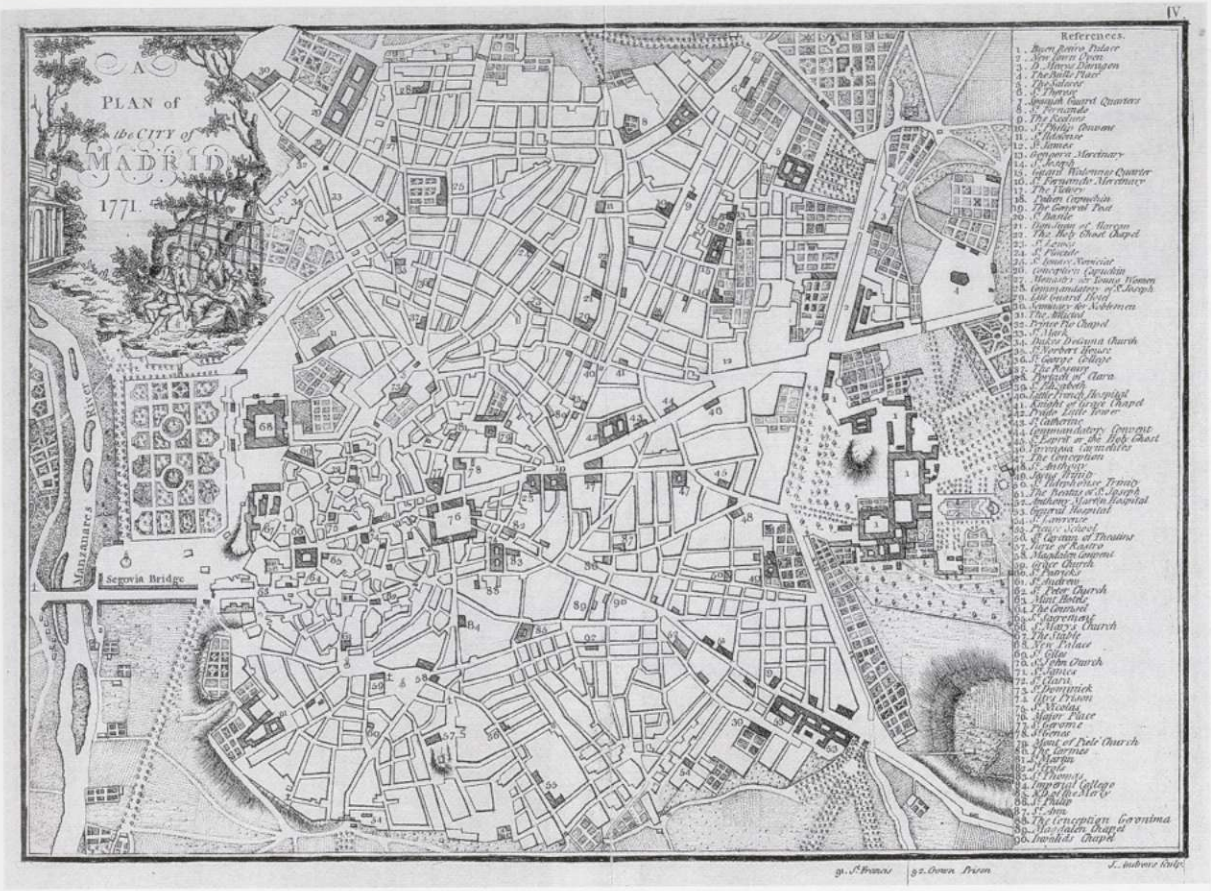
Cat. N.º 18

19
J. ANDREWS
PLAN OF THE CITY OF MADRID
229 x 310 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1826

Es una copia reducida del plano de Nicolás Chalmadrier de 1761, incluido en la obra *A Collection of Plans of the Capitals Cities of Europa, and some remarkable Cities in Asia, Africa & America: With a Description of their most remarkable Buildings, Trade, Situation, Extent, & Selected from the best Autorities...By Jn° Andrews...*, publicada en Londres en 1771. Hay ediciones posteriores, de 1772 y 1792 con variantes en el título de la obra.

A diferencia del plano de Chalmadrier, refleja solo la planta de los edificios, cuya relación da en una tabla, sin consignar la escala.

En la mencionada obra acompaña a este plano una descripción de Madrid relativa al número de calles, plazas, forma de gobierno, iglesias y conventos, palacio real, suciedad y ruido de las calles. E.A.L.



Cat. N.º 19

20
Tomás LÓPEZ
Plano de Madrid (reducido) de 1762
139 x 229 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1824

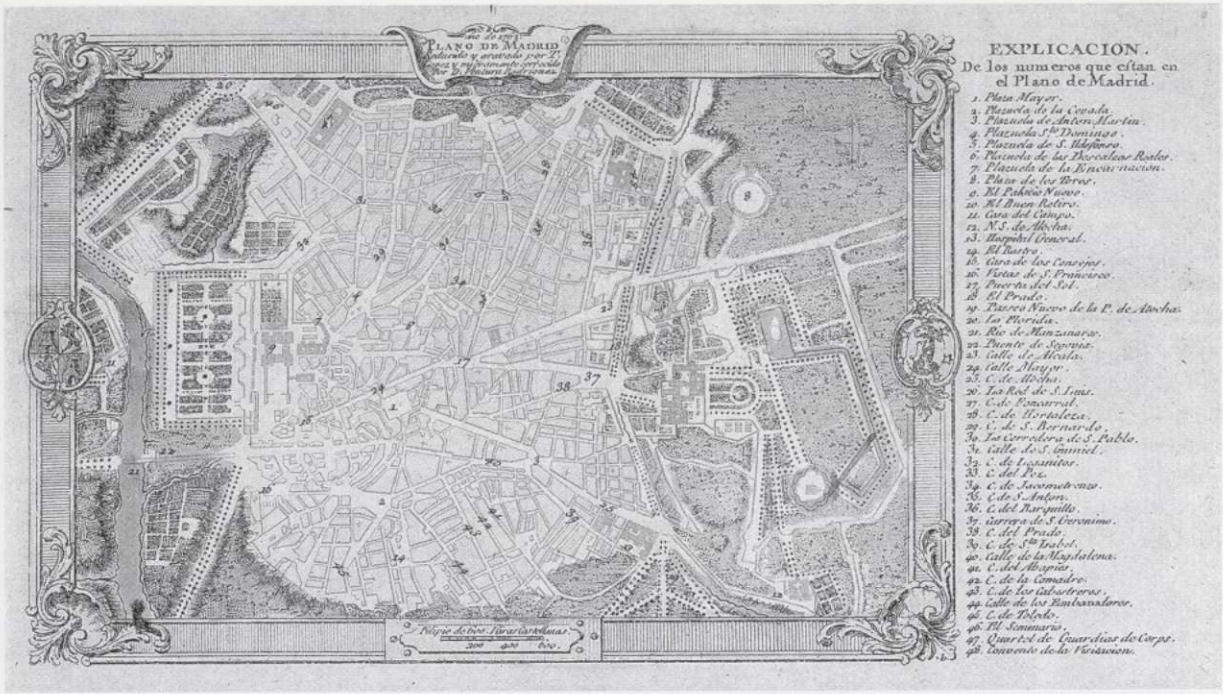
Publicado en el *Kalendario manual y Guía de forasteros en Madrid*, en su edición del año 1765, fue grabado por el geógrafo Tomás López y corregido por el arquitecto Ventura Rodríguez. Sigue en su representación de la ciudad a uno, también reducido, de 1759, obra de los mismos autores. Estos pequeños planos pueden considerarse un antecedente del muy importante realizado por López en 1785.

El *Kalendario manual y Guía de forasteros en Madrid* era una publicación anual con los datos propios de un calendario –santoral, días de gala en la Corte, efemérides de las Cortes europeas– e información de utilidad para el visitante acerca de la organización política, las dependencias del gobierno, la administración y la iglesia, con una extensa relación nominal de los funcionarios. Además de estos datos de utilidad, la guía se enriquecía a veces –generalmente en los ejemplares de lujo– con los retratos de los reyes, los príncipes, un mapa abreviado de España y planos topográficos y panorámicos de Madrid y sus alrededores[1].

El fundador de estas guías fue Luis Félix de Miraval y Spínola, a quien Felipe V concedió el título de marqués de Miraval en 1722.

E.A.L.

[1] Llevan incluido plano de Madrid (o a veces de sus alrededores) las de los años 1758, 1759, 1760, 1765, 1784, 1786, 1787, 1793 y 1799. Por lo general los planos están grabados por Tomás López (LAFUENTE NIÑO, C., 1992; AGUILAR PIÑAL, F., 1955)



Cat. N.º 20

21
Alonso GARCÍA SANZ
PALACIO REAL
157 x 216 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1899

22
Alonso GARCÍA SANZ
FUENTE DE NEPTUNO EN EL PASEO DEL PRADO
152 x 215 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1893

23
Alonso GARCÍA SANZ
PALACIO DE BUENAVISTA
150 x 210 mm. Cobre, talla dulce
IN 1894

24
Alonso GARCÍA SANZ
REAL ADUANA
135 x 190 mm. Cobre, talla dulce
IN 1903

25
Manuel ALEGRE
EDIFICIO DE CORREOS
135 x 190 mm. Cobre, talla dulce
IN 1902

26
Esteban BOIX
PUERTA DE ALCALÁ
172 x 220 mm. Cobre, talla dulce
IN 1904

27
Manuel ALEGRE
PUERTA DE SAN VICENTE Y PALACIO REAL
152 x 213 mm. Cobre, talla dulce
IN 1900

28
Alonso GARCÍA SANZ
MONASTERIO DE LA VISITACIÓN
150 x 212 mm. Cobre, talla dulce
IN 1908

Corresponde esta selección de estampas, grabadas por Alonso García Sanz, Manuel Alegre y Esteban Boix, a un conjunto de dieciocho Vistas de Madrid dibujadas por José Gómez de Navia, pertenecientes a los últimos años del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)[1].

Esta colección de vistas recoge algunos de los edificios y monumentos más significativos de Madrid del siglo XVIII, claro ejemplo de la política urbanística llevada a cabo por los Borbones en la ciudad.

La serie hace hincapié, como si de retratos individuales se tratase, en aquellos edificios que, además de embellecer la ciudad, cambiaron la imagen de Madrid más acorde con la de otras capitales europeas: nuevo palacio real, paseos arbolados y fuentes, puertas monumentales, instituciones científicas y económicas que hicieron de Madrid una ciudad moderna y monumental.

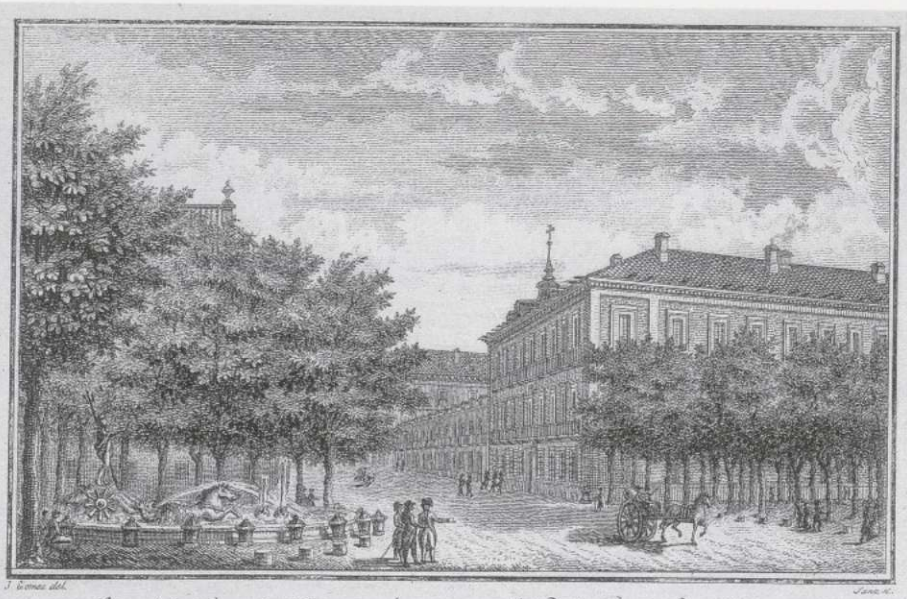
En torno a estos años se publicaron otras colecciones de vistas de monumentos y de ciudades españolas[2], comenzando en nuestro país una modalidad que era habitual y frecuente en el resto de los países europeos desde el siglo XVII y que habría de tener, aquí, un gran desarrollo en el siglo XIX.

E.A.L.

[1] El Museo Municipal conserva también los dibujos preparatorios, de gran calidad. Tanto Gómez de Navia, que también fue grabador, como Manuel Alegre y Esteban Boix fueron discípulos Manuel Salvador Carmona, uno de los mejores grabadores españoles del siglo XVIII. Gómez de Navia también es autor de los dibujos para una serie de doce vistas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, grabadas por Manuel Alegre y Tomás López de Enguídanos entre 1800 y 1807.

[2] Como, por ejemplo, el *Atlante Español o descripción general de todo el Reino de España*, la *Colección de estampas de fachadas, o vistas de palacios, edificios y monumentos antiguos y modernos*, publicada en Madrid en 1790 o el *Viaje Pintoresco Español*, publicado en Paris en1806 en el que participaron grabadores españoles.

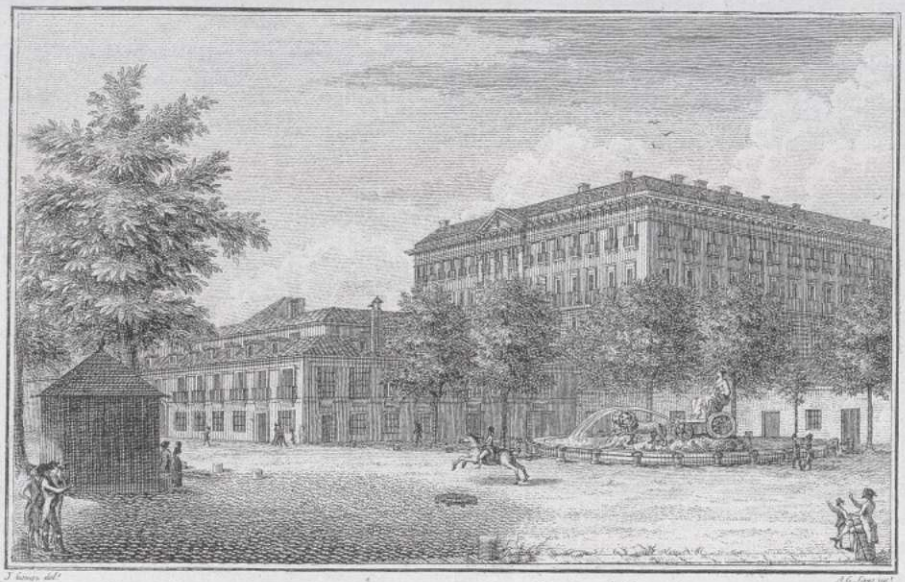
Cat. N.º 21



Vista de la Fuente de Neptuno en el Prado de Madrid.

Vue de la Fontaine de Neptune au Prado de Madrid.

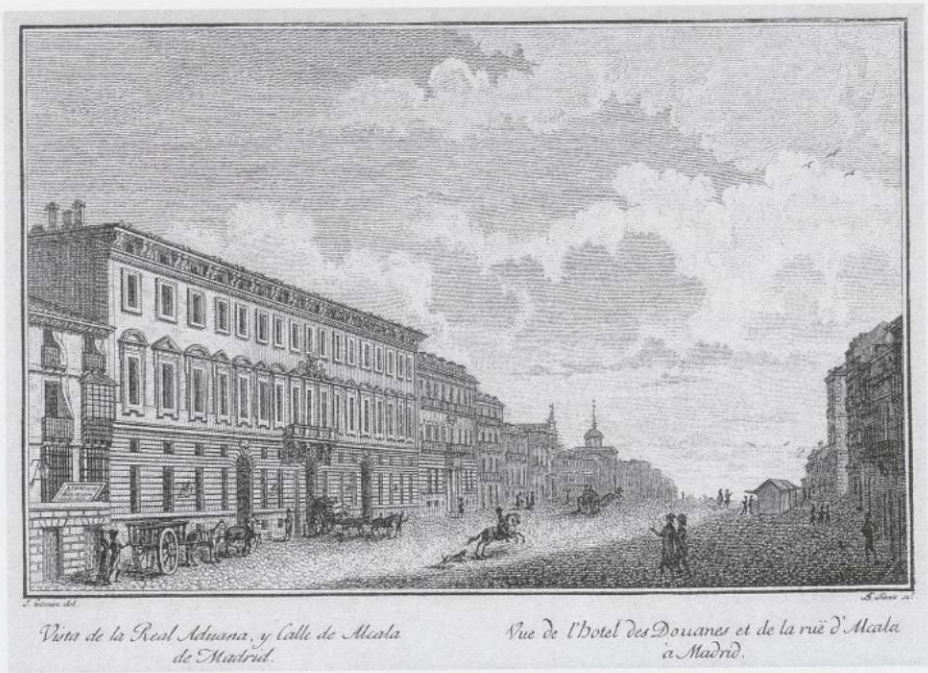
Cat. N.º 22



Palacio de Buena vista, mirado desde el Prado de Madrid.

Palais de belle vue, du coté du Prado à Madrid.

Cat. N.º 23



Vista de la Real Aduana, y Calle de Alcala de Madrid. — *Vue de l'hotel des Douanes et de la ruë d'Alcala à Madrid.*

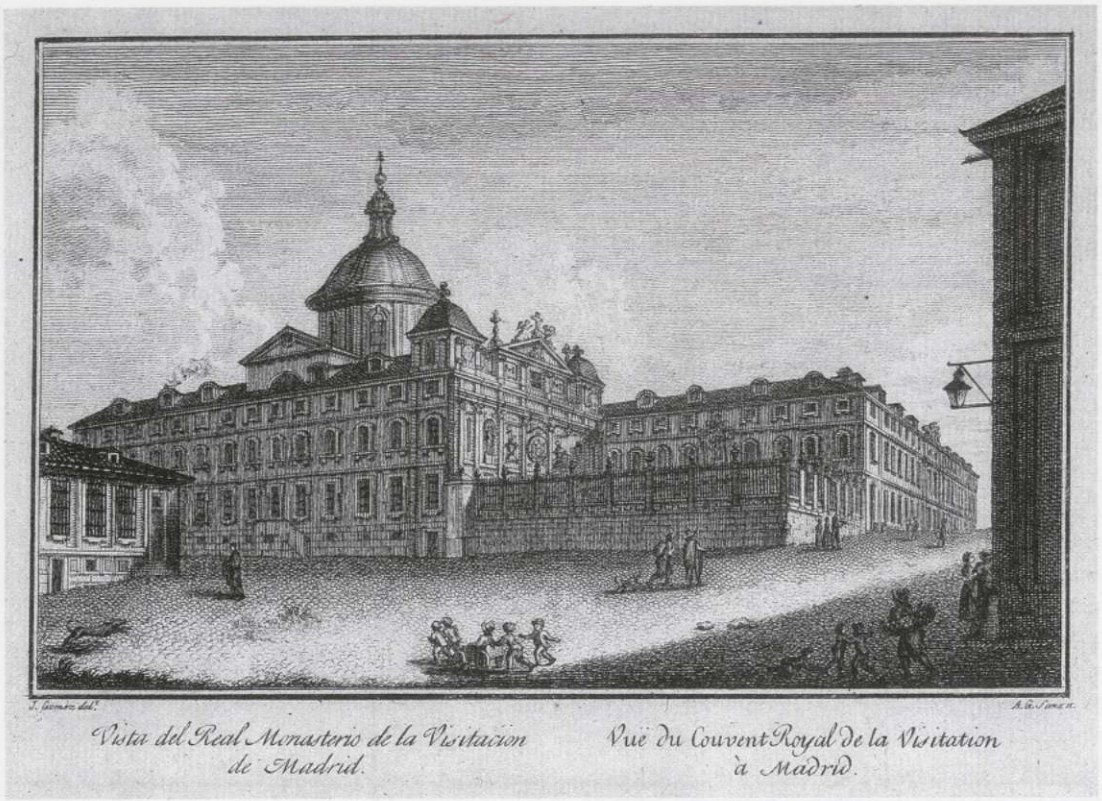
Cat. N.º 24

Vista de la Real Casa de Correos en la Puerta del Sol de Madrid. — *Vue de l'hotel des postes Royales prise à la porte du Sol à Madrid.*

Cat. N.º 25

Cat. N.º 26

Cat. N.º 27



Cat. N.º 28

29
Isidro GONZÁLEZ VELÁZQUEZ
VISTA DEL PASEO DEL PRADO DESDE
LA FUENTE DE CIBELES
422 x 625 mm. Cobre, talla dulce.
IN 2443

30
Isidro GONZÁLEZ VELÁZQUEZ
VISTA DEL PASEO DEL PRADO DESDE
LA FUENTE DE NEPTUNO
416 X 620 MM. Cobre, talla dulce.
IN 2444

Isidro González Velázquez (1756-1829), hermano de los pintores Zacarías y Castor, fue discípulo de Juan de Villanueva, el más importante arquitecto neoclásico español. Notable dibujante, fue además correcto grabador como demuestran estas dos estampas que recogen con gran fidelidad las innovadoras propuestas urbanísticas de Carlos III (1759-1788)[1].

El Paseo del Prado fue sin duda una de las más importantes realizaciones urbanísticas de la época borbónica en Madrid. Concebido como un gran salón, se levantaron en él una serie de fuentes e instituciones relacionadas con las ciencias.

Impulsado por el Conde de Aranda, ministro de Carlos III, el proyecto original, debido a José de Hermosilla[2], fue completado por el arquitecto Ventura Rodríguez a la muerte de aquel. Ventura Rodríguez fue también el autor de las distintas fuentes, hasta ocho, colocadas en las intersecciones de las calles; las más significativas por su simbolismo e importancia artística y decorativa son las de Cibeles y Neptuno (en los dos semicírculos) y la de Apolo (en la parte central). En uno de los lados del paseo, el arquitecto proyectó un pórtico de dos plantas cubierto con diversos locales para fondas y salas de concierto que no llegó a realizarse. Además, Carlos III completó el proyecto con una serie de instituciones de carácter científico, símbolo de su programa ilustrado, como el Museo o Gabinete de Ciencias Naturales[3] (actual Museo del Prado), el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico, la Platería Martínez y el Hospital General, que confirieron a esta zona de Madrid un carácter aristocrático[4].

Las dos estampas de Isidro González Velázquez, diseñadas y grabadas por él mismo, muestran con gran claridad el concepto urbano de calle o paseo arbolado que los borbones implantaron desde su llegada en los espacios periféricos de la ciudad y en concreto el estado en que quedó este tras su finalización en 1782. Grandes y espaciosas perspectivas arboladas servían de esparcimiento a una ciudad en cuya morfología interior todavía pesaba considerablemente el mezquino trazado medieval, a pesar de los esfuerzos de alineaciones y ensanchamientos planteados en el siglo anterior.

Ambas estampas arrancan con la imagen de las dos fuentes más importantes –la de la Cibeles, diosa de la Tierra, y la de Neptuno, dios del Mar– y los palacios de los duques de Bejar, Medinaceli y Villahermosa, junto con el de Buenavista de la Casa de Alba[5], que ejemplifican con claridad el carácter aristocrático de esta zona. Las imágenes se completan con algunas notas de carácter local: aguadores, acemilas, carruajes, paseantes y una referencia a la botillería del Prado, en cuya fachada se puede apreciar un farol que nos advierte de las medidas tomadas por los borbones en materia de alumbrado.

E.A.L.

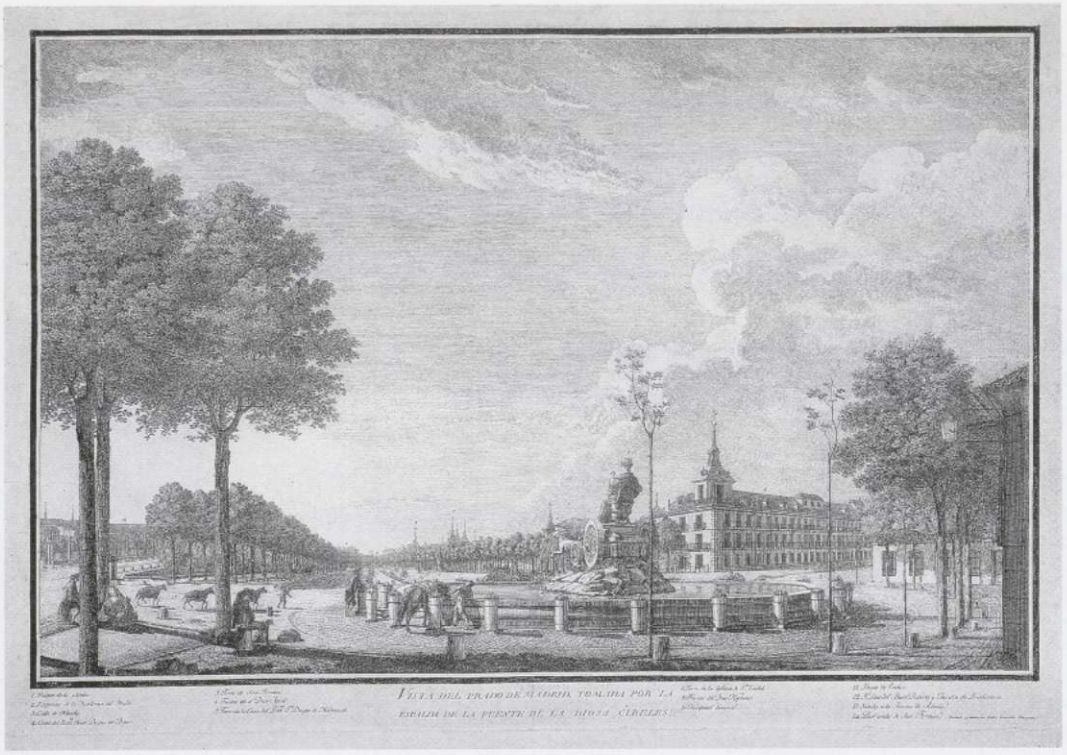
[1] Estas dos láminas fueron adquiridas en 15.000 reales por la Calcografía en 1797.

[2] El proyecto definitivo es de 1774 y bajo la dirección de José de Hermosilla las obras comenzaron en 1775.

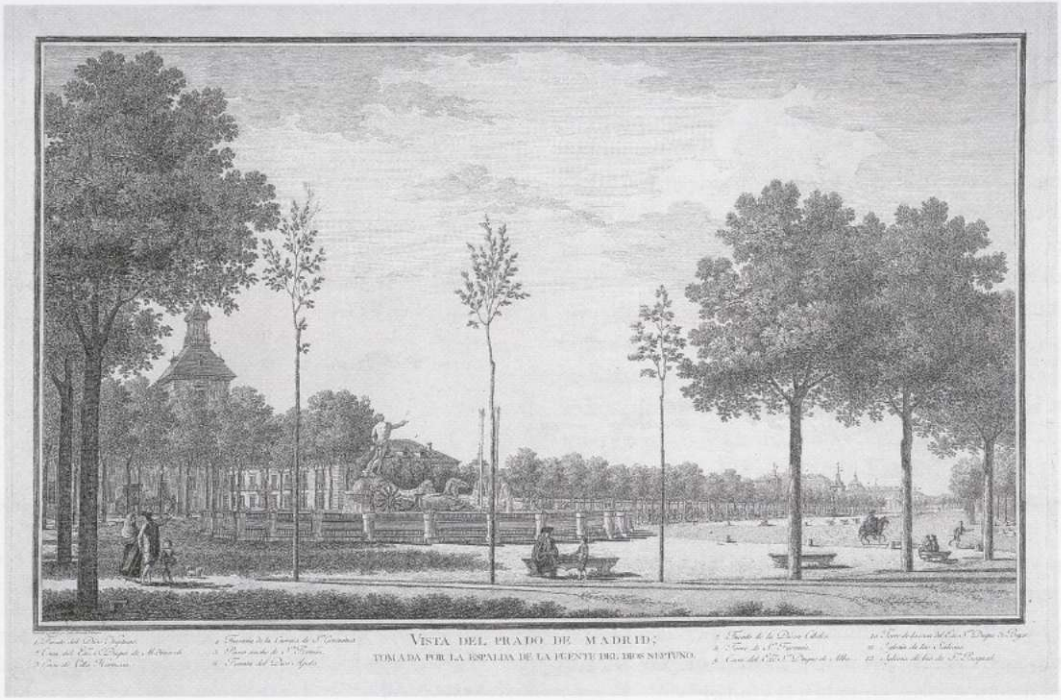
[3] En el proyecto de Floridablanca este edificio albergaría un Gabinete de Historia Natural, una Academia de Ciencias, un Laboratorio Químico y la sede de la Academia de San Fernando.

[4] El Gabinete de Ciencias Naturales (1785-1811) –actual Museo del Prado–, el Observatorio Astronómico (1785-1814) y el Real Jardín Botánico (1779-1781), fueron proyectados por el arquitecto Juan de Villanueva. Junto al Jardín Botánico, Villanueva proyectó tambien la construcción de un Laboratorio. El Hospital General (1756-1781) –actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía– fue obra del arquietcto Francisco Sabatini.

[5] El nombre de algunos de estos palacios –Buenavista, Vistahermosa– alude, sin duda, al aspecto agradable, y frondoso, de la zona.



Cat. N.º 29



Cat. N.º 30

31
Jean-Nicolas LEROUGE
LA FLORIDA
360 x 463 mm. Cobre, talla dulce.
IN 2446

Esta *Vista del Paseo de la Florida*, grabada por Jean Nicolas Lerouge, Gossard y Karl Schröder, pertenece al espléndido libro de Alexandre Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne...*[1]

En 1800, el arqueológo francés Alexandre Louis Jospeh Laborde, en calidad de agregado, acompañaba a Lucien Bonaparte, hermano del emperador, a España, que había sido nombrado embajador en la corte de Carlos IV. Eso le permitió a Laborde el porder viajar por nuestro país durante seis años estudiando y recopilando materiales que utilizará posteriormente en esa monumental obra, formada por cuatro magníficos volúmenes, el primero de los cuales se publicó en París en 1806, firmado por él y "une société de gens de lettres et d´artistes de Madrid"; la obra terminará de publicarse en 1820.

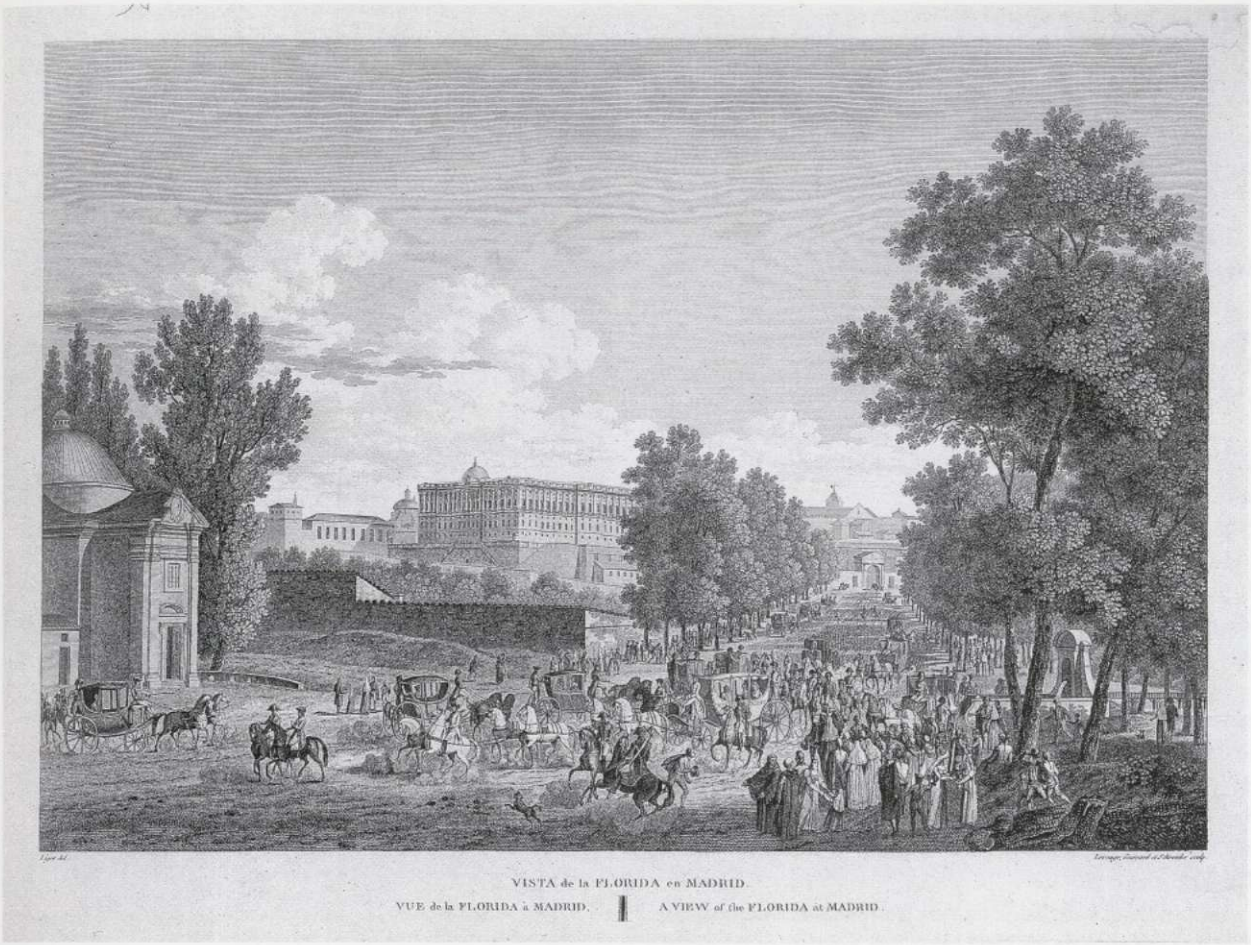
Para la realización de este libro, Laborde estuvo acompañado por un grupo de dibujantes encargados de levantar acta, con el más mínimo detalle, del paisaje y el arte de cada ciudad, mientras que él recopilaba noticias históricas para la redacción del texto. En este sentido, la obra de Laborde adquiere una importancia documental extraordinaria, pues nos ofrece la riqueza patrimonial de nuestro país antes de que este sufriera las calamidades y el expolio causado por la invasión napoleónica[2].

La estampa que comentamos recoge con extremada fidelidad todos y cada uno de los pormenores del espléndido dibujo de Ligier, desde las arquitecturas, algo simplificadas, hasta los numerosísimos personajes que pueblan el paseo, animando la escena.

Este lugar –con su paseo y ermita– fue durante los siglos XVIII y XIX zona de esparcimiento y reposo de la aristocracia y el pueblo madrileño. Recibe su nombre de una finca denominada de "La Florida", que Carlos IV compró para residencia de la reina María Luisa. La ermita que se ve a la izquierda, que fue inicialmente capilla palatina, se construyó entre 1792 y 1798 por el arquitecto Felipe Fontana; su bóveda está decorada por unos magistrales frescos de Goya dedicados a un milagro de San Antonio. Cierra la composición la mole del Palacio Real como edificio emblemático de la arquitectura borbónica y al final del paseo la Puerta de San Vicente, obra de Sabatini, que da entrada a la ciudad. E.A.L.

[1] Esta vista corresponde al Tomo II, parte segunda, que comprende, además de vistas de Madrid, de Pamplona, Roncesvalles, Zaragoza, Segovia, Coca, Talavera, Valladolid, San Ildefonso, El Escorial, Toledo, Ocaña y el reino de Granada. La obra está dedicada Godoy, Príncipe de la Paz. Además de esta monumental obra, Laborde publicó otras de tema español, entre las que destaca *Itinéraire descriptif de L'Espage*..., 1827-1831, en seis volúmenes y un atlas.

[2] Véase (CABRA. Mª D., 1988).



Cat. N.º 31

32
Fausto MARTÍNEZ DE LA TORRE
PLANO GEOMÉTRICO DE MADRID
CON LOS 64 BARRIOS EN QUE ESTÁ DIVIDIDO
359 x 499 mm. Cobre, talla dulce.
IN 1528

Esta plano geométrico fue delineado y grabado por Fausto Martínez de la Torre para ilustración de la guía *Plano de la Villa y Corte de Madrid, en sesenta y cuatro láminas que demuestran otros tantos barrios en que está dividida; con los nombres de todas sus plazuelas y calles... por D. Faustro Martínez de la Torre y D. Josef Asensio.*

Es copia reducida del de Tomás López de 1785. La extensión de la ciudad representada es prácticamente la misma que la del plano de aquel, pues apenas se produjeron modificaciones de extensión en la ciudad durante esos años.

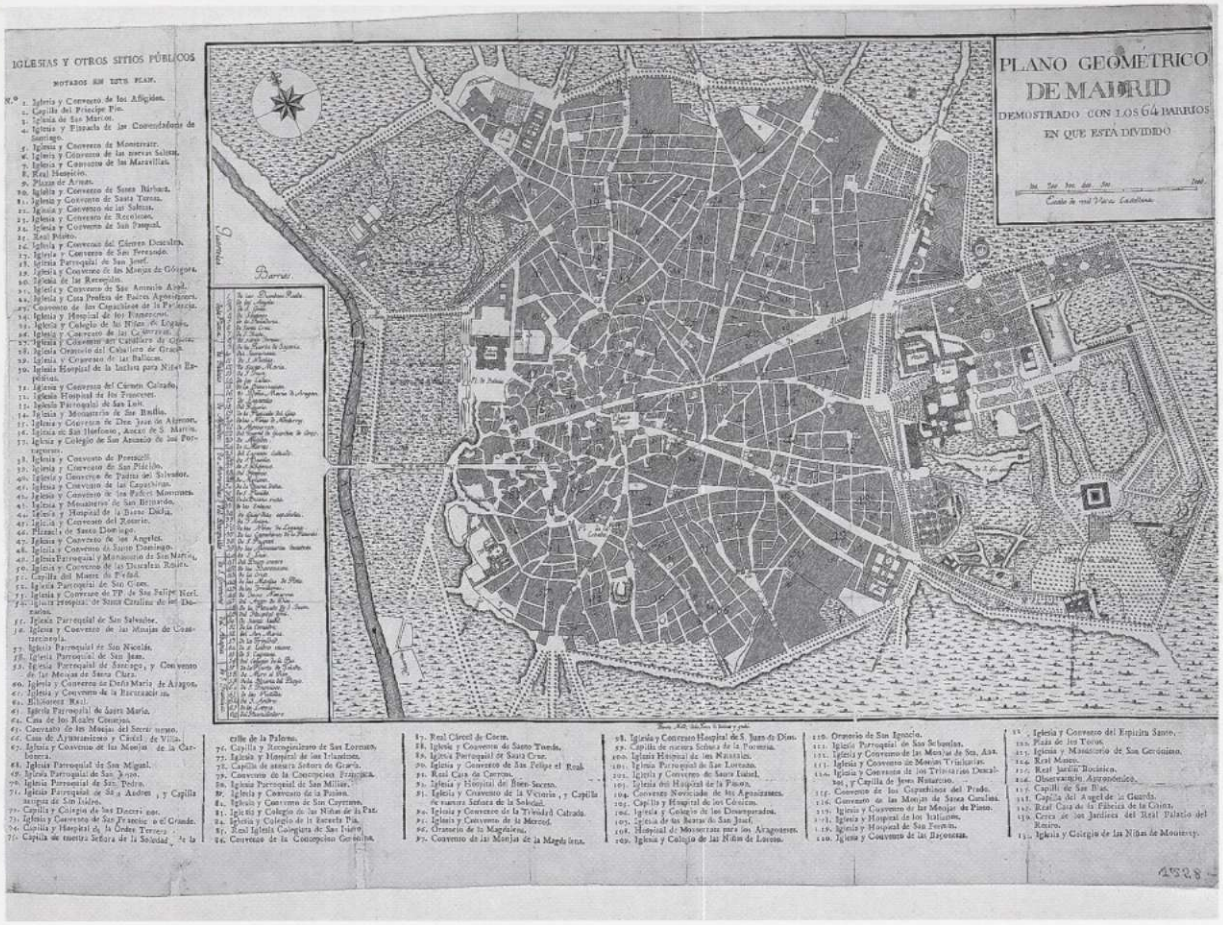
En cuanto a la representación de los edificios hay que destacar la valoración gráfica de algunos de ellos asi como la indicación sumaria de algunas plantas de edifcios religiosos de reciente fundación.

La división administrativa de la villa de Madrid en ocho cuarteles con sus respectivos barrios, como recoge el plano, se debe al conde de Aranda (1719-1798), como consecuencia de una Vista general llevada a cabo por la Comisión de Obras de Limpieza y Empedrado con motivo de las reformas urbanas en materia de higiene propiciadas por Carlos III (1759-1788)[1].

Las posesiones de la iglesia y de la nobleza eran aproximadamente del 46% de las 7553 casas que existían en la ciudad, según la Planimetría General de Madrid[2]. E.A.L.

[1] En materia de salubridad y mejoras de las infraestructuras viarias anteriores a Carlos III pueden citarse las siguientes disposiciones: *Informe* de 1714 relativo a la organización de los servicios de limpieza y empedrado; las *Ordenanzas* redactadas en 1719 por el arquitecto Teodoro Ardemans; El *Bando*, de 1746, del conde de Maceda sobre instalación de farolas para iluminación de las calles; los *Proyectos* para la retirada de basuras de José Alonso de Arce de 1753, "para limpieza y aseo de las calles de esta corte". Ya del reinado de Carlos III, son la *Instrucción*, de 1761, del arquitecto Francisco Sabatini sobre limpieza, saneamiento y empedrado de las calles o las disposiciones del marqués de Grimaldi en 1765 sobre numeración e iluminación de las calles (CERVERA VERA, L., 1988)

[2] Véase (MADRAZO, S., 1988)



Cat. N.º 32

II. RETRATOS

El conjunto de retratos aquí reunido nos permite evocar un período especialmente significativo de la historia de España, desde la segunda mitad del siglo XVI hasta principios del XIX, que coincide con los reinados de las Casas de Austria y Borbón. Casi todos los personajes seleccionados nacieron o vivieron en Madrid, dejando su impronta en la historia de la Villa y Corte.

Están representados todos los reyes de España y algunas reinas, desde el emperador Carlos V hasta Fernando VII, sin olvidar el período intermedio provocado por la Guerra de la Independencia y el gobierno del rey José Bonaparte. También se han incluido retratos de otros personajes –políticos, literatos, artistas– que tuvieron un relevante papel en la vida política y cultural española, y que nos ofrecen un panorama social más amplio y otros aspectos del retrato. Fuera de la órbita del retrato cortesano, tienen gran interés la serie de "fisionotrazos", de acentuado carácter burgués, realizados con esta técnica que estuvo de moda hasta 1830 por la fidelidad casi fotográfica que aportó al género del retrato.

También se ha procurado, en la medida de lo posible, que estas imágenes fueran contemporáneas o hubieran sido realizadas en las fechas más cercanas a los personajes retratados, de tal forma que todas fueran representativas de las diversas funciones que tuvieron este tipo de estampas y de la enorme importancia y trascendencia que llegó a alcanzar el retrato grabado para la sociedad del Antiguo Régimen.

Entre estos treinta y tres retratos, realizados por grabadores extranjeros y españoles, encontramos piezas de gran valor artístico, que nos permiten comprobar el extraordinario desarrollo y perfección que alcanzó el arte del grabado en estos siglos.

Del siglo XVI se ha seleccionado un espléndido retrato alegórico del emperador Carlos V, firmado por Nicolo della Casa, grabador oriundo de Lorena, establecido en Roma a mediados de este siglo (Cat. 33).

El siglo XVII está representado por excelentes artistas de las escuelas flamenca, holandesa, española, como Paulus Pontius, grabador de Amberes que trabajó asiduamente con Rubens (Cat. 39 y 40); el holandés Jonas Suyderhoff, discípulo y colaborador del gran dibujante y editor Pieter Soutman (Cat. 34 y 35), o el español Pedro de Villafranca, grabador de cámara de Felipe IV y uno de los más interesantes del Madrid del siglo XVII (Cat. 38).

De los siglos XVIII y XIX se exponen obras en su mayor parte de autores franceses y españoles, entre las que destacan el retrato de Felipe V, del francés Claude Duflos (Cat. 45); el del cantante "Farinelli", del alemán Joseph Wagner, uno de los más importantes grabadores de Venecia (Cat. 49), y los ejecutados por el español Manuel Salvador Carmona, seguramente el mejor grabador de los que se formaron en la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando (Cat. 50, 55 y 56).

33
Nicolo della CASA
EL EMPERADOR CARLOS V
502 x 375 mm. Cobre, talla dulce
IN 4514

Carlos I de España y V de Alemania (1500- 1558), hijo de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca, es una de las figuras más emblemáticas de La Casa de Austria y de la historia de España. Fue proclamado Rey de España en 1516 y, tres años más tarde, Emperador de Alemania. Todo el reinado de Carlos fue un continuado esfuerzo para hacer realidad su ideal de un imperio universal, que diera coherencia a los numerosos y heterogéneos estados heredados. Su política fue siempre muy personal y se caracterizó por un sentimiento arraigadísimo del deber. La iconografía del Emperador, tuvo un acentuado carácter propagandístico, contribuyendo a crear una imagen heroica, casi divina, del Monarca al que se presentaba como un nuevo César.

Nicolo della Casa, grabador del que apenas tenemos noticias, realizó esta estampa en Roma para el editor Antonio de Salamanca; es una copia inversa del espléndido retrato alegórico de Carlos V, ideado y grabado por Enea Vico en 1550 (Robert-Dumesnil, 1841).

Fernando Checa ha estudiado este retrato detalladamente partiendo de dos opúsculos contemporáneos del grabado original, uno del propio Vico (1551) y otro de A.F. Doni (1550) (Checa, F., 1987). Como es típico en esta clase de imágenes alegóricas, los símbolos determinan el poder y la gloria del retratado. Todos los elementos que componen esta compleja estampa tienen su significado. Ocupa el centro el retrato en busto de Carlos V, según modelo de Tiziano, vestido con armadura sobre la que ostenta el Toisón de Oro, y dentro de un pórtico clásico, cuyas columnas son las del Plus Ultra, divisa del Emperador. Siete figuras alegóricas tienen como objeto la exaltación de las virtudes del monarca y sus victorias militares más importantes. En la parte inferior, las dos figuras que representan a Germania y Africa, simbolizan la victoria sobre los príncipes protestantes y la conquista de Túnez. A los lados están la diosa Minerva, que hace alusión a la sabiduría y prudencia del Príncipe, y la Clemencia, virtud que hay que ejercer con el enemigo. En el frontón figuran la Justicia y la Religión y, en el centro, la Gloria con la corona y la espada sobre el águila imperial.

E. S. V.

Cat. N.º 33

34
Jonas SUYDERHOFF
FELIPE II, REY DE ESPAÑA
401 x 275 mm. Cobre, talla dulce y aguafuerte
IN 2081

Felipe II, hijo de Carlos V y de Isabel de Portugal, nació en Valladolid en 1527. El Emperador dirigió personalmente su preparación política y diplomática, aunque no consiguió inculcarle su vocación guerrera. Comenzó a reinar antes de morir su padre, que en 1556 abdicó en él todos los reinos y posesiones españolas. Aunque no heredó el titulo de Emperador, que pasó a su tío Fernando, fue el monarca más poderoso de su tiempo y manejó con gran habilidad y prudencia los complicados hilos del Imperio español, al que dotó de una maquinaria administrativa adecuada. A él se debe la elección de Madrid en 1561, como capital estable de la monarquía y del Imperio. Su ideario político giró alrededor del eje de la unidad católica y de la hegemonía de la corona española en Europa. Murió el 13 de septiembre de 1598 en San Lorenzo de El Escorial, monasterio que él mismo había fundado y al que había dotado de espléndidas colecciones de pintura y de una magnífica biblioteca.

La empresa más ambiciosa del dibujante y editor Pieter-Glaesz Soutman, fue la gran colección de retratos titulada *Imperatores domus Austriacae*..., que se empezó a publicar a partir de 1644 y más tarde continuó F. de Wit. Los retratos se ordenaron en cuatro series: 1/ *Imperatores domus Austriacae*. 2/ *Ferdinandus II et III*. 3/ *Duces Burgundiae*. 4/ *Comites Nassaviae* (Wurzbach, 1906). Para la realización de esta obra, Soutman contó con un equipo de excelentes grabadores, Jonas Suyderhoff, Van Sompel y Jacob Louys, todos discípulos suyos.

El retrato de Felipe II formaba parte de la tercera serie, dedicada a los duques de Borgoña y la rama española de la Casa de Austria. El grabado, dibujado por Pieter-Glaesz Soutman, sigue un modelo del pintor Antonio Moro. El Museo Municipal de Madrid conserva otros retratos de esta colección: Felipe III (CAT. 35), Felipe IV y la infanta Isabel Clara Eugenia (IN 2084 e IN 2082).

E. S. V.

Cat. N.º 34

35
Jonas SUYDERHOFF
FELIPE III, REY DE ESPAÑA
400 x 280 mm. Cobre, talla dulce y aguafuerte
IN 2083

Felipe III, hijo de Felipe II y de su cuarta esposa, la archiduquesa Ana de Austria, nació en Madrid el 14 de abril de 1578. En 1599 casó con Margarita de Austria, hija del archiduque Carlos y de María de Baviera. Felipe III sucedió a su padre en 1598. Fue un rey prudente y virtuoso, pero de débil carácter y poco capacitado para los asuntos de gobierno. Delegó el poder en su favorito o valido el Duque de Lerma, que mediante tratados con Inglaterra y Francia intentó asegurar la paz. Por influencia del valido real, se trasladó la Corte a Valladolid en 1601, regresando a Madrid cinco años más tarde. La mala administración y la corrupción en el interior de España fueron causa de la decadencia económica del reino. La Tregua de los Doce años y la expulsión de los moriscos fueron los dos hechos que marcaron su reinado. Murió en el Alcázar de Madrid el 31 de marzo de 1621.

Esta estampa pertenece a la misma colección y serie que el retrato de Felipe II (Cat. 34). El grabado, seguramente dibujado por Soutman al igual que otros de esta colección, se inspira en un retrato del rey pintado por Rubens, que podría ser el que conocemos por una copia que se conserva en el Palacio Real de Madrid (Sánchez Cantón, 1948). El rey está representado en busto con gran lechuguilla y armadura sobre la que ostenta el Toisón de Oro. Como todos los retratos de la serie está enmarcado por una corona de laurel y rica ornamentación vegetal. Suyderhoff grabó todos los retratos de esta tercera serie excepto el primero, dedicado a Felipe el Atrevido, y los dos últimos de Felipe IV e Isabel de Borbón, ejecutados por Jacob Louys.

E. S. V.

Cat. N.º 35

36
Jan MULLER
EL ARCHIDUQUE ALBERTO DE AUSTRIA
421 x 290 mm. Cobre, talla dulce
IN 6296

El archiduque Alberto de Austria, nacido en Neustadt (Viena) en 1559, fue el sexto hijo del emperador Maximiliano II y de María de Austria, que había sido infanta de España. Al igual que sus hermanos Rodolfo, Ernesto y Wenceslao, se educó con su tío Felipe II en la corte de Madrid. Destinado en un principio a la Iglesia, fue Cardenal y en 1594 Arzobispo de Toledo. Felipe II sintió un gran afecto por este sobrino y depositó en él toda su confianza, encomendándole misiones de gran responsabilidad como el gobierno de Portugal, entre 1583 y 1593, y más tarde, en 1595, el de los Países Bajos. Previa dispensa papal, se concertó su matrimonio con su prima la infanta Isabel Clara Eugenia, concediendo Felipe II a la pareja los Países Bajos como dote. El gobierno de los archiduques fue muy bien recibido por los flamencos; fue un periodo de vital importancia para la historia de los Países Bajos españoles, que se reafirmaron frente a las Provincias Unidas del norte. El archiduque murió en Bruselas en 1621.

Tanto este magnífico grabado como su pareja (cat.37), reproducen pinturas de Rubens cuyo paradero desconocemos. Ambos se basan en el prototipo de los retratos de los archiduques sentados que conocemos por varias versiones como las que se conservan en el Museo del Prado y el Kunsthistorisches de Viena. El del archiduque difiere, sin embargo, en que está de pie y apoya su mano en la espada, mientras que en las pinturas está sentado y sujeta un guante (Catálogo, 1993). El grabador Jan Muller (1571-1628), nacido en Amsterdam donde fue discípulo de Goltzius, trabajó en Italia y después en Amberes.

E. S. V.

Cat. N.º 36

37
Jan MULLER
LA INFANTA ISABEL CLARA EUGENIA
416 x 286 mm. Cobre, talla dulce
IN 6297

La infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois, nació en Valsaín (Segovia) en 1566. A la muerte de Ana de Austria, última esposa de Felipe II, éste depositó todo su cariño y confianza en sus dos hijas. El matrimonio de su hermana Catalina Micaela con el duque de Saboya, estrechó aun más la intimidad entre Felipe II y la infanta Isabel, que sería siempre su hija predilecta. Mujer de carácter fuerte y muy inteligente, acompañó a su padre durante muchos años, hasta que contrajo matrimonio con el archiduque Alberto de Austria en 1599. Muerto el archiduque en 1621, continuó gobernando los estados de Flandes por expreso deseo de su sobrino Felipe IV, hasta su muerte en Bruselas en 1633.

Pareja del grabado anterior, representa a la infanta Isabel Clara Eugenia sentada, vestida con traje de corte español con enorme lechuguilla de encajes, sosteniendo un abanico abierto entre sus manos. Reproduce un retrato perdido de Rubens, que conocemos por las réplicas que se conservan en la National Gallery de Londres, el Kunsthistorisches de Viena y la colección Maroche (Catálogo, 1985). Otra variante de este modelo, la encontramos en el retrato del Museo del Prado que representa a la Infanta con la vista del castillo de Mariemont al fondo.

E. S. V.

Cat. N.º 37

38
Pedro de VILLAFRANCA Y MALAGÓN
FELIPE IV, REY DE ESPAÑA
268 x 173 mm. Cobre, talla dulce
IN 14579

Felipe IV (1605-1665), hijo de Felipe III y de Margarita de Austria, subió al trono el 31 de marzo de 1621. Como su padre, descargó el peso del gobierno en sus favoritos, primero en Don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares y, más tarde, en Don Luis de Haro, marqués del Carpio. Felipe IV tuvo que luchar incesantemente para mantener la unidad del inmenso Imperio heredado y la supremacía de España sobre el resto de Europa. Su reinado, uno de los más largos de la historia de España, quedó marcado por graves conflictos, dentro y fuera de sus Estados, que amargaron los últimos años de su vida. Sin embargo, durante su reinado las artes y las letras españolas vivieron uno de sus periodos más espléndidos.

A partir de 1655 Pedro de Villafranca fue casi en exclusiva el grabador del retrato del Rey. Para esta estampa, Villafranca tomó como modelo uno de los últimos retratos de Felipe IV, el que se conserva en la National Gallery de Londres, ejecutado por Velázquez hacia 1657, que representa al Rey a la edad de cincuenta años. Este retrato es similar al que conserva el Museo del Prado, pero se diferencia en que el Rey lleva una cadena de oro con el Toisón, botones dorados, así como bordados en las mangas, detalles que reproduce el grabado. Este mismo modelo, la efigie más humana del rey, íntima y melancólica, se repite en otros grabados del mismo autor, realizados en los últimos años de vida del Monarca, que, al igual que éste, sirvieron para ilustrar diversas obras. Fue concebido como frontispicio de la obra *Deffiniciones de la Orden y Cavalleria de Calatrava, conforme al capítulo general celebrado en Madrid. Año de MDCLII*, publicada por Diego Díaz de la Carrera en Madrid, en 1661. La estampa, dibujada por el mismo Villafranca en 1660, nos permite comprobar una vez más el gran influjo que ejerció la obra de Velázquez entre sus contemporáneos (López Serrano, M., 1960).

E. S. V.

Cat. N.º 38

39
Paulus PONTIUS
EL CARDENAL INFANTE FERNANDO DE AUSTRIA EN LA BATALLA DE NÖRDLINGEN
481 x 325 mm. Cobre, talla dulce
IN 4521

El cardenal infante Fernando de Austria, hijo de Felipe III y de Margarita de Austria, nació en Madrid en 1609. A los diez años fue nombrado cardenal de Toledo, aunque nunca llegó a ocupar su sede. Sin embargo prestó a la corona grandes servicios como político y como militar. Felipe IV hizo a su hermano lugarteniente en Cataluña (1632) y más tarde le nombró gobernador de Milán (1633). Gobernador de Flandes desde 1634, murió en Bruselas en 1641. Al igual que su hermano Felipe IV, fue un hombre de gustos muy refinados y de una gran sensibilidad, amante de las artes y las letras.

Reproduce este grabado el célebre retrato ecuestre del Infante, pintado por Rubens para conmemorar el triunfo sobre los suecos en 1634 en la batalla de Nördlingen, en el transcurso de la Guerra de los Treinta Años. El cuadro original, pintado hacia 1636, se conserva en el Museo del Prado. Representa al cardenal sobre un caballo en corveta, con bengala, armadura, banda de general y el águila de la Casa de Austria y la Victoria sobrevolando la escena. La estampa fue concebida como ilustración de la obra *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S. R. E. Card. belgarum et burgundionum Gubernatoris*..., publicada en Amberes en 1641, relato de la entrada solemne del cardenal en Amberes como Gobernador en 1635. Los versos latinos que figuran al pie de la estampa fueron compuestos por el autor de la obra Gaspar Gevaerts o Gevartius, célebre literato y jurisconsulto de Amberes.

Paulus Pontius (1603-1658), también llamado Paul Du Pont, discípulo de Osias Beet y de Lucas Vorsterman, fue uno de los mejores grabadores de su tiempo, además de gran dibujante. Entre 1624 y 1631 colaboró con su paisano Rubens, realizando magníficas reproducciones de sus obras pictóricas. El Museo Municipal conserva otro retrato del Infante, grabado por Pontius en 1634, que le representa en busto y traje cardenalicio según un modelo de Van Dyck, que es sin duda el mejor retrato grabado de este personaje (IN 4522).

E. S. V.

Cat. N.º 39

40
Paulus PONTIUS
GASPAR DE GUZMÁN, CONDE-DUQUE DE OLIVARES
615 x 445 mm. Cobre, talla dulce
IN 2085

Gaspar de Guzmán y Pimentel, conde de Olivares y duque de Sanlúcar, nació en Roma en 1587. Fue gentilhombre de cámara cuando Felipe IV era príncipe. Al ascender éste al trono, se convirtió en la figura clave del palacio hasta hacerse con el valimiento. La grave crisis de 1640, provocada por el levantamiento de Cataluña y la sublevación y posterior pérdida de Portugal, precipitaron el final de su privanza. El Conde-Duque cayó en desgracia en 1643; se retiró de la corte, primero a Loeches y más tarde a Toro, donde falleció en 1645.

Hombre de gusto refinado y de gran cultura, el Valido se hizo retratar por los mejores artistas. En esta estampa, grabada en los años de apogeo de su poder, en 1626, aparece el Conde-Duque rodeado, como el Rey, de elementos alegóricos que subrayan su carácter de gobernante virtuoso. El retrato está enmarcado en un óvalo casi oculto por palmas a las que están enlazadas hachas encendidas y trompas de la Fama. El Valido ostenta la banda de capitán general de la caballería, nombramiento que recibió cuando se produjo el ataque de los ingleses sobre Cádiz en 1625 (Elliot, 1990). El medallón descansa en un pedestal en el que se ve el escudo de armas del Conde-Duque con una cinta en que dice: "Philippi IV munificentia". A su vez el pedestal se levanta sobre un grandioso plinto en el que están sentados dos genios que sostienen los atributos de Minerva y Hércules, que simbolizan la conjunción en su persona de la sabiduría y el valor que, junto con otros símbolos tradicionales como el timón, el bastón y la esfera, hacen alusión al poder y la prudencia del gobernante. Esta magnífica estampa es una obra maestra de composición decorativa y de grabado. Según reza la inscripción, Pontius se basó en un modelo de Velázquez para el retrato: "Ex Archetipo Velazquez". Sin embargo, fue Rubens quien diseñó la rica ornamentación que realza el sobrio retrato. El poeta Gaspar Gevaert fue el encargado de componer los versos que figuran en el plinto, "el olivo triunfante extiende por todo el orbe sus pacíficas ramas". Como señala Barcia, "Velázquez, Rubens y Pontius aunaron esfuerzos para complacer al omnipotente valido, creando un retrato suntuoso que ni reyes ni particulares habían tenido en España" (Barcia, 1901). Pedro Perete, en Madrid (1637), y Cornelio Galle, en Amberes, realizaron copias de esta estampa. El dibujo original de Rubens para este grabado se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, aunque, como hemos señalado, sólo sirvió para la ornamentación y no para el retrato. Para éste, Pontius utilizó otro dibujo, seguramente enviado por el propio Velázquez (Páez, 1966), que sigue el modelo del Conde Duque de los retratos que se conservan en la Hispanic Society de Nueva York y en la colección Várez Fisa de Madrid.

E. S. V.

Cat. N.º 40

41
Peeter CLOUWET
FRANCISCO DE QUEVEDO
210 x 160 mm. Cobre, talla dulce
IN 1989/19/93

Considerado como uno de los genios de la literatura española, el célebre polígrafo, político y poeta Francisco de Quevedo y Villegas, nacido en Madrid en 1580, fue una de las figuras más relevantes del Siglo de Oro. Autor precoz, alcanzó una rápida celebridad, ganándose la enemistad de Góngora por su talante irónico, patente ya en sus primeras obras de tema satírico o burlesco. Se inició en la vida pública en Italia, con el Duque de Osuna, Virrey de Nápoles, desplegando una importante actividad política y diplomática. Envuelto en las intrigas políticas del Duque, fue encarcelado por primera vez en 1620. En 1623, de nuevo en la Corte, contó con la protección de Felipe IV, pero los muchos enemigos que se granjeó, en especial el Conde-Duque de Olivares, le llevaron una vez mas al destierro. Entre 1636 y 1643 estuvo encarcelado en San Marcos de León. En este momento ya había publicado algunas de sus obras más importantes, como *El Buscón* y *Los Sueños*. Murió alejado de la Corte en 1645.

Este curioso retrato de Quevedo, obra del grabador flamenco Peeter Clouwet, sirvió como ilustración de la edición de sus obras, publicada por Francisco Foppens en Bruselas (1660). Se incluyó esta misma lámina en ediciones posteriores de las obras de Quevedo, como la de Bruselas de 1661 y la de Henrico y Cornelio Verdussen de Amberes (1699). El retrato, muy parecido al grabado en Madrid por Juan de Noort para la edición de *El Parnaso Español* (Madrid, 1648), representa al autor sin sus característicos anteojos y más joven que en todos los demás retratos conocidos del mismo. Una turba de geniecillos que llevan filacterias con los títulos de sus obras, sostienen el medallón que encierra el retrato en busto del escritor.

E. S. V.

Cat. N.º 41

42
Peeter de JODE II
MARIANA DE AUSTRIA, REINA DE ESPAÑA
172 x 126 mm. Cobre, talla dulce
IN 4181

Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III y de la infanta española María de Austria, nació en 1634 en Viena. Ya en 1646 se negoció su casamiento con el príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV. Como el príncipe murió en 1647, el Rey, viudo desde 1644, la tomó por esposa en 1649. Dio tres hijos a Felipe IV: la infanta Margarita, que más tarde sería la esposa del emperador Leopoldo I; el príncipe Felipe Próspero, muerto prematuramente, y el que llegaría a ser Carlos II. A la muerte del Rey en 1665, ella asumió la regencia, apoyándose primero en su director espiritual y más tarde valido, el jesuita tirolés Nithard, y después en el ambicioso Valenzuela. Don Juan José de Austria, hermano bastardo de Carlos II, puso fin a la privanza de Valenzuela en 1677, cesando también el influjo de la Reina, que fue confinada en Toledo donde vivió hasta 1679. Muerto don Juan, regresó a Madrid y volvió a influir sobre su débil hijo, compitiendo con las reinas jóvenes, primero con María Luisa de Orleans, después con Mariana de Neoburgo. Cuando se planteó el problema de la sucesión, jugó un papel político importante como cabeza del partido orientado hacia su bisnieto el príncipe José Fernando de Baviera. Murió en 1696, antes de que se hubiera tomado una decisión sobre esta cuestión.

Hijo y discípulo del grabador del mismo nombre, Peeter de Jode realizó numerosos retratos de la familia real española. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un retrato casi idéntico con distinta leyenda y firmado: "Petrus de Iode sculpsit Gaspar de Hollander escudit Antuerp". El ejemplar que catalogamos presenta algunas diferencias con respecto a éste en las joyas y el añadido del velo de viuda, pero en la parte inferior quedan restos de una inscripción anterior borrada de la que sólo se puede leer "Antuerp", lo que nos ha llevado a considerar que no se trata de una copia del retrato citado, sino de la misma plancha retallada para adaptar la imagen a la obra que sirvió de ilustración, *Admirables efectos de la providencia sucedidos en la vida e imperio de Leopoldo primero… emperador de Romanos*, de Constantino Roncaglia, publicada en Amberes por Henrico y Cornelio Verdussen (1716). La reutilización de esta imagen de Mariana, casi una niña, para presentarla como la reina viuda de España, madre de Carlos II, en una obra publicada muchos años después, nos permite comprobar una vez más lo poco rigurosos que podían ser los editores en algunas ocasiones.

E. S. V.

Cat. N.º 42

43
Coenraet DECKER
CARLOS II, REY DE ESPAÑA
315 x 200 mm. Cobre, talla dulce.
IN 2174

Carlos II, hijo de Felipe IV y de su segunda esposa Mariana de Austria, nació en Madrid en 1661. Tras la muerte de su padre en 1665, fue proclamado Rey, a los cuatro años, bajo la regencia de su madre, que duró hasta 1675. Casó primero con María Luisa de Orleans (1679) y, a la muerte de ésta, con Mariana de Neoburgo (1690). El rey, de extrema debilidad física y psíquica, murió en 1700 sin dejar descendencia, terminando con él la Casa de Austria en España. Su testamento que dejaba como heredero al duque de Anjou, nieto de Luis XIV, hijo segundo del Delfín de Francia, provocó la guerra de Sucesión.

Coenraet Decker (1651-post.1709), discípulo del pintor y grabador Romeyn de Hoogue, desarrolló toda su actividad en Amsterdam, especializándose en los retratos. Grabó este de Carlos II para ilustrar la obra de Atanasio Kircher, *Arca de Noé in tres libros digesta*... , publicada en Amsterdam por Joannem Janssonium (1675). Aunque el retrato sigue fielmente el modelo creado por el pintor Juan Carreño de Miranda, presenta sin embargo una imagen muy idealizada del joven rey, algo común a todos los grabados de este desdichado monarca. Al igual que en las pinturas, Carlos II se encuentra en un salón del Alcázar madrileño, de pie, apoyando la mano izquierda, que sostiene el sombrero, sobre una mesa, pero en este caso el grabador ha simplificado al máximo los complicados fondos de los cuadros de Carreño, ambientados siempre en el Salón de los Espejos.

E. S. V.

Cat. N.º 43

44
Pieter-Stevens van GUNST
MARIANA DE NEOBURGO, REINA DE ESPAÑA
367 x 285 mm. Cobre, talla dulce
IN 4530

Mariana de Neoburgo, hija de Felipe Guillermo, duque de Baviera Neoburgo, luego elector palatino, y de Isabel de Hesse-Darmstadt, fue la segunda esposa del rey Carlos II. Esta boda, concertada en 1689, se trató desde un primer momento como un negocio político y con gran celeridad, por mandato expreso de Carlos II, que anhelaba tener un heredero. La joven Reina no tenía tan buena salud como se había pensado y muy pronto se perdieron las esperanzas de que diese el tan esperado heredero. Mujer enérgica y poco escrupulosa, se ganó el odio de los españoles por las intrigas urdidas con su confesor y su favorita la Condesa de Berlips. Negoció con todos los candidatos que se disputaban en vida del Rey la sucesión, aunque siempre se inclinó por su sobrino el archiduque Carlos. Mariana de Neoburgo sobrevivió casi cuarenta años a su esposo. Hasta el inicio de la guerra de Sucesión vivió en Toledo y Barcelona, desde donde pasó a Francia. Finalmente Felipe V e Isabel de Farnesio la invitaron a regresar a España, donde permaneció hasta su muerte acaecida en 1740 en Guadalajara.

Este retrato, realizado por el holandés Pieter-Stevens van Gunst (1659-1724), grabador especializado en retratos y excelente dibujante, representa a la Reina en sus años de plenitud, y se puede fechar en la década de 1690. Aunque mucho más sencillo, este retrato guarda cierta semejanza con el magnífico retrato grabado por Richard Collin en estos mismos años.

E. S. V.

Cat. N.º 44

45
Claude DUFLOS
FELIPE V, REY DE ESPAÑA
322 x 236 mm. Cobre, talla dulce
IN 4539

Felipe de Borbón (1683-1746), duque de Anjou, era el segundo hijo del Delfín de Francia y de María Ana de Baviera y por tanto nieto del rey Luis XIV. Fue el primer Borbón de la dinastía española, proclamado rey en Madrid el 10 de abril de 1700. Casó dos veces, con María Luisa Gabriela de Saboya (1701) y con Isabel de Farnesio (1714). Felipe V fue un rey poco aficionado a los asuntos de gobierno y de naturaleza enfermiza, que delegó el gobierno en su ambiciosa esposa Isabel de Farnesio quien puso todas sus miras en la política italiana. No obstante su largo reinado supuso una recuperación notable del país con relación al siglo XVII. En 1724 abdicó en su hijo Luis, pero éste murió unos meses más tarde y tuvo que volver a ocupar el trono.

Grabados como éste, de carácter eminentemente político, ayudaron a la difusión de la imagen del joven soberano en España. Para la campaña de propaganda, organizada desde Francia, se contó con los mejores grabadores de la corte francesa, como Claude Duflos (1665-1727). La estampa representa a Felipe V vestido a la española, con la rígida golilla tan característica del atuendo de los últimos Austrias. Sigue el prototipo creado por el pintor francés Hyacinthe Rigaud, que tanto contribuyó a popularizar la imagen del Rey en su nuevo país. El Rey luce el collar de la orden española del Toisón de Oro, que señala con la mano derecha. La figura, dentro de marco ovalado, descansa sobre un plinto, partido por el escudo borbónico, en el que se pueden leer versos en francés y español, muy reveladores de la importancia que tenían este tipo de retratos para crear una imagen de prestigio de la Monarquía: "De la Magestad del retrato / El mundo a de conocer / Que el augusto original / Encierra Sangre real".

E. S. V.

Cat. N.º 45

46
Jacob GOLE
EL ARCHIDUQUE CARLOS DE AUSTRIA
343 x 249 mm. Cobre, grabada al humo
IN 2090

El archiduque Carlos (1685-1740), más conocido en España como "el Pretendiente", hijo segundo del emperador Leopoldo I y de su tercera esposa, Leonor del Palatinado-Neoburgo, fue uno de los protagonistas de la guerra de Sucesión que estalló a la muerte de Carlos II. Aunque el testamento de Carlos II dejaba como sucesor al duque de Anjou, Felipe V, el Emperador reivindicó para su hijo Carlos los derechos al trono español, que durante dos siglos había pertenecido a la Casa de Austria. El Archiduque fue proclamado rey de España en Viena en 1703, con el nombre de Carlos III, contando con el apoyo de Inglaterra, Portugal y Holanda. La guerra fue larga y dura para todos los contendientes. La situación se complicó todavía más cuando Cataluña abrazó la causa del Archiduque que identificó con la defensa de sus fueros. Carlos entró solemnemente en Barcelona el 7 de noviembre de 1705, que en adelante sería su capital. Sus tropas llegaron a entrar en Madrid en dos ocasiones, en 1706 y 1710. Sin embargo, la muerte de su hermano José I, sin descendencia, elevó a Carlos al trono imperial de Alemania en 1711. Las potencias, temerosas de que la Casa de Austria volviera a reunir las coronas de Alemania y España, retiraron su apoyo al Archiduque. Cuando la herencia española se perdió, recibió Carlos, como reparación, los Países Bajos españoles y Nápoles.

Este retrato, grabado y editado por Jacob Gole (1660-1737), en Amsterdam, nos muestra al archiduque como Carlos III de España. El hecho de que el texto de la inscripción esté en francés nos hace pensar en que este retrato, publicado como otros de este personaje para dar difusión a la imagen del joven Pretendiente, tuviera una clarísima intención política de dejar muy claro ante los franceses quien era el legítimo heredero de la corona de España. El Museo Municipal conserva otros retratos del archiduque Carlos, como el grabado por el holandés Pieter-Stevens van Gunst, según pintura de Frans van Stampart (IN 4534).

E. S. V.

Cat. N.º 46

47
Bartolommeo CRIVELLARI
FERNANDO VI, REY DE ESPAÑA
419 x 300 mm. Cobre, talla dulce
IN 4547

Fernando VI nació en Madrid el 23 de septiembre de 1713, hijo del primer matrimonio del rey Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya. Parecía no tener ninguna probabilidad de subir al trono, pero la temprana muerte de su hermano Luis –Luis I durante unos meses– le convirtió en 1724 en Príncipe de Asturias. Se casó en 1729 con María Bárbara de Portugal, por la que sintió un gran amor y con la que compartió la misma afición por las artes, en especial por la música. A la muerte de su padre, en 1746, fue proclamado Rey. Propugnó una acertada política de paz y supo rodearse de ministros bien dotados, entre los que destacaron las figuras de Carvajal y Ensenada. En su reinado se crearon las bases de las reformas llevadas a cabo en el reinado de Carlos III. Murió en 1759, sin descendencia, en Villaviciosa de Odón.

El retrato se inspira en el grabado del francés Charles-Joseph Flipart, que a su vez reproduce un cuadro perdido del pintor Giacomo Amiconi en el que estaban representados Fernando VI y Bárbara de Braganza con toda su corte (Sánchez Cantón, 1948). La estampa de Crivellari copia con bastante exactitud el grupo formado por el Rey y tres caballeros, introduciendo tan sólo algunas variantes como el cortinaje del fondo. Forma pareja con el retrato de su esposa, la reina Bárbara de Braganza, grabado también por Bartolommeo Crivellari (Cat. 48). Crivellari, al igual que Flipart, fue discípulo del grabador Joseph Wagner en Venecia, ciudad en la que desarrolló toda su actividad.

E. S. V.

Cat. N.º 47

48
Bartolommeo CRIVELLARI
MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA,
REINA DE ESPAÑA
418 x 299 mm. Cobre, talla dulce.
IN 4548

Bárbara de Braganza (1711-1758), hija de Juan V y María Ana, reyes de Portugal, casó en 1729 con el Príncipe de Asturias que luego reinó como Fernando VI. Mujer muy culta e inteligente, estuvo siempre muy unida a su esposo con el que compartió la misma pasión por la música, en especial por la ópera italiana. Las relaciones con la reina madre, Isabel de Farnesio, fueron siempre muy tensas. Temerosa de su futuro, en caso de quedar viuda, puso todo su empeño en la fundación del monasterio de las Salesas Reales en Madrid.

Pareja del retrato anterior, la composición deriva igualmente del cuadro de Amiconi de la pareja real grabado por Charles-Joseph Flipart. En este caso la interpretación es más libre; reproduce con bastante exactitud el grupo formado por la Reina, cuatro damas y dos niños que sujetan la cola del manto real, pero varía bastante la figura de la Reina. En el grabado de Flipart, la Reina sostiene un abanico, mientras que en éste extiende la mano hacia la corona que en un almohadón está sobre una mesa. Un marco labrado, idéntico al del retrato de su esposo, forma cartela en la parte inferior para la inscripción, partida por el escudo de Portugal.

E. S. V.

Cat. N.º 48

49
Joseph WAGNER
CARLO BROSCHI, "FARINELLI"
281 x 203 mm. Cobre, talla dulce
IN. 2521

El célebre cantante Carlo Broschi, más conocido por el nombre de "Farinello" o "Farinelli", nació en Andria, pequeña ciudad del reino de Nápoles, el 24 de enero de 1705. Discípulo de Porpora, debutó en 1722 en el Teatro Aliberti de Roma, alcanzando un éxito inmenso. Trabajó en Viena y Londres, donde obtuvo un gran prestigio. En 1737 llegó a la corte de España, invitado por la reina Isabel de Farnesio quien hizo venir al cantante para aliviar a Felipe V, sumido ya en estos años en una profunda depresión. En esta época la música italiana gozaba de gran prestigio en la Corte española. Felipe V le tuvo en gran estima, le concedió los máximos honores y le nombró cantante de cámara. En el reinado de Fernando VI aumentó todavía más su influencia, confiándole la dirección de todos los espectáculos que se celebraban en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro. En 1760, Carlos III le desterró de sus reinos. Farinelli, enriquecido y cargado de honores, se retiró a Bolonia donde murió el 15 de julio de 1782.

Es este uno de los grabados más conocidos de Joseph Wagner, pintor, dibujante y grabador, que se instaló en Venecia donde abrió un importante taller en el que se formaron excelentes grabadores. El modelo que copia Wagner, es un retrato de su maestro Giacomo Amiconi, pintado en 1735. Este es el primer retrato de Amigoni de los muchos que dedicó a su amigo Farinelli, al que había conocido en Londres. Vestido con sobriedad, su efigie, enmarcada en un óvalo y con varias partituras como atributos, está acompañada por un texto en el que se alaba su prodigiosa voz y se ensalza el encanto de su persona. Los versos de la leyenda hacen alusión a los éxitos de Farinelli en su estancia en Inglaterra en 1734. Wagner también grabó otro retrato del cantante, de cuerpo entero, que reproduce una pintura perdida de Amigoni, *El Triunfo de Farinelli*.

E. S. V.

Cat. N.º 49

50
Manuel SALVADOR CARMONA
CARLOS III, REY DE ESPAÑA
550 x 403 mm. Cobre, talla dulce
IN 2089

Carlos III, hijo de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio, nació en Madrid el 20 de enero de 1716. Puesto que vivían los hijos del primer matrimonio de su padre, que llegarían a ser reyes (Luis I y Fernando VI), y era muy difícil que pudiera llegar a ocupar el trono de España, su ambiciosa madre procuró por todos los medios conseguirle alguna corona en Italia. Primero fue duque de Parma (1732-1734) y más tarde, como Carlos VII, rey de Nápoles y las Dos Sicilias (1738-1759). A la muerte de su hermano Fernando VI en 1759, fue llamado a ocupar el trono de España. Carlos III ha pasado a la historia como el monarca ilustrado por excelencia. Supo rodearse de una serie de ministros extraordinariamente bien dotados, como el Conde de Aranda y Floridablanca, con clara visión de las necesidades de España, y deseosos de su transformación económica y social. A lo largo de su reinado se plantearon numerosos proyectos e ideas de reforma en todos los campos de la vida nacional e introdujo importantísimas mejoras en el comercio con América y demás colonias españolas. Bajo su reinado fue embellecida la capital de España y modernizados y regularizados los servicios públicos. Manuel Salvador Carmona, uno de los grabadores más importantes de su tiempo, fue nombrado grabador de cámara en 1783 por esta estampa (Gallego, A., 1979). Reproduce el retrato oficial, pintado por Antonio Rafael Mengs en fecha próxima a la llegada del Rey a España en 1761. Incluso se dió orden de que el cuadro se trasladase de palacio a casa del grabador para facilitar su labor (Carrete, J., 1989). De este retrato, que actualmente se conserva en el Museo del Prado, existen numerosas versiones y copias por lo que se ha considerado como el retrato por excelencia de este monarca. El grabado de Manuel Salvador Carmona, contribuyó enormemente a la difusión de esta imagen que representa al soberano vestido de armadura, como general en jefe, con la bengala en la diestra y luciendo en el pecho las insignias de la ordenes del Toisón, del Espíritu Santo y la napolitana de San Genaro.

E. S. V.

Cat. N.º 50

51
Juan Antonio SALVADOR CARMONA
CARLOS IV, REY DE ESPAÑA
362 x 233 mm. Cobre, talla dulce
IN 2091

Carlos IV era el segundo de los hijos varones de Carlos III y de María Amalia de Sajonia, nacido en Nápoles en 1748. Al subir al trono en 1788, fue recibido por el pueblo con grandes esperanzas. En un principio intentó continuar la obra de su padre, pero pronto demostró que no tenía ni su talento ni su energía, dejándose manejar por su absorbente esposa, la reina María Luisa de Parma, y el favorito de ésta, Manuel Godoy. Su reinado quedó marcado por los efectos de la Revolución francesa y la nefasta política exterior de su favorito Godoy, que conduciría a España a una situación de extrema debilidad frente al expansionismo de Napoleón. Obligado a abdicar primero en su hijo en 1808, terminaría por ceder la corona de España a Napoleón en la vergonzosa entrevista de Bayona. Murió en el exilio en Nápoles en 1819.

Juan Antonio Salvador Carmona, hermano y discípulo de Manuel Salvador Carmona, alcanzó un puesto relevante en la Corte, aunque su personalidad ha quedado eclipsada por la figura de su hermano mayor. En 1770 fue nombrado académico supernumerario y en 1786 obtuvo el cargo de grabador de cámara del Príncipe de Asturias, título que conservaría al ocupar éste el trono. El retrato está dentro de un marco rectangular medio oculto por un cortinaje y colocado sobre un zócalo, en el que están agrupados objetos de Ciencias y Bellas Artes. Este grabado forma pareja con el de la reina María Luisa, que también conserva el Museo (IN 4571). Ambos retratos fueron ejecutados por Carmona en 1778 cuando los reyes eran todavía príncipes de Asturias. Posteriormente las planchas se fueron retocando según iba cambiando el aspecto de los reyes (véase Cat. 52).

E. S. V.

Cat. N.º 51

52
Juan Antonio SALVADOR CARMONA
MARÍA LUISA DE BORBÓN,
PRINCESA DE ASTURIAS
361 x 235 mm. Cobre, talla dulce
IN 4560

María Luisa de Parma (1751-1819), hija del infante Felipe de Borbón, duque de Parma, y de Isabel de Francia, casó en 1765 con su primo Carlos, futuro Carlos IV. El carácter frívolo y dominante de la Princesa causó muchos problemas en la austera corte de Carlos III, que siempre la tuvo sometida a una estrecha vigilancia. Muerto su suegro, como era de esperar la nueva reina dominó a su débil y bondadoso esposo, interviniendo directamente en los asuntos de gobierno con la colaboración de su favorito Godoy al que designó para los más altos cargos. Su vida siguió las mismas vicisitudes que las de su esposo y de su valido Godoy. Murió un mes antes que el rey, en Roma donde se habían retirado los monarcas destronados.

Este retrato, fue grabado en 1778 cuando los reyes eran todavía Príncipes de Asturias. La estampa, realizada según dibujo del propio Juan Antonio Salvador Carmona, fue la imagen oficial de la Princesa de Asturias durante algunos años, aunque la plancha se fue retocando en sucesivas tiradas, para introducir ligeras variantes en el atuendo de la dama siguiendo los cambios de la moda (Barcia, 1901). Esta misma plancha, retocada y cambiada en muchas partes, se utilizó al menos en dos ocasiones más, cuando María Luisa ya era reina, variando lógicamente las inscripciones e incluso la composición, ya que en la última la cabeza de la Reina está completamente de perfil, haciendo pareja con el retrato de Carlos IV que figura en esta misma exposición (Cat. 51). El Museo Municipal conserva ejemplares de estas dos últimas versiones (IN 4571 e IN 4572).

E. S. V.

Cat. N.º 52

53
Roch-Jean Baptiste DONAS
CARLOS IV Y LA FAMILIA REAL
359 x 264 mm. Cobre, talla dulce
IN 2092

Es muy probable que este grupo de la Familia Real, concebido como una medalla o camafeo romano, muy al estilo imperio, siga una composición ideada por algún grabador de la Casa de la Moneda. Presenta en bustos en perfil a los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma con casi todos sus hijos: en primer plano el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII, y la infanta María Luisa, reina de Etruria; entre los reyes, la infanta María Isabel, más tarde reina de Nápoles, y el infante Carlos María Isidro; al fondo el infante Francisco de Paula Antonio. Sólo falta la hija mayor, la infanta Carlota Joaquina, que ya era reina de Portugal y la infanta María Amalia, casada con su tío el infante Antonio Pascual. Por las edades de los personajes, esta composición se debió realizar en torno a 1800, año en que Goya pintó la célebre *Familia de Carlos IV*.

Este tipo de estampas con los retratos de toda la familia real tenían como objeto potenciar la imagen de continuidad de la monarquía española, y debieron tener una enorme difusión, a juzgar por los numerosos ejemplares que se conservan, y las muchas copias y versiones que se realizaron, como la publicada por Anthony Cardon en Londres, en 1807. Otros grabadores se basaron en esta composición para hacer retratos individuales de los distintos personajes o de grupos. Por ejemplo, Robert Cooper grabó en 1811 varias estampas con los bustos de los reyes y los de los infantes en grupos de a tres. El Museo Municipal conserva un medallón en bronce de este mismo grupo en el que se ha incluido, en primer plano, a la Princesa de Asturias, María Antonia de Nápoles, que casó con Fernando en 1803. Donas, grabador francés del que apenas tenemos noticias, realizó también los retratos de Napoleón y la emperatriz Josefina en 1804.

E. S. V.

Cat. N.º 53

54
Pierre-Etienne MOITTE el Viejo
PEDRO PABLO ABARCA DE BOLEA,
CONDE DE ARANDA
285 x 200 mm. Cobre, talla dulce
IN 4558

El conde de Aranda (1719-1798), de noble familia aragonesa, fue una de las figuras más representativas del reinado de Carlos III. Alternó la carrera militar con la diplomacia, viajando por gran parte de Europa. Mantuvo relaciones con los más destacados ilustrados franceses y simpatizó con las ideas enciclopedistas. En 1766, tras la destitución de Esquilache, Carlos III le nombró presidente del Consejo de Castilla y capitán general de Castilla la Nueva. Embajador en Francia desde 1773, tras su destitución como presidente del Consejo, volvió a la escena política como Secretario de Estado con Carlos IV en 1792. Sin embargo, sus desavenencias con Godoy le hicieron perder el favor real y le llevaron a la prisión y al destierro.

Moitte grabó este magnificó retrato, dibujado por Méon, en 1775, cuando el Conde de Aranda desempeñaba el cargo de embajador en París. El hecho de que fuera Moitte, grabador del Rey de Francia desde 1761, el autor de esta estampa, es muy significativo de la alta consideración y prestigio que llegó a alcanzar el Conde en la corte francesa. Hacia 1785 Pierre Maleuvre grabó otro retrato muy parecido a éste, para la *Galerie des hommes illustres vivans*. El retrato en busto entre trofeos militares descansa sobre un zócalo, partido por su escudo de armas y la inscripción que ensalza la labor del Conde en los más variados campos. Del cuello pende una cinta con el Toisón de Oro. En la Biblioteca Nacional se conserva otra prueba con una leyenda más amplia.

E. S. V.

Cat. N.º 54

55
Manuel SALVADOR CARMONA
TOMÁS DE IRIARTE
204 x 143 mm. Cobre, talla dulce
IN. 10187

Tomás de Iriarte, nacido en la Orotava (Canarias) en 1750, es una de las figuras más representativas de la España ilustrada. Pertenecía a una familia de eruditos e intelectuales, que ocuparon importantes puestos en la Corte. En 1764 vino a Madrid, llamado por su tío Juan con el que prosiguió su esmerada educación. Desde muy joven se dedicó a la poesía y el teatro donde destacó por su ingenio y comicidad, fue traductor de la Secretaría de Estado y frecuentó las tertulias literarias y los ambientes aristocráticos. Tradujo a Horacio, Virgilio y numerosos escritores franceses como Voltaire y Molière. Además fue un gran músico y un perfecto conocedor de las corrientes musicales de su tiempo, como puso de manifiesto en su famoso poema *La Música* (1779), que tuvo un gran éxito y se publicó en varios idiomas. El renombre universal de que goza Iriarte lo debe principalmente a su obra más célebre y admirada, las *Fábulas literarias* (1782). Murió en Madrid en 1791.

Para este excelente grabado Manuel Salvador Carmona tomó como modelo el retrato de Tomás de Iriarte, pintado por Joaquín Inza hacia 1780, que actualmente se conserva en el Museo del Prado. Grabado por Salvador Carmona en 1792, al año siguiente de la muerte de Iriarte, fue concebido como un homenaje al escritor recientemente desaparecido. El retrato está enmarcado en un medallón y rodeado por una serie de atributos –libros, tintero y máscara– que hacen alusión a la actividad literaria de Iriarte; el clarín y la lira entrelazados simbolizan la fama y la inspiración del artista. En la parte inferior, un geniecillo llora mientras extingue la llama del genio. El Museo Municipal conserva una copia de este retrato, realizada por el grabador Edward Scriven para la edición inglesa del poema *La Música*, publicada en Londres en 1807.

E. S. V.

Cat. N.º 55

56
Manuel SALVADOR CARMONA
PEDRO SALVADOR CARMONA
Y MARÍA GARCÍA, PADRES DEL ARTISTA
212 x 279 mm. Cobre, talla dulce
IN. 7722

De la gran producción de Carmona, nos llaman hoy la atención sus retratos, en especial aquellos realizados a partir de dibujos tomados del natural y a personas por las que sintió un gran afecto, como este de sus padres, de 1780. Carmona cultivó regularmente el dibujo, aunque por ser un grabador especializado en la reproducción no tuvo muchas ocasiones de dar a conocer sus extraordinarias dotes como dibujante.

El retrato finge ser una estampa dentro de la estampa, que se despega del fondo, efecto ilusionista que nos recuerda a los trampantojos. El dibujo original para este grabado se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Páez, E., 1966).

Los padres de Carmona eran campesinos muy humildes de Nava del Rey (Valladolid). Pedro Salvador Carmona (c. 1700-1780) y María García (?- post. 1780) tuvieron tres hijos varones: José, Manuel y Juan Antonio, que se trasladaron muy pronto a Madrid, donde contaron con la protección de su tío Luis, gran escultor, que les iniciaría en los estudios artísticos (Carrete, J., 1989).

E. S. V.

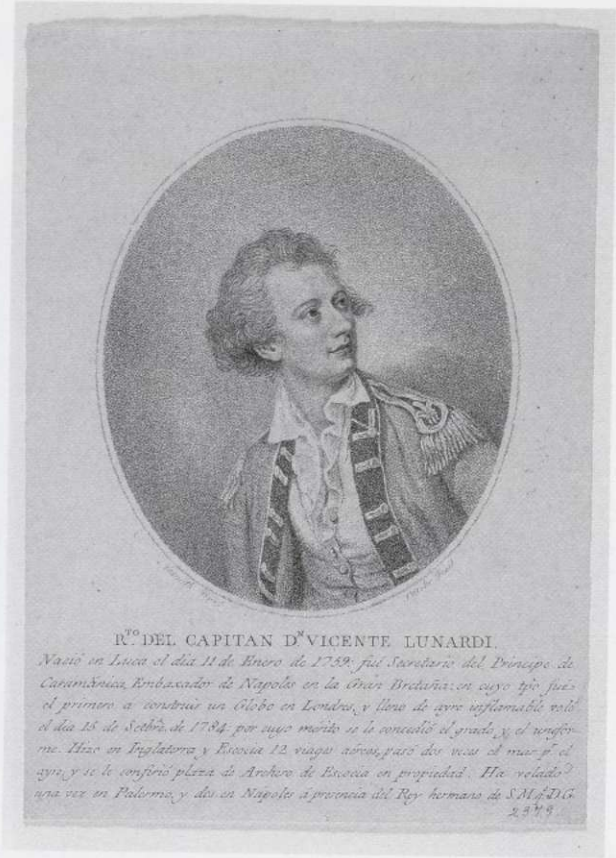
Cat. N.º 56

57
Thomas BURKE
VICENTE LUNARDI
190 x 137 mm. Cobre, talla dulce, aguafuerte y aguatinta
IN 2379

El capitán Vicente Lunardi, célebre aeronauta nacido en Luca en 1759, fue oficial del ejército napolitano. Como secretario del embajador de Nápoles en Gran Bretaña, vivió largo tiempo en Londres. Según reza la leyenda, fue el primero que construyó un globo en Londres, alcanzando por sus pruebas aerostáticas una enorme fama en toda Europa. Realizó numerosas ascensiones afortunadas en Escocia, Irlanda, Nápoles, Palermo y España. Prueba de la popularidad de la que gozó Lunardi en España, son las numerosas estampas que se publicaron para dar a conocer sus hazañas en una época en la que las experiencias aerostáticas suscitaron una gran curiosidad entre el público madrileño, desde la primera ascensión que protagonizó el francés Boucler en junio de 1784 en los jardines de Aranjuez. El Museo conserva cinco estampas, casi todas anónimas, que representan diferentes momentos de las demostraciones que realizó Lunardi en Madrid. La primera ascensión tuvo lugar en el parterre de los jardines del Palacio del Buen Retiro el 12 de agosto de 1792, en presencia de la Familia Real. La segunda se efectuó frente al Palacio Real el 8 de enero de 1793 (CAT. 100). Lunardi murió en Lisboa en 1806.

Esta estampa, grabada por el irlandés Thomas Burke (1749-1815) en torno a 1784, cuando Lunardi triunfó en Inglaterra y Escocia, se volvería a editar, seguramente en Londres, para el público español en los años de sus éxitos en Madrid.

E. S. V.



Cat. N.º 57

58
ANONIMO (Hacia 1790)
LUISA TODI
180 x 135 mm. Cobre, talla dulce
IN 2518

Luisa Todi, célebre cantante portuguesa, nacida en Setúbal en 1753, disfrutó durante mucho tiempo del favor y la admiración sin límites de los públicos en las principales cortes europeas. Su fama dio comienzo en Madrid al cantar en 1777 la ópera *Olimpiade*, de Paisiello. Dotada de una magnífica voz de mezzosoprano, fue también actriz de gran temperamento dramático. Fue la artista predilecta de Catalina de Rusia y del Rey de Prusia. En París, llegó a tener un partido de entusiastas admiradores, los todistas, que mantuvieron encarnizadas luchas con los seguidores de la célebre Mme Mara. Murió en 1833 en Lisboa.

Esta estampa, que se podría fechar en torno a 1790, además del retrato en óvalo, incluye en impresión tipográfica un soneto en español que nos hace pensar en que fue realizada por encargo de los admiradores madrileños de la cantante: "En la imagen que el gusto agradecido / Hizo grabar con singular cuidado / Está el mérito mismo retratado... Sólo él sostuvo el público conato / De complacer á el Pueblo Madrileño... / El que lee: de la Todi es sin duda este retrato". Tanto este retrato, como otros que conserva el Museo Municipal de cantantes y actores de esta época, nos permiten constatar, una vez más, la pasión por el teatro y la música del público madrileño y el prestigio que llegaron a alcanzar algunos intérpretes.

E. S. V.

Cat. N.º 58

59
Gilles-Louis CHRETIEN
COSME DAMIÁN CHURRUCA
75 x 65 mm. Cobre, talla dulce y aguatinta.
IN, 6450

60
Gilles-Louis CHRETIEN
PERSONAJE DESCONOCIDO
87 x 75 mm. Cobre, talla dulce y aguatinta.
IN, 6453

61
Gilles-Louis CHRETIEN
PERSONAJE DESCONOCIDO
82 x 70 mm. Cobre, talla dulce y aguatinta.
IN, 6454

62
Francisco de Paula MARTI
MANUEL MARÍA DE ZIRES
76 x 71 mm. Cobre, talla dulce y aguatinta
IN. 6452

63
Pedro Vicente RODRIGUEZ
RETRATO DE UN DENTISTA
116 x 83 mm. Cobre, talla dulce y aguatinta
IN, 2380

Este conjunto de estampas es muy representativo de una modalidad del retrato conocida por el nombre de "fisionotrazo", que causó sensación entre la burguesía a finales del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX. El fisionotrazo era una máquina que permitía dibujar retratos de perfil con una gran exactitud. La acción mecánica del aparato se reducía a captar las líneas de la silueta y los principales rasgos del modelo. Tras algunos minutos de pose, el dibujante completaba el retrato, que después hacía grabar o lo grababa él mismo. Este procedimiento, a medio camino entre la miniatura y la silueta recortada, por su rapidez, exactitud y bajo coste ha sido considerado como un precedente de la fotografía.

Como consta en las tres primeras estampas (Cat. 59, 60 y 61), fue Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), músico, dibujante y grabador francés, el inventor de este aparato en 1786. Chrétien se asoció primero con Quenedey, pintor especializado en retratos, y más tarde con el miniaturista Fouquet.

Cat. N.º 59

El museo Municipal conserva cinco retratos de Chrétien, todos de personajes desconocidos, excepto el de Churruca, héroe de la Marina española (1761-1805), muerto en la batalla de Trafalgar (Cat. 59), que pudo ser identificado gracias a otra prueba de esta estampa que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la inscripción completa: "Vivió para la humanidad: murió por la patria / Dn. Cosme Damián Churruca y Elorza./ Brigadier de la Real Armada".

Los introductores del fisionotrazo en España fueron los grabadores valencianos Francisco de Paula Martí (1762-1827) y Pedro Vicente Rodríguez (1785-1822). Es muy interesante el retrato de un dentista (Cat. 63), dibujado y grabado por Rodríguez en Madrid, en 1807. Rodeado por una inscripción en la que se ensalzan los beneficios de los cuidados dentales: "Salud, beldad, canto, locución y sociedad / Mas vale un diente que un diamante". Este retrato es un magnífico ejemplo de la fuerza y expresividad que caracteriza a los fisionotrazos españoles.

E. S. V.

Cat. N.º 60

Cat. N.º 61

Cat. N.º 62

Cat. N.º 63

64
Charles-Simón PRADIER
JOSÉ BONAPARTE, REY DE ESPAÑA
610 x 440 mm. Cobre, talla dulce
IN, 2273

Napoleón I procuró que los miembros más próximos de su familia ascendiesen con él a puestos de mando y prestigio. Así, José Bonaparte, hermano mayor de Napoleón, fue Rey de Nápoles entre 1806-1807 y después Rey de España en 1808, cuando Carlos IV cedió la corona al firmar el tratado de Bayona. No tenía aptitudes ni aficiones militares, pero sí para el gobierno, sin embargo su reinado fue de una gran inestabilidad, debido a las trágicas circunstancias de la Guerra de la Independencia. José abandonó definitivamente Madrid en 1812 y huyó de España tras ser derrotado en Vitoria en 1813. Después de Waterloo, adoptó el nombre de conde de Survilliers y se retiró a Estados Unidos, viviendo posteriormente en Inglaterra y en Florencia, hasta su muerte en 1844.

Esta soberbia estampa, grabada en 1813 por el suizo Charles-Simon Pradier (1783-1847), reproduce el retrato de aparato del pintor François Gerard que se conserva en el Museo de Versalles. Representa a José como Rey de España, de pie ante el trono, vestido con traje de ceremonia según la moda napoleónica. Apoya la mano izquierda en el cetro que descansa en la mesa, en la que, sobre un almohadón, está la corona. En el pecho luce el gran collar de la orden española del Toisón de oro.

Dadas las difíciles circunstancias de su reinado, es lógico que José Bonaparte fuera retratado pocas veces en España. En colecciones españolas se conservan muy pocos retratos de este fugaz monarca. Apenas se grabó su figura y la mayor parte de las estampas conocidas son de autores extranjeros.

E. S. V.

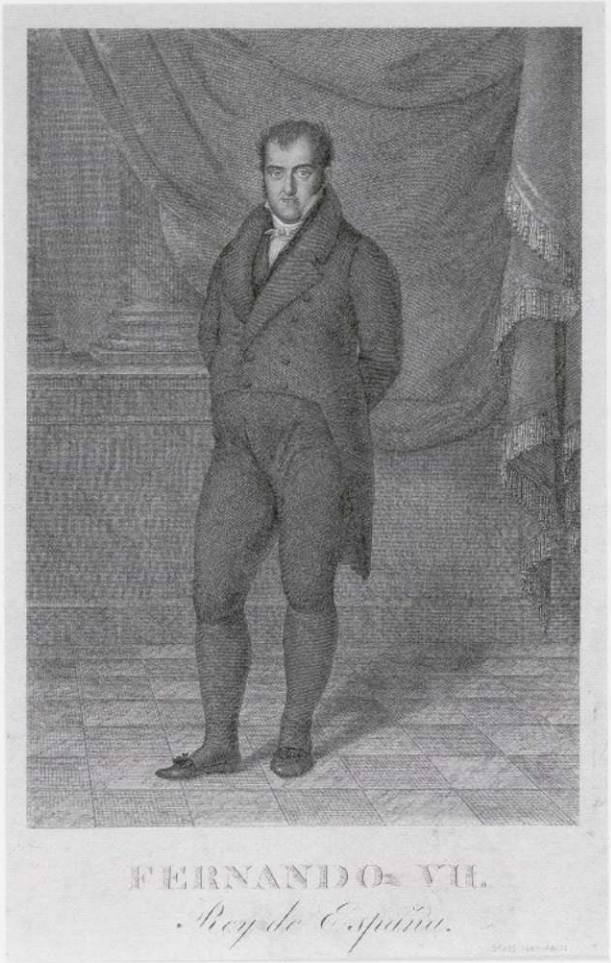
Cat. N.º 64

65
Anónimo español
FERNANDO VII, REY DE ESPAÑA
405 x 262 mm. Cobre, talla dulce
IN, 15090

Fernando VII (1784-1833), hijo de Carlos IV y María Luisa de Parma, juró como heredero de la Corona el 23 de septiembre de 1789. Pronto conspiró contra sus padres y el ministro Godoy, favorito de la reina, aprovechando el descontento general y la difícil situación política por la que atravesaba el país en esos momentos. Fomentó el Motín de Aranjuez, a consecuencia del cual fue proclamado Rey el 19 de marzo de 1808, pero ya había empezado la ocupación francesa. Napoleón convocó a la familia real española en Bayona con la excusa de mediar en sus disputas, pero obligó al rey Carlos IV y a Fernando VII a renunciar a sus derechos. Fernando pasó la Guerra de La Independencia retirado en el castillo de Valençay. La victoria del pueblo español contra el ejército de Napoleón restableció en el trono al rey Fernando VII, aclamado entonces como "El Deseado" por esperarse de él las tan esperadas reformas que el país, destrozado por la guerra, necesitaba. Sin embargo, el rey restableció el absolutismo, se negó a jurar la Constitución de Cádiz, dando paso a un periodo de persecuciones.

Esta estampa reproduce un óleo del pintor Francisco Lacoma, de hacía 1827, que se conserva en Patrimonio Nacional. Es una imagen poco habitual del Rey, vestido como cualquier burgués de su tiempo, que ofrece una imagen muy diferente a la ostentación que caracteriza a los retratos oficiales de este monarca, en especial los ejecutados por el pintor de cámara Vicente López. Además, es muy representativo del cambio que está experimentado en estos años el retrato en España. Algunos retratistas de la corte cultivaron un tipo de retrato austero, en el que prima la serenidad y la elegancia, alejado de cualquier exceso heredado del barroco. En esta línea se inscriben algunos pintores como José de Madrazo, Francisco Lacoma o Luis de la Cruz. En el Museo de Oviedo se conserva un retrato de Fernando VII paseando con su cuarta esposa, María Cristina de Nápoles, por los jardines de Aranjuez como si fueran una pareja cualquiera de la burguesía madrileña (Díez, J. L., 1991), pintado por Luis de la Cruz, que recuerda mucho a la imagen que se quiere ofrecer del Rey en este grabado.

E. S. V.



Cat. N.º 65

III. ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS: EL DOS DE MAYO DE 1808

La Guerra de la Independencia (1808-1814) constituye una referencia histórica obligada desde todas las ideologías. Para las ideologías conservadoras de raíz absolutista, el movimiento popular contra el invasor constituye un motivo de exaltación de las grandes ideas encarnadas en las grandes palabras –de las que se erigen en propietarios– como Monarquía, Religión, Fe, comunión del Rey con su pueblo, etc.

Para las ideologías progresistas de corte liberal, esta guerra fue la ruptura con el Antiguo Régimen, el fin de los privilegios estamentales. La sublevación popular supuso la afirmación de la soberanía de la nación frente a los poderes de origen divino encarnados en el rey absolutista.

Los acontecimientos y los personajes que intervinieron en la contienda fueron reflejados en las estampas convirtiéndose en instrumento de manipulación y de propaganda política. Así nos presentan al rey Fernando *el deseado* como una víctima de la confabulación entre Napoleón y Carlos IV (Cat. 66). Los hechos más destacados de la sublevación del Dos de Mayo contra los franceses son recogidos en numerosas estampas pretendidamente narrativas, pero poco fieles a la realidad histórica (Cat. 67 a 70), cuya finalidad no era otra que la exaltación de los héroes madrileños.

Un grupo que tuvo mucha difusión y actuó como elemento *quintacolumnista* contra los franceses, lo constituyen las estampas satíricas, en las que se presenta a José I como la encarnación de los perores vicios (Cat. 72). Algunas son una traducción a la lengua y al carácter español de estampas inglesas (Cat. 73). Otras critican los pretendidos beneficios que la política francesa reporta al pueblo español simbolizada en los famélicos personajes presentados. (Cat. 74).

La exaltación patriótica a las víctimas del Dos de Mayo es manipulada y utilizada por absolutistas para homenajear a Fernando VII (Cat. 76), mientras que el mayor logro revolucionario que trajo la guerra es ignorado, silenciado y reprimido por la reacción absolutista, de forma que no tiene apenas reflejo en las estampas hasta la reinstauración constitucional de 1820; estamos hablando, sin duda, de la Constitución de Cádiz, embrión de todas las constituciones progresistas que se hicieron en el siglo XIX (Cat. 77).

El punto de vista francés es llevado a la estampa por dibujantes que no estuvieron en España, inspirándose –en el mejor de los casos– en antiguas estampas españolas (Cat. 71).

66
ANÓNIMO
ABDICACIÓN DE CARLOS IV EN NAPOLEÓN
168 x 214 mm. Cobre, talladulce: aguafuerte y buril, iluminada
IN 4614

El 24 de marzo de 1808 Fernando VII hacía su entrada en Madrid. Napoleón, que tenía en la Península 100.000 soldados y no le había reconocido como rey le propuso una entrevista que se fue desplazando con artimañas diplomáticas, primero a Burgos, luego a Vitoria y por último a Bayona. Allí se produjo uno de los episodios más indecorosos de nuestra historia: Napoleón impuso la sustitución dinástica. Fernando devolvía el ejercicio real a su padre y renunciaba a sus derechos como Príncipe de Asturias; Carlos IV, por su parte, renunciaba a su corona en Napoleón, quien el 10 de mayo designó como rey de España a su hermano José, hasta entonces rey de Nápoles.

Esta estampa es la última de una serie de cuatro que relatan los acontecimientos anteriores a la insurrección del 2 de Mayo, en ella aparecen personajes como el Príncipe Don Antonio que no abandonó Madrid hasta la mañana del 4 de mayo, por lo que no pudo asistir a la escena.

Los personajes están dispuestos de una manera *escenográfica*, con una disposición frontal y una delimitación muy clara entre los buenos personajes de la izquierda y los traidores de la derecha de la escena. Se sacrifica cualquier consideración estética en aras de la buena legibilidad del mensaje.

Las estampas de esta serie son prácticamente simultáneas a los acontecimientos, aparecieron entre los meses de julio y noviembre de 1808, época en la que Madrid estaba libre de soldados franceses.

S. Q. C.

Cat. N.º 66

67
Tomás LÓPEZ ENGUÍDANOS
DÍA DOS DE MAYO DE 1808 EN MADRID. COMBATE ANTE EL PALACIO REAL
361 x 429 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte y buril
IN 2217

68
Tomás LÓPEZ ENGUÍDANOS
DÍA DOS DE MAYO DE 1808 EN MADRID. MUERTE DE DAOÍZ Y VELARDE
346 x 421 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte y buril
IN 2218

69
Tomás LÓPEZ ENGUÍDANOS
DÍA DOS DE MAYO DE 1808 EN MADRID. PELEAN LOS PATRIOTAS CON LOS FRANCESES EN LA PUERTA DEL SOL
359 x 432 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte y buril
IN 2219

70
Tomás LÓPEZ ENGUÍDANOS
DÍA DOS DE MAYO DE 1808 EN MADRID. ASESINAN LOS FRANCESES A LOS PATRIOTAS EN EL PRADO
334 x 418 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte y buril
IN 2220

Esta serie relata los principales acontecimientos de la insurrección del 2 de mayo en Madrid. Tiene su antecedente en el privilegio que se concedió a José Arrojo el 11 de noviembre de 1808 para grabar *las cuatro láminas de los dibujos que ha presentado, con prohibición de cualquier otros*[1]. La entrada de nuevo de los franceses en Madrid impidió que se grabaran las mencionadas estampas y hasta junio de 1813 no se pusieron a la venta grabadas por López Enguídanos. La serie tuvo mucha difusión; el episodio de la muerte de Daoíz y Velarde en la defensa del cuartel de Monteleón fue copiado y editado en diciembre del mismo año en Londres por Behrmannn & Collmann, esta estampa fue utilizada iluminada como país de abanico (Madrid, Museo Municipal IN 7.624)[2]. La serie completa fue también copiada, con muy ligeras variaciones, por José Ribelles y Alejandro Blanco en 1814, lo que suscitó la protesta de López Enguídanos[3]. Posteriormente pasó a las aleluyas[4] y a la pintura de Historia.

Benito Pérez Galdós debió conocer estas estampas, pues en el episodio *El 19 de marzo y el 2 de mayo*[5] sigue punto por punto la trama indicada en las mismas, aunque hizo una depuración para ajustarse a la realidad histórica. En el episodio del Parque de Artillería todas las estampas desde Enguídanos presentan a los franceses como unos traidores que, escudándose en una bandera blanca, asesinan alevosamente a Daoíz. Pérez Galdós trata de presentar la realidad objetiva, pero no puede ocultar su simpatía por el pueblo madrileño y exagera la intervención de las mujeres tal como aparece en las estampas; Galdós procuró asesorarse por testigos presenciales de los hechos que narra.

La misma fidelidad histórica apreciamos en el abanico inglés mencionado, que tiene la misma composición que el aguafuerte de Enguídanos, con un fuerte protagonismo de las mujeres, pero en lugar de la bandera blanca aparece la francesa.

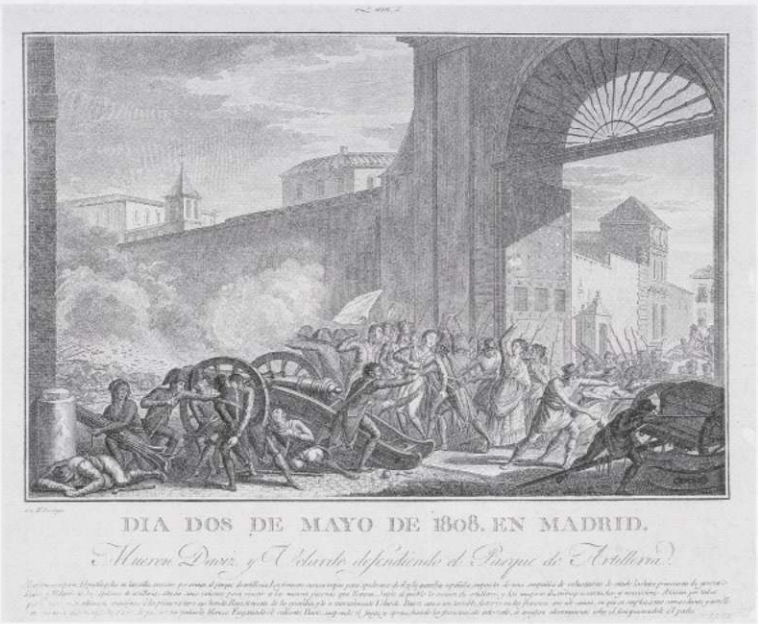
Mayor rigor y fidelidad histórica encontramos en las pinturas de Manuel Castellano *Muerte de Daoíz y defensa del Parque de Monteleón* (Madrid, Museo Municipal, IN 19.409) y *Muerte de Velarde el 2 de Mayo de 1808* (Madrid, Museo Municipal, IN 19.410).

La verdad histórica es que Velarde murió en las primeras refriegas y Daoíz en su casa algunas horas después. La realidad del episodio mencionado en todas las estampas de la bandera blanca, fue muy distinta. Después de varios intentos, los franceses lograron tomar los tejados de las casas de los alrededores del cuartel y consiguieron llegar hasta la puerta. En ese momento apareció corriendo por la calle el capitán del Regimiento de Infantería *Voluntarios de Estado* don Melchor Álvarez enarbolando un pañuelo blanco, con órdenes del Gobierno de detener los combates. Daoíz ordenó el alto el fuego y se reunió con Velarde y el parlamentario. El comandante francés ordenó el alto a su tropa y, junto con varios de sus oficiales se aproximaron al grupo de españoles. En ese momento un chispero y un artillero, por su propia cuenta, rompieron la tregua disparando una descarga de artillería que produjo grandes estragos entre los franceses. El coronel y los demás oficiales franceses, que estaban parlamentando, fueron hechos prisioneros[6].

S. Q. C.

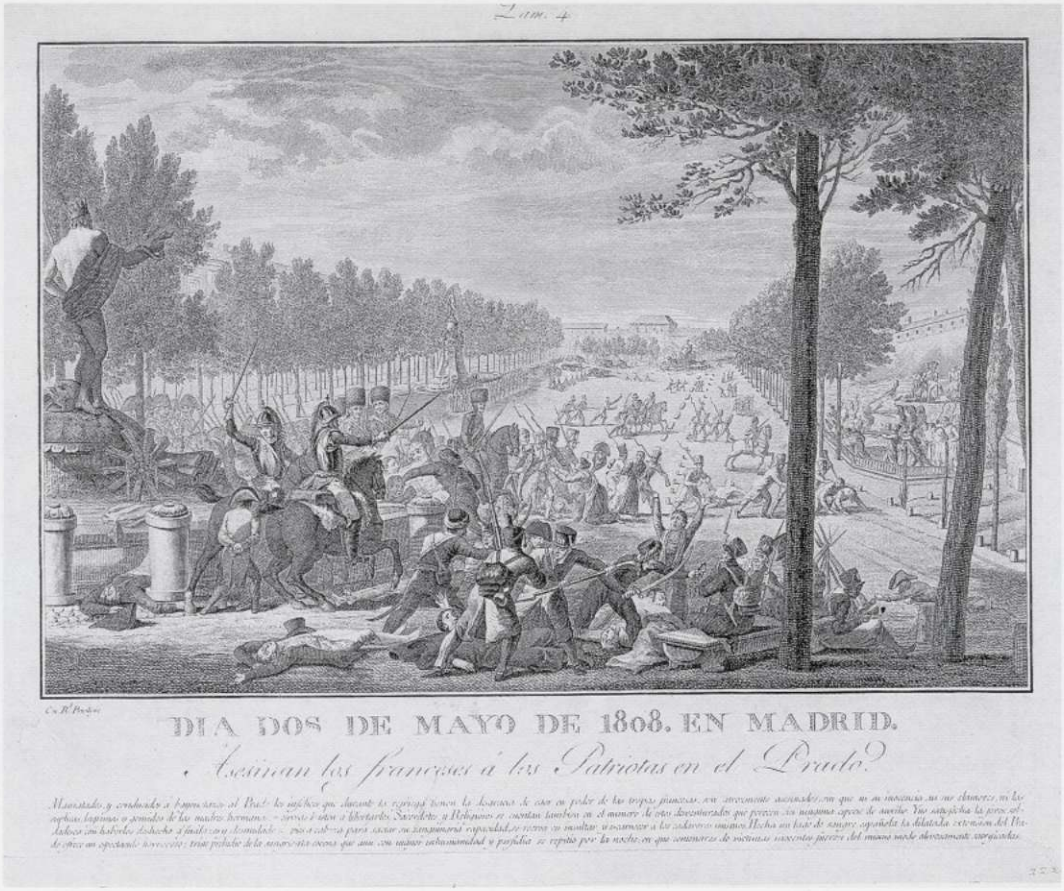
[1] VEGA, Jesusa: (1996)
[2] Catálogo: (1995)
[3] BOZAL, Valeriano: (1992)
[4] ALAMINOS, E.: (1994)
[5] PÉREZ GALDÓS, Benito: (1968)
[6] ALÍA Y PLANA, Jesús María: (1992)

Cat. N.º 67



Cat. N.º 68

Cat. N.º 69



Cat. N.º 70

71
ANÓNIMO
ENTRÉE DE NAPOLEÓN 1er EMPEREUR
DES FRANÇAIS, DANS LA VILLE DE MADRID
200 x 311 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte
IN 1.998/19/283

Se conservan en España muy pocas estampas que reflejen la visión de la Guerra de la Independencia desde el punto de vista francés. Obviamente esta estampas ensalzan las acciones de sus soldados, sus gestas gloriosas y la humanidad del ocupante con el sencillo pueblo español.

Esta excepcional estampa, por su rareza, está recortada, lo que impide leer el texto que la acompaña que es un extracto del *14º Bulletin de l' Armée d'Espagne* que relata la capitulación de Madrid el 4 de diciembre de 1808.

El dibujante no presenció los hechos. Representa la escena con una arquitectura convencional que no se corresponde con ningún edificio de la Capital. Su ignorancia de la realidad española llega al extremo de representar a los personajes españoles con indumentarias anacrónicas; únicamente es fiel en la indumentaria de los soldados franceses. Para mayor abundamiento la escena que representa no se produjo nunca, pues Napoleón nunca entró en Madrid, se quedó en Chamartín.

S. Q. C.

Cat. N.º 71

72
ANÓNIMO
NI ES CABALLO, NI YEGUA, NI POLLINO
EN EL QUE VA MONTADO, QUE ES PEPINO
160 x 213 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte y buril, iluminada
IN 2259

En esta estampa se encuentran reunidos los tópicos principales de la caricatura española contra el rey José: la botella, los vasos y la bota de vino y el juego, representado éste por el pantalón hecho a base de cartas del palo de copas. Aparece también un negro justificado por la relación de Napoleón con la mulata Josefina de Beauharnais.

Apreciamos un doble lenguaje, la sátira pretende representar a José Bonaparte, pero éste puede ser considerado el jinete o el pepino, en ambos casos se subraya la dependencia de José de Napoleón. El pepino es el diminutivo de José –Pepe– Pepino sobre el que iría montado el emperador. Si consideramos al jinete como la presentación del rey José, éste no tiene personalidad propia, pues es el *alter ego* de Napoleón y es su rostro el que aparece representado y no el de José.

S. Q. C.

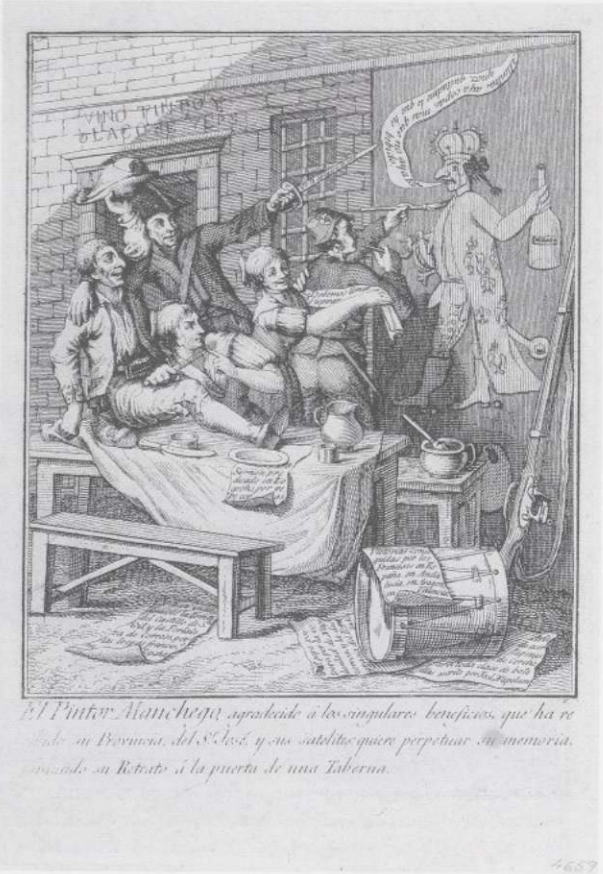
Cat. N.º 72

73
ANÓNIMO
EL PINTOR MANCHEGO AGRADECIDO A LOS SINGULARES BENEFICIOS QUE HA RECIBIDO
150 x 125 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte
IN 4659

El grabado presenta una especie de resumen de la historia desde el comienzo del levantamiento: por una parte la sublevación del pueblo español representada por el levantamiento del 2 de mayo de 1808 y el papel del ejército junto al pueblo; por otra las victorias francesas que no han permitido a Napoleón triunfar debido a la lucha de los patriotas y a la inutilidad de su hermano José al que se le atribuyen los peores vicios.

Se puede datar esta estampa en 1812, pues una de las placas señala las victorias francesas en Andalucía, Aragón y Valencia. Valencia fue tomada el 1 de enero de 1812 y en agosto del mismo año José tuvo que abandonar Madrid.

Esta estampa es una versión parcial, simplificada e invertida, del aguafuerte de W. Hogarth *La invasión II*, realizado en 1756 con motivo de la guerra de los Siete años. La diferencia entre ambas estampas está en que la imagen de Hogarth es más compleja que la española, el rey francés caricaturizado en ella aparece con una horca en la mano que en la versión española es sustituida por una botella[7]. S. Q. C.



Cat. N.º 73

[7] BOZAL, Valeriano: (1988)

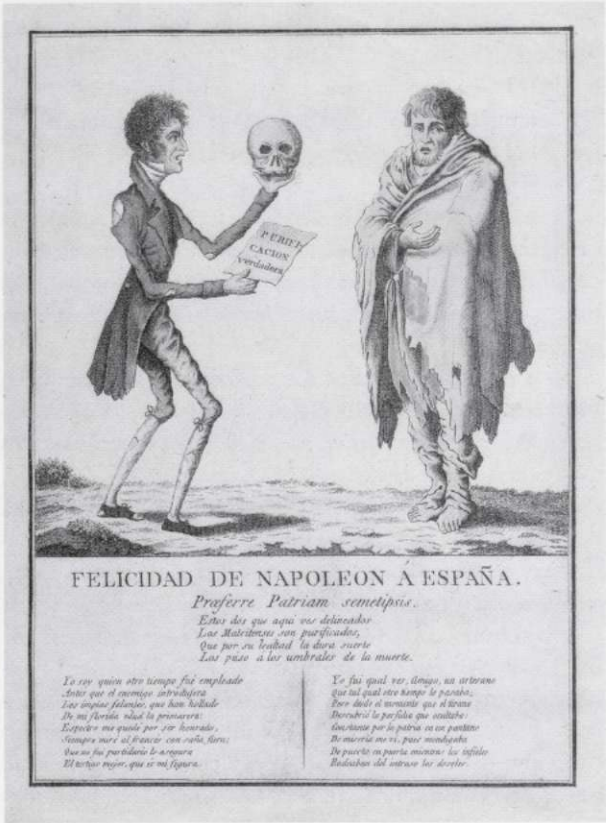
74
ANÓNIMO
FELICIDAD DE NAPOLEÓN A ESPAÑA
212 x 153 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte, iluminada
IN 2253

Estampa alusiva al *Año del hambre en Madrid* que se produjo en el invierno de 1811-1812 debido al abandono de los campos, a las requisas de cosechas efectuadas por los bandos contendientes y a la ruptura de comunicaciones que provocaron el desabastecimiento de la capital. El grabado aprovecha para satirizar las pretendidas reformas napoleónicas, cuyo resultado evidencia. Presenta a los ciudadanos: el burócrata covachuelista de clase media y el artesano, ambos víctimas de la escasez.

Derozier añade otra interpretación de esta caricatura. La *purificación verdadera*, lema que sostiene uno de los personajes, hace alusión a los reproches que los *verdaderos patriotas*, presentes en la imagen, hacen a los *malos patriotas*[8], es decir, los que continuaron en su puesto bajo el yugo del rey intruso.

Broadley fecha esta estampa en 1810[9], pero esta fecha es insostenible, pues la hambruna, como hemos visto, se produjo en el invierno de 1811-1812. Derozier la fecha en 1813.

El año del hambre fue uno de los episodios más tristes de la guerra en Madrid y tuvo su justa representación en multitud de estampas, así como en un cuadro de Aparicio (Madrid. Museo Municipal, IN 1542). S. Q. C.



Cat. N.º 74

[8]DEROZIER, Claudette: (1976)
[9]BROADLEY, A. M.: (1911)

75
ANÓNIMO
NAPOLEÓN
288 x 418 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte, iluminada
IN 2248

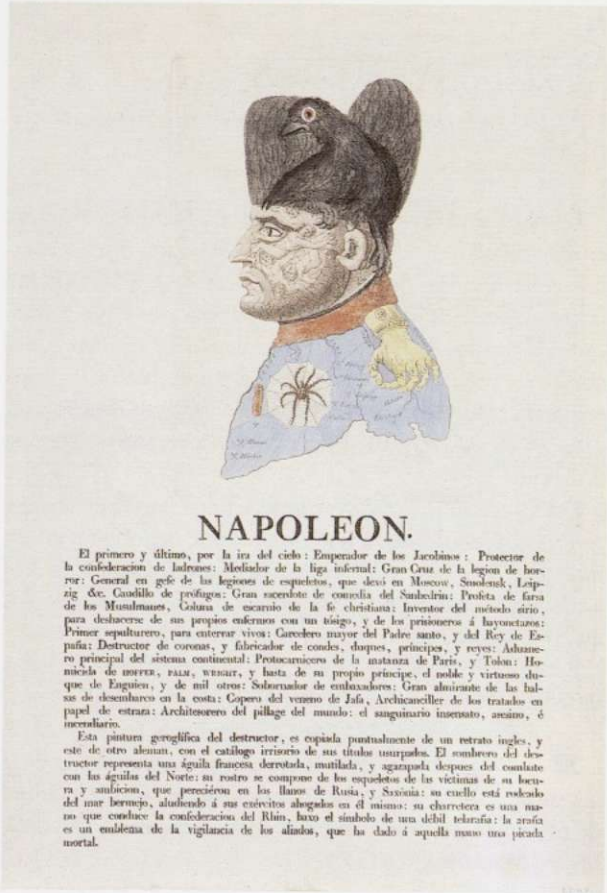
Retrato *jeroglífico* de Napoleón confeccionado a partir de cuerpos, cadáveres y esqueletos. Broadley[10] califica esta caricatura de cosmopolita por su gran difusión en Europa. Está basada en el retrato que le hizo Heinrich Dahling al emperador en el otoño de 1806.

En la primavera de 1814 fue reproducido libremente en Inglaterra, Rusia, Holanda, Italia e incluso París. En España apareció a principios del verano de aquel año, realizándose varias versiones en castellano y catalán.

El Museo Municipal conserva dos versiones de esta misma estampa, la que aquí presentamos se parece mucho al original alemán, en la otra hay algunas diferencias con la alemana, así, aparecen los ríos europeos, en vez de los nombres de las batallas, como en la versión inglesa de Ackerman; da una especial importancia a la araña, que es pintada a mayor escala que en las otras versiones; añade en los dedos que forman la charretera, las iniciales de otros tantos países y hace incluir el nombre *Inglaterra* en la bocamanga como agradecimiento por la ayuda inglesa.

Esta estampas es, por su calidad técnica, una de las mejores versiones de la *Cabeza del Corso* que circularon por Europa.

S. Q. C.



Cat. N.º 75

[10]BROADLEY, A. M.: (1911)

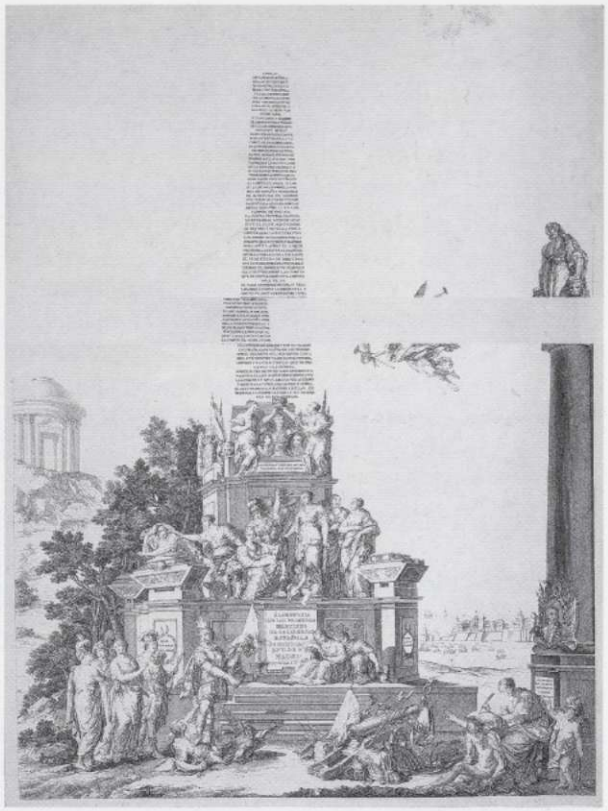
76
Tomás LÓPEZ ENGUÍDANOS
CRONOLOGÍA DE LA REVOLUCIÓN ESPAÑOLA
681 x 116 mm. Cobre, talla dulce: aguafuerte y buril
IN 4687

Representación de un monumento a la memoria de los héroes del Dos de Mayo. Está basado en el dibujo a pluma y a la aguada en tinta china de Vicente López *Alegoría de la Guerra de la Independencia y vuelta de Fernando VII* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Gabinete de Estampas y Bellas Artes. Barcia n.º 4140) donde también se conserva una prueba de estado de la estampa correspondiente (Inv. n.º 18.591), que es en todo idéntica a ésta, salvo que tiene en su parte inferior una larga explicación de la complejísima composición.

En la estampa no consta el nombre del grabador, pero es muy probable que sea Tomás López Enguídanos. En el inventario de los bienes de Vicente López realizado a la muerte de su esposa en 1814 figuran un dibujo del retrato del Rey y un dibujo de la pirámide para Enguídanos. El segundo dibujo es sin duda esta alegoría a los héroes del 2 de Mayo.

La fecha de este grabado tiene que ser, necesariamente, 1814, pues en ese año murió la esposa de Vicente López y ese mismo año es el último que figura en la explicación[11].

S. Q. C.



Cat. N.º 76

[11]WELLINGTON EN ESPAÑA: (1988)

77
J. L. RUGENDAS
JURAMENTO DE LA CONSTITUCIÓN
DE 1812 POR LA GUARNICIÓN DE MADRID
EL 9 DE MARZO DE 1820
468 x 592 mm. Grabada al humo e iluminada
IN 6741

Ante la imposibilidad de frenar el movimiento constitucional, iniciado a principios de 1820 en Cádiz por el ejército que iba a embarcar a América, Fernando VII se vio forzado a jurar la Constitución el 9 de marzo del mismo año. El mismo día, las tropas que rendían honores, en un acto solemne, la juraron también.

La rareza de esta estampa reside en que hay muy pocas imágenes relativas a nuestra primera Constitución liberal y las que hay, casi todas se estamparon durante el *trienio liberal* (1820-1823) y en períodos revolucionarios posteriores.

El dibujante tenía conocimiento cierto de los hechos, pero no conocía Madrid, pues los edificios, que enmarcan a ambos lados la estampa, son convencionales y el que aparece al fondo, con gran detalle, no es otro que el antiguo Alcázar incendiado un siglo atrás y sustituido por el Palacio Real. Sin duda el dibujante conocía alguna estampa del Alcázar y la utilizó como fondo de esta abigarrada composición. S. Q. C.

Cat. N.º 77

IV. VIDA COTIDIANA: TIPOS POPULARES. COSTUMBRES. DOCUMENTOS. SUCESOS.

Para intentar dar una visión, a través de las estampas del Museo Municipal de Madrid, de lo que fue la vida cotidiana en el Antiguo Régimen, se han seleccionado 55 estampas distribuidas en los siguientes apartados: Tipos Populares, Costumbres –subdividido a su vez en Moda, Juegos y Pruebas Aerostáticas–, Documentos y Sucesos.

Los Tipos Populares se muestran a través de una serie dedicada a los vendedores ambulantes, personajes del pueblo llano que inundan las calles de la Villa (Cat. 78 a 88). La calle en el Antiguo Régimen es un espacio abierto donde circulan y viven vendedores estables y ambulantes, afiladores, traperos, aguadores, ciegos, mozos de cordel, vagos, mendigos, etc.

Dentro del grupo de las Costumbres, las estampas de Moda nos informan de la forma de vestir y de los usos y costumbres de la nobleza y alta burguesía (Cat. 89 a 98), muy a la moda europea, en contraposición a las clases populares que en el Madrid de fines de siglo XVIII estaban muy apegadas a las tradiciones.

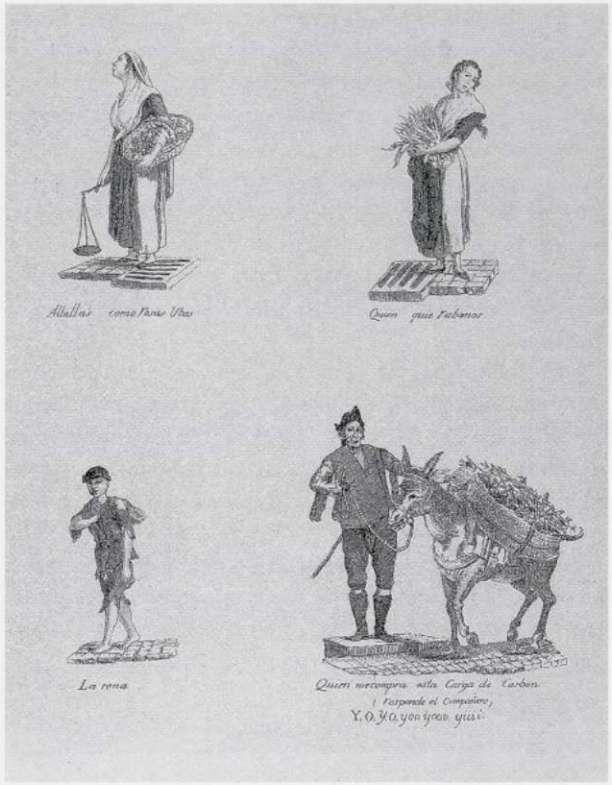
Relacionadas con los juegos se presenta una estampa relacionada con la Lotería (Cat. 99) y un juego de Naipes (Cat. 101). En Madrid se jugaba a todo, en cualquier sitio y a cualquier hora, en establecimientos públicos, tabernas y cafés, en las casas o en la vía pública. Desde el gobierno se intentó regular el juego, pero con poco éxito, pues las prohibiciones se repetían con frecuencia.

El Juego de preguntas y respuestas (Cat. 102 a 115) fue muy popular en las reuniones y tertulias de la alta sociedad de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

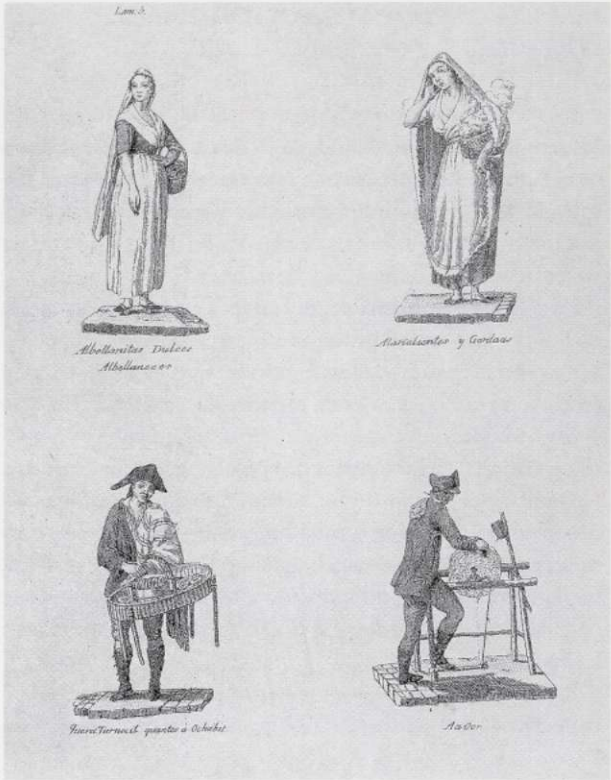
Entre los espectáculos públicos, despertó gran expectación la elevación aerostática (Cat. 100), introducida en España por Lunardi.

En el apartado de Documentos se presenta una selección de tarjetas de visita (Cat. 116 a 125), programas de mano de espectáculos (Cat. 128), entradas (Cat. 126), invitaciones de reuniones y tertulias (Cat. 127), etc., muy difundidos y utilizados desde fines del siglo XVIII entre la nobleza y la burguesía.

Finalmente, entre las calamidades públicas que afectaron a Madrid, que fueron muchas y de variada tipología (enfermedades, pestes, hambrunas, etc.), el tema de los incendios fue el que mayor reflejo tuvo en la estampa (Cat. 130 a 132).



Cat. N.º 78



Cat. N.º 79

78
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE UVAS, RÁBANOS, ARENA Y CARBÓN
248 x 214 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2661

79
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE AVELLANAS, ROSQUILLAS Y EL AFILADOR
250 x 198 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2662

Las estampas, desde el número 78 al 87 inclusive, forman parte de una Colección, denominada "Gritos de Madrid", realizadas por Miguel Gamborino (1760-1828), en la imprenta Real, en Madrid, hacia 1817.

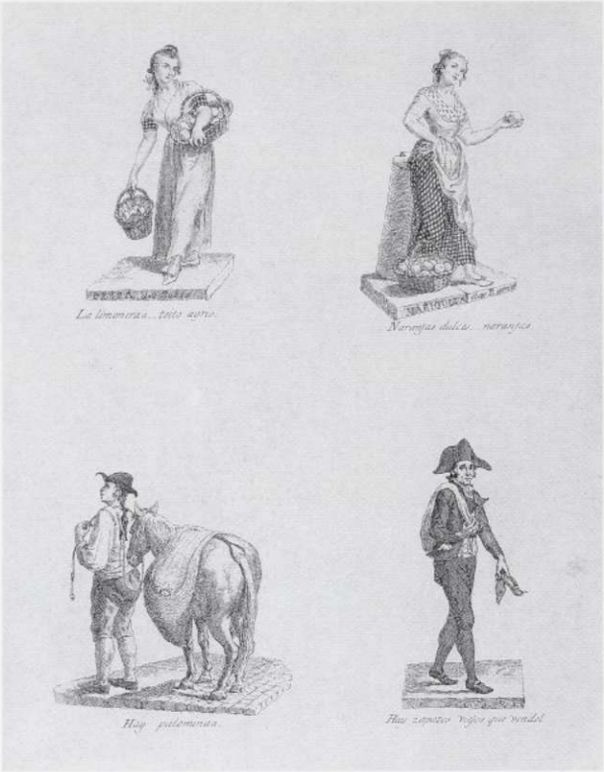
Cada una incluye cuatro imágenes de un vendedor y su respectiva mercancía. En título de la serie es muy revelador. Nos habla de todas esas gentes, vendedores ambulantes, procedentes casi siempre de fuera de la ciudad, y que ofrecían sus productos gritando por la ciudad.

La estampa número 88 corresponde a un pliego con dieciocho viñetas, que reproduce la imagen de otros tantos vendedores, ordenadas con finalidad pedagógica. La inicial del nombre del producto que ofrecen, su especialidad, se corresponde con el orden del abecedario, cada una de cuyas letras aparece en el ángulo superior izquierdo de las dichas viñetas: Aceitero, Barquillero, Castañas calentitas…

Se entiende por tipos populares el sector de población perteneciente al estamento del pueblo llano, y en el desarrollo de sus actividades cotidianas. Son los aguadores que llenan sus cántaros, cántaras, etc., en las fuentes y las reparten por la ciudad, cubriendo así una de las necesidades más importantes, de los habitantes de las mismas; son los vendedores que ofrecen sus mercancías a quien se las quiera comprar; es el pobre ciego que cuenta historias a cambio de unas monedas, etc. etc.

Todos estos personajes que ocupan las calles de las villas buscando su medio de subsistencia no son considerados pro-

Cat. N.º 80



Cat. N.º 81

80
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE HUEVOS, MADROÑOS, ARTESAS Y BIZCOCHOS
269 x 181 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2664

81
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE LIMONES, NARANJAS Y ZAPATOS
272 x 199 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2665

tagonistas y reproducidos en estampas hasta el siglo XVIII y XIX, si no es como mero acompañante del motivo fundamental de las mismas.

Esta situación se repite en todas las colecciones de "Vistas de la ciudad" desde las primeras conocidas, realizadas por Louis Meunier, aproximadamente en 1665-1668, siguiendo con las Pieter van den Berge, etc., hasta las dibujadas por Gómez Navia ya en el siglo XIX.

En las vistas de la ciudad tomadas desde el exterior, casi siempre "desde el otro lado del Manzanares", se reproduce la imagen de agricultores que vuelven a aquella, o que están descansando, etc.; en las de la Plaza Mayor podemos ver el mercado que se desarrollaba en ella, y por lo tanto a los comerciantes y sus tenderetes; en las vistas de la "Fachada principal del Alcázar", vemos el despliegue de carruajes y sus respectivos cocheros; en las vistas donde aparece una fuente (Plaza de la Puerta del Sol, Plaza de la Cebada, Plaza de Santo Domingo, etc.) vemos a los aguadores con sus burros de reparto, imprescindibles para el abasto de agua en la ciudad, etc.

Mientras en Francia, Italia y Alemania las colecciones de tipos habían surgido ya en el siglo XVII, en España este tipo de estampa no se va a hacer hasta bien entrado el siglo XVIII, de la mano de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, con la publicación de su "Colección de Trajes de España", mezcla de tipos y moda, y sobre todo más claramente con la colección de los "Gritos de Madrid", de Miguel Gamborino.

Cat. N.º 82

Cat. N.º 83

82
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE GALLINAS, PÁJAROS Y PAVOS
273 x 197 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2666

83
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE BRÉCOLES, COLIFLORES, ALCACHOFAS, ESPÁRRAGOS
268 x 196 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2669

Los tipos populares, locales, regionales o sociales, constituyen uno de los aspectos esenciales del costumbrismo que la ilustración y la pintura neoclásica empiezan a desarrollar adquiriendo un gran auge y protagonismo en el romanticismo.

El Museo Municipal de Madrid cuenta entre sus fondos con un ejemplar completo de la Colección de los "Gritos de Madrid". Está compuesta de dieciocho láminas numeradas que contienen cada una de ellas cuatro imágenes de vendedores ambulantes. La venta al por menor, al aire libre, era un uso tradicional y satisfacía, de forma flexible y barata, algunos de los problemas de subsistencia de la ciudad. A principios de siglo XIX había en Madrid más de 1100 puestos ambulante en los que se vendían todo tipo de productos.

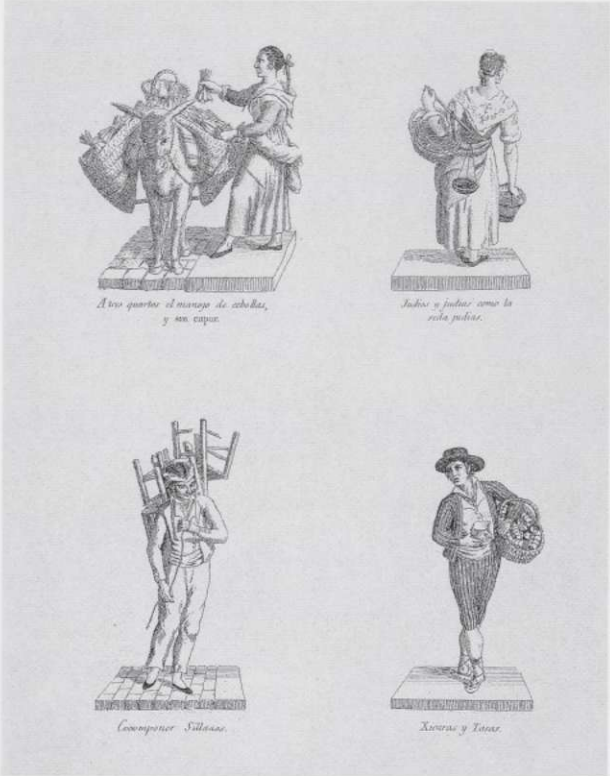
P. V. H.

Cat. N.º 84

Cat. N.º 85

84
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE FRUTAS Y MIEL
266 x 194 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2667

85
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE UVAS, CIRUELAS, PERAS, SARTENES Y SANTOS
266 x 194 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2670

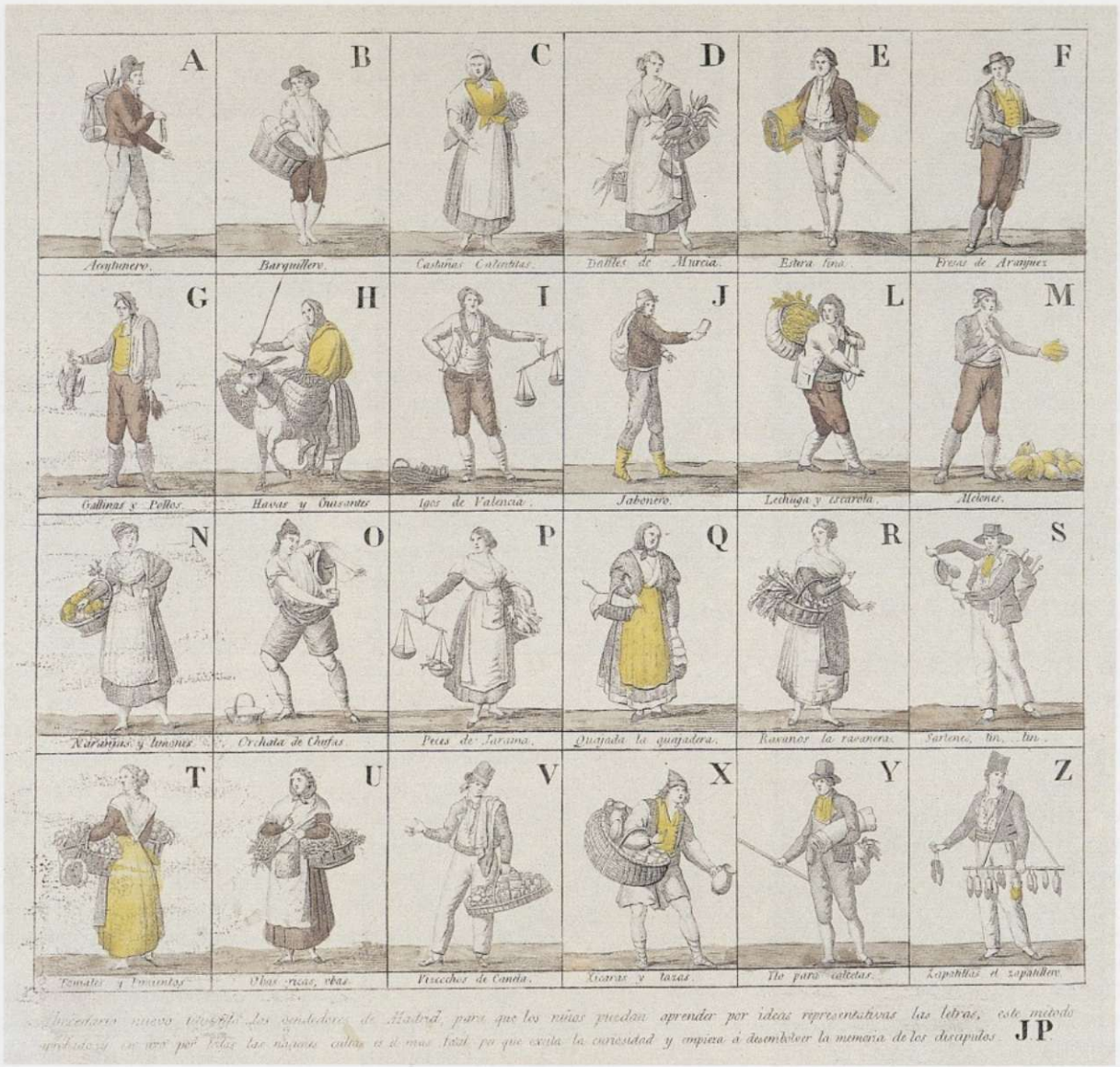


Cat. N.º 86

Cat. N.º 87

86
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE CEBOLLAS, JUDÍAS, JÍCARAS. SILLERO
269 x 196 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2673

87
Miguel GAMBORINO
VENDEDORES DE MANZANAS, PEREJIL Y ESTERAS
200 x 190 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2674



Cat. N.º 88

88
ANÓNIMO
ABECEDARIO CON LAS FIGURAS
DE LOS VENDEDORES DE MADRID
234 x 245 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 4922

89
Antonio RODRÍGUEZ
PETIMETRA DE MADRID
184 x 125 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2410

90
Antonio RODRÍGUEZ
PETIMETRA DE MADRID
184 x 187 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 24108

91
Antonio RODRÍGUEZ
PETIMETRA DE MADRID CON TÚNICA BLANCA
181 x 118 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 17934

92
Antonio RODRÍGUEZ
CURRUTACO DE MADRID CON PANTALÓN ANCHO
181 x 117 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 17935

93
Antonio RODRÍGUEZ
BAILARÍN DE MADRID
182 x 118 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 17942

94
Antonio RODRÍGUEZ
BAILARINA DE MADRID
183 x 117 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 17943

95
ANÓNIMO
MODO DE AJUSTARSE EL CORSÉ
170 x 230 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada
IN 2313

96
ANÓNIMO
MODO DE AJUSTARSE EL CORSÉ
187 x 224 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada
IN 2314

97
ANÓNIMO
PERFECTO CURRUTACO
187 x 224 mm. Cobre, talla dulce, buril. iluminada
IN 2339

98
ANÓNIMO
MADAMA DE NUEVO CUÑO
231 x 170 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada
IN 2340

El lujo en la vestimenta progresó mucho en la España de la segunda mitad del siglo XVIII y lo hizo bajo la influencia gala.

La estampa dedicada a mostrar la moda surge principalmente en Francia e Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de 1770, donde empiezan a publicarse en almanaques y semanarios. Anteriormente, desde mediados del siglo XVI, existían las colecciones de trajes referidas a los que se usaban en el momento en que se publicaban. Se entendían las colecciones de trajes como descripción de los usos y las costumbres, y estaban muy extendidas en Europa (Francia, Italia, Inglaterra). España, sin embargo, fue una excepción y durante todo el siglo XVII no se publicaron estampas de trajes, y por supuesto tampoco de modas. Probablemente se deba a la austeridad en el vestir impuesta por los Austrias, que contribuiría a que no floreciera el mercado de estampas de este género.

No será hasta finales del siglo XVIII cuando comenzaron a irrumpir en nuestro país dicho tipo de estampas, aunque no han llegado hasta la actualidad nada más que ejemplos aislados.

En 1801 se empieza a publicar "Colección general de los trajes de España según se usan actualmente", título que reza en la cubierta de cada uno de los catorce cuadernillos que la componen, conteniendo cada uno de ellos ocho estampas. Cuando aparecieron todos los cuadernos cambió el título: "Colección general de los Trages que en la actualidad se usan en España principado en el año de 1801", y se vendían en las librerías de Castillo, frente a las gradas de San Felipe el Real, y en la de la Viuda de Cerro, en la Red de San Luis.

El autor de los dibujos y de muchas de las planchas fue Antonio Rodríguez, pintor valenciano, nacido en 1765, que llegó a ser Académico de Mérito en la Real Academia de San Fernando, en Madrid, en 1795 y posteriormente en la Academia de San Carlos, en Valencia, en 1823.

Cat. N.º 89

Cat. N.º 90

Cat. N.º 91

Cat. N.º 92

Cat. N.º 93

Cat. N.º 94

Cat. N.º 95

Cat. N.º 96

Cat. N.º 97

Cat. N.º 98

Intervinieron también como grabadores José Vázquez, Francisco de Paula Martí, Antonio Vázquez, Manuel Albuerne y Manuel Alegre.

La Colección está compuesta por ciento doce estampas, de las que treinta y ocho corresponden a Madrid, y el resto a otras distintas comarcas y ciudades del país. De aquellas, veinte corresponden a la moda del momento, y el resto son tipos.

El Museo Municipal de Madrid cuenta entre sus fondos con dos colecciones completas de las que se exponen una selección. En las estampas 89 a 95 del presente catálogo Antonio Rodríguez nos muestra la moda a través de petimetres, petimetras y currutacos. Aquellos son jóvenes bien acomodados, aunque no necesariamente aristócratas, que siguen o pretenden seguir la última moda de París. "Quieren situarse entre los de arriba, a los que no pueden llegar por sus privilegios y a los que admiran, y los de abajo, de los que anhelan diferenciarse por su pobreza y zafiedad" (Cepeda Adán, J., 1986). El currutaco era considerado como el verdaderamente elegante, a los petimetres se les consideraba "poco originales".

Las estampas número 95 y 96 del catálogo, ambas de autor anónimo, nos hablan de la "última moda" y de los sacrificios y excesos a los que se ven sometidos los que quieren seguirla. En la primera la protagonista es una mujer, mientras en la segunda lo es un hombre, pero la escena casi se repite. En ambas, en la parte inferior de la estampa, en seis columnas, leyendas explicatorias del acto con tintes irónicos y moralizantes.

En las dos siguientes, número 97 y 98, también de autor anónimo, dos representantes de lo más selecto en cuanto al seguimiento de la moda el "perfecto currucato" y la "madama de nuevo cuño".

P. V. H.

99
ANÓNIMO
JUGADORES DE LOTERÍA
194 x 267 mm. Cobre, talla dulce
IN 2333

La imagen nos habla de los distintos estados de ánimo que produce al ganar o perder en el juego de la lotería.

En España, la lotería fue creada, de forma oficial, por Carlos III, organizándose desde el Estado, el 30 de septiembre de 1763. Anteriormente existía el juego de lotería pero a escala local. Las ganancias que se producían eran destinadas a beneficencia, hospitales, asilos, hospicios, etc., convirtiéndose muy rápido en un importante recurso financiero para el Estado. En 1812 las Cortes de Cádiz implantaron un nuevo tipo de lotería sobre el que se basa el actual. El 75% de lo recaudado se destinaba a premios, y el resto pasaba directamente a las arcas del Estado. Ambos sistemas se mantuvieron hasta 1862, cuando la antigua, solo benéfica, fue abolida. La moderna adquirió un gran auge durante el reinado de Fernando VII.

P. V. H.

Cat. N.º 99

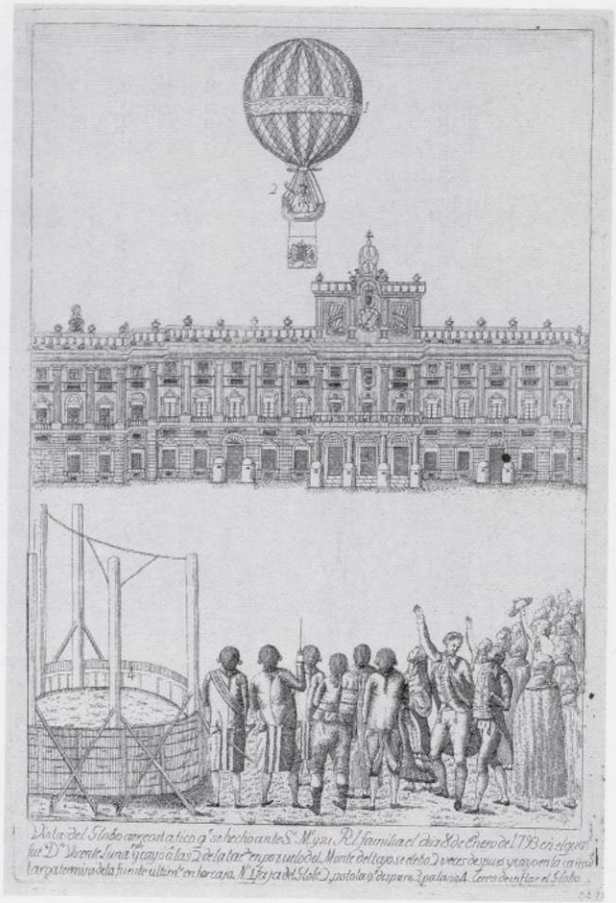
100
ANÓNIMO
ASCENSIÓN EN GLOBO DE D. VICENTE LUNARDI, 1793
283 x 193 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2296

En 1783 el general Mesunier había imaginado y expuesto en sus trabajos los órganos de dirección y las condiciones de equilibrio de un aeróstato dirigible, y a partir de ese momento se empezaron a realizar pruebas con carácter deportivo. Poco después, en 1785, Blanchard y Jeffries consiguieron atravesar el Canal de la Mancha.

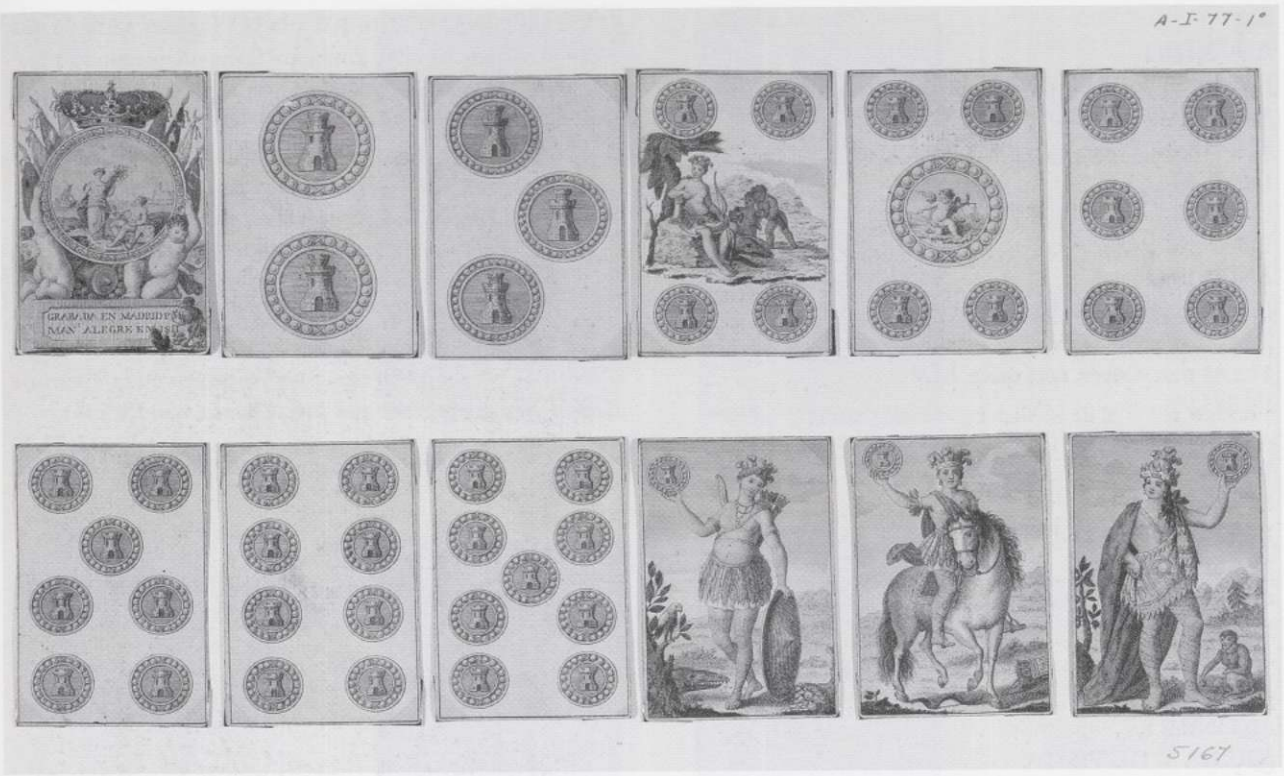
En España este tema debió llamar mucho la atención, y muestra del interés fue que se llevó a la estampa en distintas ocasiones. El Museo cuenta entre sus fondos con otras dos estampas con el mismo tema de elevación de globos aerostáticos realizados en diferentes fechas.

En el grabado reproducido Vicente Lunardi, autor de la proeza, ascendió frente a la fachada del Palacio Real de Madrid, en 1793. Un año antes, el día 12 de agosto de 1792 lo había hecho en los Jardines del Palacio del Buen Retiro. En aquella ocasión descendió a cinco leguas de Madrid, en Daganzo.

P. V. H.



Cat. N.º 100



Cat. N.º 101

101
Manuel ALEGRE
BARAJA ESPAÑOLA (45 naipes)
87 x 55 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5167

No se puede determinar con exactitud el momento ni el lugar de aparición de los naipes, aunque se cree que aparecieron en España, y probablemente en Cataluña, en el siglo XIV, difundiéndose muy rápidamente a otros lugares de Europa. Los más antiguos ejemplares datan del siglo XV. Desde el primer momento se dividieron en cuatro palos, oros, copas, espadas y bastos en España, e Italia y trébol, corazón, pica y diamante, en Francia e Inglaterra, y no se han producido variaciones tipológicas.

La estampación de naipes fue uno de los más antiguos usos que se dio a la técnica del grabado, que se siguió utilizando hasta bien entrado el siglo XIX, cuando surgieron la litografía primero y después las demás técnicas calcográficas más rápidas, y sobre todo económicas.

El Museo Municipal de Madrid tiene en el fondo de estampas una muestra interesante de barajas realizadas unas con la única finalidad de uso como juego de azar, y otras, además, conmemorativas, realizadas con motivo de algún acontecimiento, casi siempre político, importante. Como las hechas con motivo de la Constitución de 1812 y 1822; a veces son de autores anónimos, y en otras ocasiones son obra de grabadores de la talla de Manuel Alegre (1768-1715?), José Asensio y Torres (1759-1820)... P. H. V.

102
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
"¿NO LA CONOCÉIS? SI YA CAIGO"
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-1

103
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
"¿SUELE V. MENTIR?"
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-3

104
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
Y V. SENSIBLE
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-4

105
ANÓNIMO
¿GUSTA V. DE VISITA?
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-8

106
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
¿PROCURA V. DARME GUSTO?
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-13

107
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
PONDRÁ V. OTRO EN MI LUGAR
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-17

De la estampa número 102 a la 115 forman parte de una serie denominadas en su conjunto "Juego de preguntas y respuestas", y utilizadas para divertimento de damas y galantes en sus tertulias, a finales del siglo XVIII y principios del XIX. De pequeño formato, a manera de baraja, se dividen en dos grupos de igual número, unas ilustradas con figuras de mujeres y otras con figuras de hombres, generalmente vestidos todos ellos con la última moda. En algunas ocasiones en lugar de moda llevan los trajes de distintas provincias españolas.

El Museo Municipal cuenta entre sus fondos con otro "Juego de preguntas y respuestas" realizado con dibujos de José Aparicio y grabado por José Asensio, con IN 2381.

P. H. V.

Cat. N.º 102

Cat. N.º 103

Cat. N.º 104

Cat. N.º 105

Cat. N.º 106

Cat. N.º 107

108
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
¿ME ADORA V.? SOY LIBRE E INDIFERENTE
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-18

109
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
POR UN RATO
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-22

110
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
POR MI SI
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-24

111
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
MUCHO, MUCHO
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-28

112
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
POCAS VECES
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-29

113
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
NO MUCHO
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-33

114
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
COMO CIUDADANA
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-33

115
ANÓNIMO
JUEGOS DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS
MUCHO
67 x 41 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5152-39

Cat. N.º 108

Cat. N.º 109

Cat. N.º 110

Cat. N.º 111

Cat. N.º 112

Cat. N.º 113

Cat. N.º 114

Cat. N.º 115

A partir del s. XVIII, la centuria ilustrada, se empieza a generalizar el uso, por parte de algunas instituciones y sobre todo por los particulares, de adornadas estampas para documentos oficiales (billetes de empresas, empréstitos, papel moneda, etc.) y especialmente para documentos sociales, tarjetas de visita, mortuorias, programas de teatro, etc., donde a veces dibujantes y grabadores sólo utilizan orlas bellamente diseñadas, y otras imágenes, que reproducen motivos alusivos al tema de que hacen referencia: es decir, en el billete de la diligencia aparece una diligencia, en la invitación para asistir al Casino de la Reina, en Madrid, aparece reproducido el mismo, etc.

Trabajan en este tipo de objetos grabadores de gran talla, como Fernando Selma (1752-1810), que trabajó en la Real Calcografía, en la Colección de estampas de los cuadros pertenecientes al Rey de España, en la Colección de Vistas del Real Sitio de Aranjuez, en "Retratos de Españoles Ilustres…", etc.; Rafael Esteve y Villela (1772-1847), que realizó los retratos de los Reyes Carlos III, Carlos IV, su esposa María Luisa, Fernando VII y María Josefa Amalia, para el Kalendario manual y Guía de Forasteros, de los años 1799, 1800, 1801, 1802 y 1803, publicación anual que contenía todo tipo de información, etc.; Francisco de Paula Martí, etc.

En la colección que el Museo Municipal de Madrid tiene de este tipo de documento, abunda el dedicado a la Tarjeta de visita, con ejemplares de personajes que representan a la nobleza, a políticos y militares, como el General Castaños, intelectuales como Lorenzo de Basabru, arquitectos como Manuel de la Ballina, artífice de buena parte de las fábricas construidas a finales del siglo XVIII, con participación del Estado, Antonio Valdés, etc. P. H. V.

116
ANÓNIMO
TARJETA DE VISITA DE LA MARQUESA DE AGUILAR
55 x 76 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6459

117
ANÓNIMO
TARJETA DE VISITA DE MANUEL DE LA BALLINA
66 x 103 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6462

118
ANÓNIMO
TARJETA DE VISITA DE JAVIER DE CASTAÑOS
64 x 81 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5136

119
ANÓNIMO
TARJETA DE VISITA DE ANTONIA ARCHE
46 x 67 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6461

120
ANÓNIMO
TARJETA DE VISITA DEL SR. MAMPOY, RECTOR DE LAS DE SAN FERNANDO
50 x 80 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6485

121
José MARTÍNEZ DE CASTRO
TARJETA DE VISITA DE LORENZO DE BASABRU Y ROMERO
45 x 70 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6463

122
José MARTÍNEZ DE CASTRO
TARJETA DE VISITA DE MANUEL ANTONIO RODRÍGUEZ
45 x 70 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6471

123
Fernando SELMA
TARJETA DE VISITA DE ANTONIO VALDÉS
73 x 100 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6478

Cat. N.º 116

Cat. N.º 120

Cat. N.º 117

Cat. N.º 121

Cat. N.º 118

Cat. N.º 122

Cat. N.º 119

Cat. N.º 123

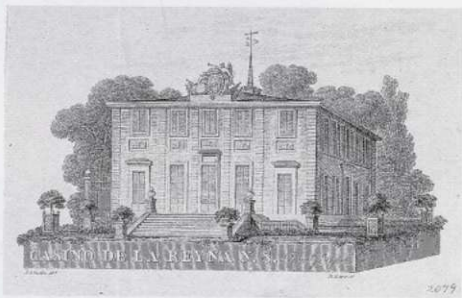
124
ANÓNIMO
TARJETA DE VISITA
DEL CONDE DE LOS VILLARES
43 x 85 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 6480

Cat. N.º 124

125
Hipólito RICARTE
TARJETA DE PÉSAME
80 x 105 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5138

Cat. N.º 125

126
Rafael ESTEVE Y VILELLA
PERMISO DE ENTRADA AL CASINO
DE LA REINA
102 x 160 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2079

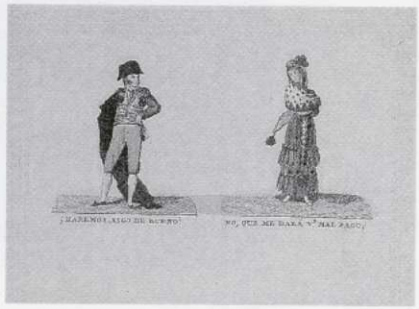

Cat. N.º 126

127
Francisco de PAULA MARTÍ MORA
ENTRADA PARA UNA TERTULIA EN LA CASA
DEL MARQUÉS DE TORRECILLA,
EN LA CALLE DE ALCALÁ
57 x 87 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 5134

128
ANÓNIMO
PROGRAMA DE MANO DE UNA FUNCIÓN
DE TEATRO
276 x 179 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2542

Cat. N.º 127

129
ANÓNIMO
PAPEL DE CARTA
146 x 101 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada.
IN 5150


Cat. N.º 129

Cat. N.º 128

130
José XIMENO
INCENDIO DE LA PLAYA MAYOR
269 x 416 mm. Cobre, talla dulce, aguafuerte y buril, iluminada.
IN 2485

La estampa reproduce el incendio ocurrido en la Plaza Mayor de Madrid el día 16 de agosto de 1790. Comenzó a las once de la noche en el Portal de Paños y se propagó rápidamente por el arco de la calle de Toledo, extendiéndose hasta cerca de la Parroquia de San Miguel. El incendio alcanzó tal virulencia que sólo se pudo terminar con él gracias a la resolución del Arquitecto Juan de Villanueva, quien decidió recurrir al derribo del caserío afectado y circundante, como método contra las llamas. Este mismo arquitecto diseñó la reconstrucción de la Plaza.

El Museo cuenta entre sus fondos con otras estampas del mismo tema, de autor anónimo algunas (IN 2482, IN 2481, IN 6411, IN 15445, etc.) y otras con autor como la de Francisco de Paula Martí y Mora (IN 2486).

En la Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, años XIII, Enero 1944, núm. 49, el Sr. Pérez Chozas publica un plano grabado de la época de este incendio, con la planta de la Plaza Mayor y las calles que la rodean y que se vieron afectadas por este incendio, así como la leyenda explicativa, numerada y muy pormenorizada del desastre.

Entre las calamidades o sucesos que trastornaba la vida diaria de las gentes de Madrid, epidemias, crisis de subsistencia producidas por las malas cosechas, avenidas del río Manzanares (muy escasas dado su exiguo caudal), guerras, etc., son los incendios los que han sido reproducidos, quizá por que eran frecuentes y muy difíciles de controlar, y por otro lado los medios para apagar los incendios no siempre fueron suficientes ni estaban cerca.

Por este motivo siempre fue grande la preocupación del Concejo Madrileño y también de las autoridades centrales del reino. En el Archivo de la Villa de Madrid se conserva abundante documentación sobre los incendios acontecidos y las medidas que se tomaban. A lo largo de todo el siglo XVII, XVIII y XIX se suceden documentos, Disposiciones, Ordenanzas, Libramientos de gastos, Autos del Consejo, etc. Desde solicitudes hechas a los vecinos para que colaboren en la extinción de incendios, Ordenanzas para los "matafuegos", sueldos a pagar a estos, autos del Consejo para obligar a los gremios a que cumplieran con su deber de asistir a los incendios, etc.

En la Plaza Mayor de Madrid, en el siglo XVI se habían producido otros dos grandes incendios sobradamente conocidos a través de la literatura (Relaciones), documentación de archivos y el tercero, además, por los dibujos y estampas grabadas que se hicieron con tal motivo.

El primero sucedió en 1631, pocos años después de terminar la construcción de la plaza. José Sánchez Díaz, en las "Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)", Instituto de Estudios madrileños, recoge la información, de autor anónimo, de lo que sucedió en la Plaza el 7 de julio de aquel año. Según dicha relación el incendio empezó a las dos de la madrugada de dicho día y duró ocho días, en los que se quemaron, además de la Casa Carnicería, otras veintinueve casas más, todas de cinco plantas en las que vivían especieros y drogueros, y sobre todo, pañeros, entre ellas la del Tapicero Mayor del Rey, un Regidor y numerosas tiendas, confiterías, droguerías, joyerías, etc., con sus cuevas.

Perecieron muchas personas, aunque no se nos dice el número, "por la dificultad en la noche, y debido al fuerte viento y al humo, de orientarse…".

Se movilizaban también todas las autoridades, no solo municipales, Justicias de Villa y Corte, Alcalde, Corregidor, Oidores, Tenientes, alguaciles (150 en la plaza Mayor), sino también del Consejo Real. Acudieron de todos los Monasterios y gran cantidad de clérigos. Se llevaron en procesión la imagen de Ntra. Sra. De los Remedios del Monasterio de Ntra. Sra. de la Merced. Ntra. Sra. de Atocha. Se dijeron misas desde las seis de la mañana hasta mediodía volvió a su casa. También llevaron a Ntra. Sra. de Atocha, que llegó a las ocho de la mañana… Debido al desbarajuste que se formó se produjeron actos de vandalismo y robo. No se pudo aprovechar ningún objeto de ajuar, asi vestiduras como muebles.

La Relación es muy amplia y en ella se incide continuamente en lo problemático que resultó apagar el fuego, por la amplitud que llegó a tener el mismo y por la dificultad de hacer llegar suficiente agua y que ésta llegara a todos los lugares donde se la necesitaba.

Parecida situación aconteció en 1670, cuando otra vez se produjo otro incendio, este vez en la casa de la Panadería y aledaños. Se suceden los Autos del Consejo y Acuerdos del Concejo para obligar a los gremios que cumplieran con su obligación de acudir a socorrer en los incendios, se solicitan compras de más bombas contra incendios, etc. P. V. H.

Cat. N.º 130

131
ANÓNIMO
INCENDIO DE LA CÁRCEL DE CORTE DE MADRID
193 x 294 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 15455

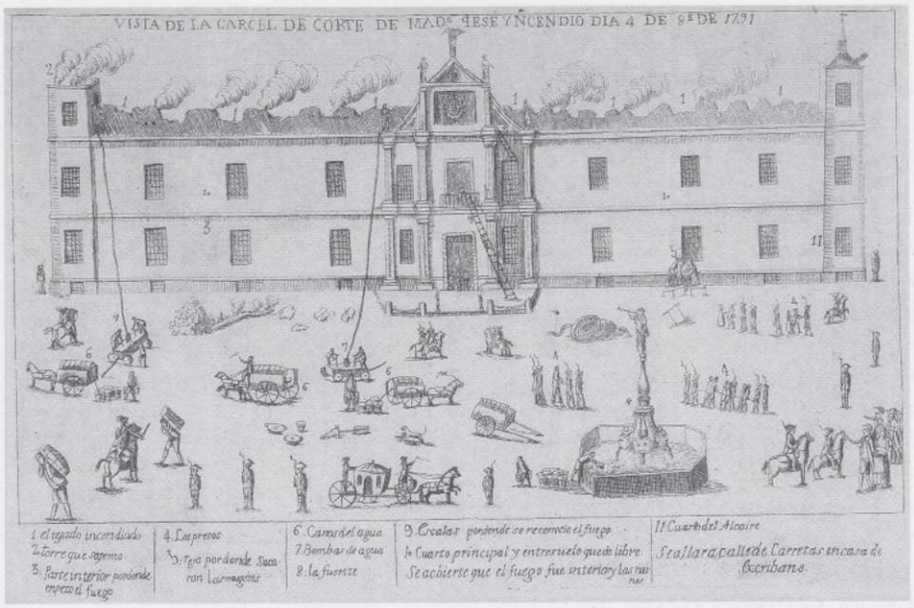
A principios del s. XVII Madrid no dispone de un lugar fijo específicamente carcelario, respondiendo a la antigua costumbre de recluir a los delincuentes en las casas de los alguaciles o alcaldes o en las propias de los ofendidos, pero ya desde mediados de la centuria anterior se sentía la necesidad de un lugar público de encierro, independiente de arbitrariedades de los particulares.

En 1619 el Municipio crea una primera cárcel en unas casas de su propiedad, donde también se asentaba el Ayuntamiento, y en 1629 el Consejo autoriza la construcción de la "Casa y cárcel nueva" de la Villa.

En 1629, empieza la construcción de la Cárcel de Corte, también en el centro de la ciudad, muy cerca de la Plaza Mayor, y cuyo edificio compartiría con la Sala de Alcaldes de Casa y y Corte. La Cárcel de Corte estaba dedicada, en principio, a los presos de la nobleza.

Las mujeres no tenían un lugar específico para ser recluidas, sino que compartían los otros espacios, pero por iniciativa de Felipe III se fundan dos casas, una en Valladolid y otra en Madrid, a las que se denomina "Galeras", y que en principio se planteaba con un doble sentido, medio cárcel, medio reformatorio, como recogimiento de mujeres "perdidas", vagabundas, etc.

P. V. H.



Cat. N.º 131

132
ANÓNIMO
INCENDIO DE LA REAL FÁBRICA
DE COCHES DE LAVAPIES
133 x 209 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 15457

Esta estampa es muy interesante no sólo por su valor iconográfico, sino por su valor documental, pues se conoce bastante poco sobre esta Real Fábrica que aparece en la imagen. Se desconoce la fecha de su construcción, así como de su desaparición. ¿Pudo ser el incendio la causa de ésta? Lo que sí se sabe es que desde la década de 1780, en la misma zona, tenía una gran actividad otra fábrica de coches, y que llegó a contar con doscientos trabajadores.

El coche ha sido desde siempre signo de poder, de dinero y también de apariencia. Antes de la llegada a la Villa de la Corte en sus calles prácticamente solo se veían sillas de mano y literas, pero en el siglo XVI aparecen "coches de cámara", "coches de damas" y "carrozas", todas ellas de uso exclusivo, en principio, de la familia real y la alta aristocracia, que seguirán circulando al siglo siguiente junto con otros modelos más nuevos y funcionales, como los "coches redondos", "estufas" (carrozas acristaladas), "calesas", "calesinas", "sillas volantes", "berlinas", etc.

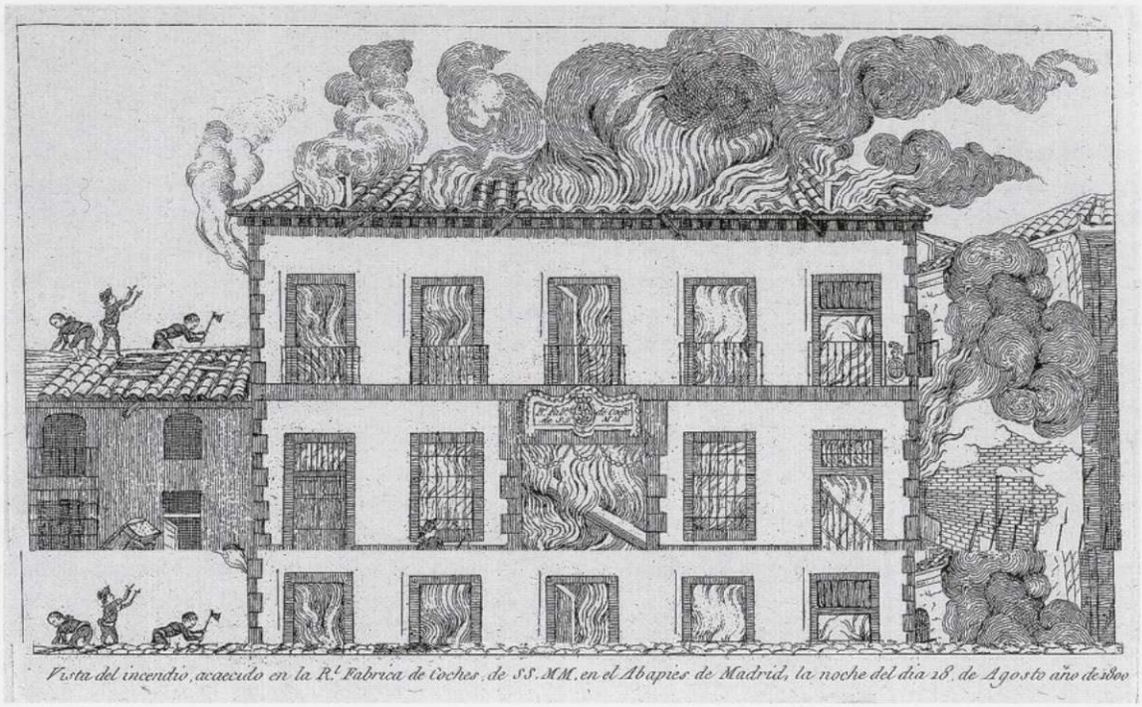
Los encargados de fabricar los coches son los "maestros de hacer coches", que seguirán trabajando durante el siglo XVIII, en el que aparecen modelos nuevos como "cupés", "carriolas" y "góndolas". Aunque la moda extranjera influye en la construcción de los vehículos, la mayoría de ellos son diseño español.

Los "maestros de hacer coches" son pequeños empresarios inscritos en gremios que regulan su actividad profesional, cuyas ordenanzas datas de finales del siglo XVII, 1666. En Madrid éstos están separados del gremio de los carreteros, cuestión inusual en el resto de España, donde los oficios afines suelen estar fusionados. Todavía en 1780, la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País publica un informe donde defiende la fusión de los diez gremios del sector de la madera, limitando las competencias de cada uno de ellos, y de sus diferentes categorías profesionales, tipo de herramientas que deben utilizar, materiales que deben emplear, etc.

Fernando VII, en 1824 aprobó unas nuevas ordenanzas del gremio de constructores aboliendo las anteriores. Pero ya desde finales del siglo XVIII cuando el uso de los coches se intensifica no sólo entre la aristocracia sino también entre la nueva burguesía, se generalizan ya los talleres a mayor escala, construidos con mentalidad de fabricación en serie con espíritu de industria y mercantil, destacando entre ellos la Real Fábrica de Coches de Lavapies mencionada anteriormente, y el Taller de Coches de Recoletos, considerada la fábrica más importante de Madrid y la primera en su categoría de toda España, y en donde trabajaban entre 150 y 200 obreros. Otras importantes fábricas de esta centuria son "La Comodidad" situada en la calle de Cecaderos; La Real Fábrica de Coches del Retiro, dedicada a la construcción de carruajes reales, que también sufrió un gran incendio en 1800.

Nuevos modelos de coches aparecen en este siglo, como la "carretela", "carretela de cristal", "curricle", "birloche", etc.

P. V. H.



Cat. N.º 132

V. DIVERSIONES POPULARES. EL TEATRO, LOS TOROS

Para los madrileños de los siglos XVII y XVIII las fiestas eran acontecimientos habituales en sus vidas. Unas eran de corte profano como mascaradas y bailes; otras religiosas, celebración de santos locales, domingos, Semana Santa, etc.; las había de índole palatina como recepciones de príncipes, bodas regias; por último fiestas comunes a otros lugares que adquirían en Madrid, por su condición de capital, una brillantez inusitada, como ocurría con las funciones teatrales y las corridas de toros.

Entre las celebraciones más populares se contaban, desde el comienzo de la primavera hasta el otoño, las romerías en honor de los santos venerados en la Villa; tal era el caso de San Isidro, Santiago el Menor (llamada de Santiago *el Verde*) o San Blas, en las inmediaciones de cuyas respectivas ermitas se merendaba, cantaba y bailaba (Cat. 134, 135 y 136).

Durante el Carnaval los bailes de máscaras gozaron asimismo del fervor popular. El anonimato de los disfraces era excusa, muchas veces, para hacer blanco de burlas despiadadas a honrados ciudadanos o para cometer actos delictivos, de modo que las mascaradas fueron prohibidas con Felipe V y no volvieron a celebrarse hasta 1767 y dentro de teatros (Cat. 133).

El teatro era otro de los espectáculo preferidos por el público. La encendida rivalidad que mantuvieron los partidarios de los dos grandes teatros madrileños, el del Príncipe y el de la Cruz se hizo famosa en todo Madrid, al igual que el entusiasmo despertado por muchos de sus actores (Cat. 137, 138 y 139).

Lo mismo ocurría con la fiesta de los toros, en especial desde la segunda mitad del siglo XVIII con el triunfo de los toreros a pie que se convirtieron en ídolos del pueblo (Cat. 140). En ese momento las diversas suertes o partes de la corrida, fueron grabadas por artistas como Carnicero difundiéndose entre aficionados y visitantes extranjeros (Cat. 141 a 147).

Muchas de estas fiestas han sobrevivido aún con modificaciones esenciales, otras desaparecieron por voluntad de los gobernantes o por el vertiginoso crecimiento urbanístico de la Villa.

133
Juan Antonio SALVADOR CARMONA
BAILE EN MÁSCARA EN EL COLISEO DEL PRÍNCIPE
391 x 516 mm. Cobre, talla dulce, aguafuerte y buril
IN 15605

En 1767 el rey Carlos autorizó la celebración de bailes de máscaras en los teatros de Madrid durante el Carnaval, una vez pasado el período de luto por la muerte de su madre, Isabel de Farnesio, y apaciguados los últimos ecos del motín de Esquilache.

Aprovechando estos festejos el pintor madrileño Luis Paret y Alcázar realizó, en ese año, un espléndido lienzo titulado *Baile en Máscara,* que se conserva en el Museo del Prado. En esta obra, que fue realizada por el artista cuando contaba veinte años, se observan ya las características que distinguirán la obra de Paret en lo que se refiere a la importancia del fondo y de los edificios, reducción del tamaño de las figuras, etc. Luis Paret fue un pintor exquisito, que nos dejó en sus refinadas composiciones testimonios preciosos de la sociedad de su tiempo.

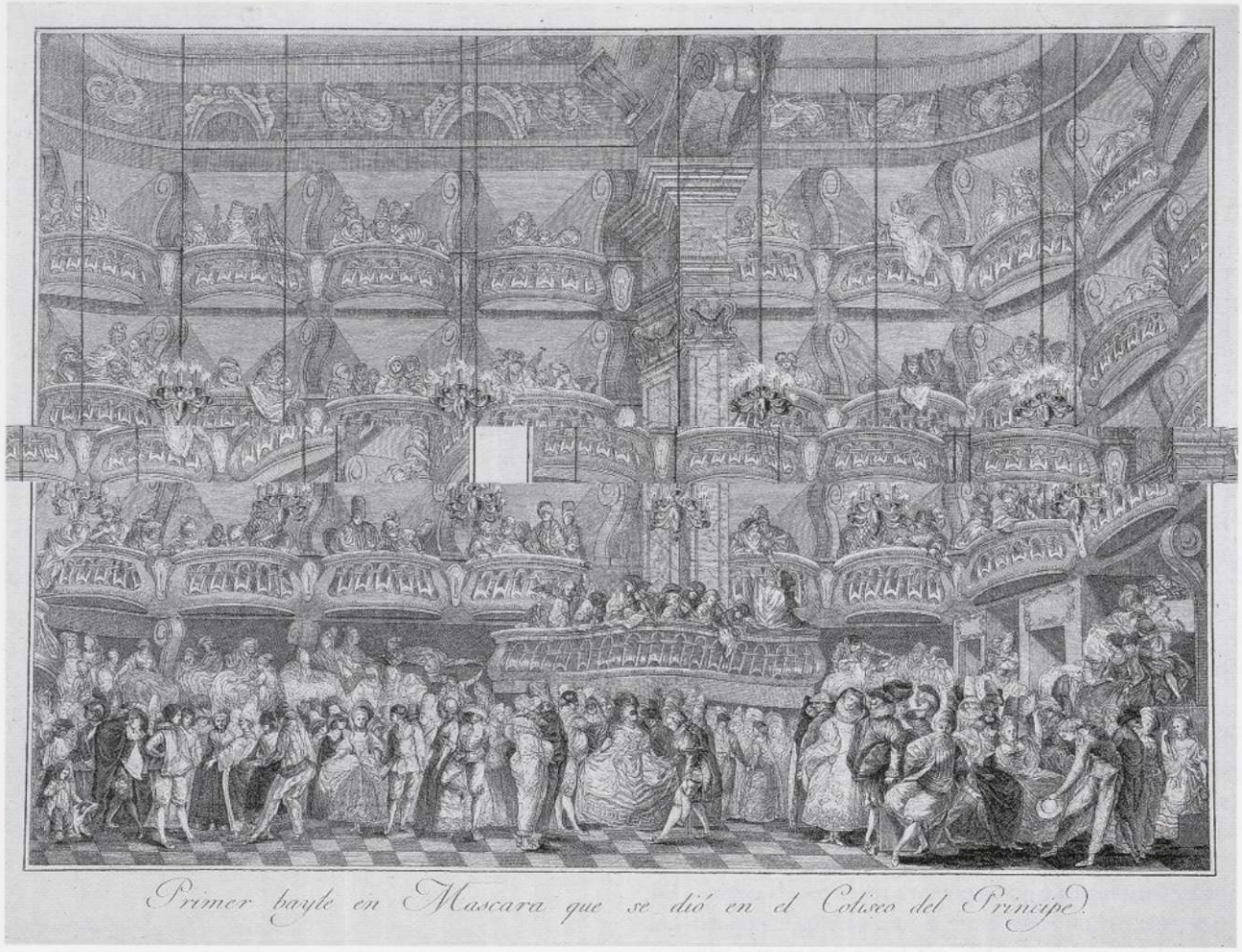
A partir de este magnífico óleo, Juan Antonio Salvador Carmona ejecutó el grabado, probablemente en 1771, suposición que se apoya en la inscripción de la plancha original de la pieza que se conserva en la Calcografía Nacional de Madrid: "Primer baile en Máscara que se dio en el Coliseo del Príncipe en 1771".[1]

Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) fue hermano de Manuel Salvador Carmona, probablemente el grabador mejor dotado y más representativo del siglo XVIII español. La figura de Juan Antonio se ha visto aplastada por la fama de su hermano, aunque su producción fue de calidad y numerosa. Para Antonio Gallego el *Baile en Máscara* es una de las mejores estampas de todo el XVIII español.

El Museo Municipal conserva otro ejemplar de la misma estampa con la inscripción "Mengs invt. Carmona sculpt.".

M. J. P.

[1] Osiris Delgado cita esta plancha en su libro *Paret y Alcázar*, Madrid. 1957 y piensa que la fecha de 1771 se refiere a la ejecución del grabado, porque es en ese año cuando la familia real demuestra interés por enviar a distintos lugares de Italia constancia gráfica de los festejos que se habían programado por aquellas fechas.



Cat. N.º 133

134
Marcos TELLEZ VILLAR
UN PASAR DE LAS SEGUIDILLAS BOLERAS
293 x 209 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada
IN 2305

135
Marcos TELLEZ VILLAR
ATABADILLOS DE LAS SEGUIDILLAS BOLERAS
285 x 219 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada
IN 2303

136
Marcos TELLEZ VILLAR
EMBOTADAS DE LAS SEGUIDILLAS BOLERAS
281 x 218 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada
IN 2301

Los tres grabados representan a "majos" y "majas" madrileños ejecutando diversos pasos de las seguidillas boleras.

En el primero (Cat. 134) la posición de los pies hacia fuera revela una influencia de los estilos de baile de corte o teatrales internacionales (Ablanedo, E., 1993). Los bailarines se acompañan con castañuelas, mientras un hombre a la izquierda toca la guitarra. Esta figura del guitarrista se convertirá en un personaje típico de los grabados posteriores y de las imágenes goyescas.

La siguiente estampa (Cat. 135) presenta un elemento inusual: es una mujer, y no un hombre, quien toca la guitarra. En este paso hay un cruce entre la forma de baile popular y el estilo "moderno", asociado con bailes franceses e italianos (Ablanedo, E., 1993). A destacar el elaborado tocado de las damas que revela también un gusto francés.

Por último el Cat. 136 introduce una figura ajena a los protagonistas del baile: la de un "petimetre" que observa la escena envuelto en su capa.

Estas estampas fueron dibujadas también por Téllez Villar, artista poco conocido cuyas imágenes tuvieron gran influencia sobre el pintoresquismo romántico de comienzos del siglo XIX (Bozal, V., 1987). Su fecha de ejecución puede fijarse en el último tercio del siglo XVIII. Desde el primer momento fueron muy apreciadas por un público compuesto por artesanos, pequeños comerciantes y empleados. Los personajes están minuciosamente dibujados, con un detallismo casi abrumador, en cambio sus movimientos no están a veces bien resueltos. En cuanto al espacio queda conformado como un escenario de teatro.

Cat. N.º 134

Los tres grabados forman parte de una serie de seis, conservados todos en el Museo Municipal. La Biblioteca Nacional de Madrid posee también un volumen encuadernado con las seis estampas. M. J. P.

Cat. N.º 135

Cat. N.º 136

137
RODRÍGUEZ
MARÍA LADVENANT
179 x 122 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 4858

Nacida en Valencia en 1741. María Ladvenant falleció probablemente en Madrid en 1767, antes de cumplir veintiséis años. Se dio a conocer en los teatros de la capital como "dama de música", es decir tiple, cantando tonadillas, pero no tardó en ser una de las primera intérpretes de nuestro teatro clásico sobresaliendo también en su faceta de "autora" (empresaria). Casó con el actor Manuel Rivas, pero sus amoríos con aristocráticos miembros de la nobleza, como el Marqués de la Bañeza o el Duque de Villahermosa, fueron siempre la comidilla de la corte. A pesar de su agitada vida sentimental, en los salones de su casa se reunía lo más granado de la sociedad e intelectualidad madrileñas, como Moratín (padre), Clavijo y Fajardo, Francisco Nifo, etc. Sus admiradores le pusieron el sobrenombre "La Divina".

Rodríguez, el desconocido grabador, y posiblemente también dibujante de la obra, retrata a la actriz de busto dentro de un medallón a cuyos lados ha representado alegorías del teatro y la música. Probablemente le sirvió de modelo alguna miniatura con la efigie de María. El plinto que soporta el medallón tiene una inscripción conmemorativa de corte clásico.

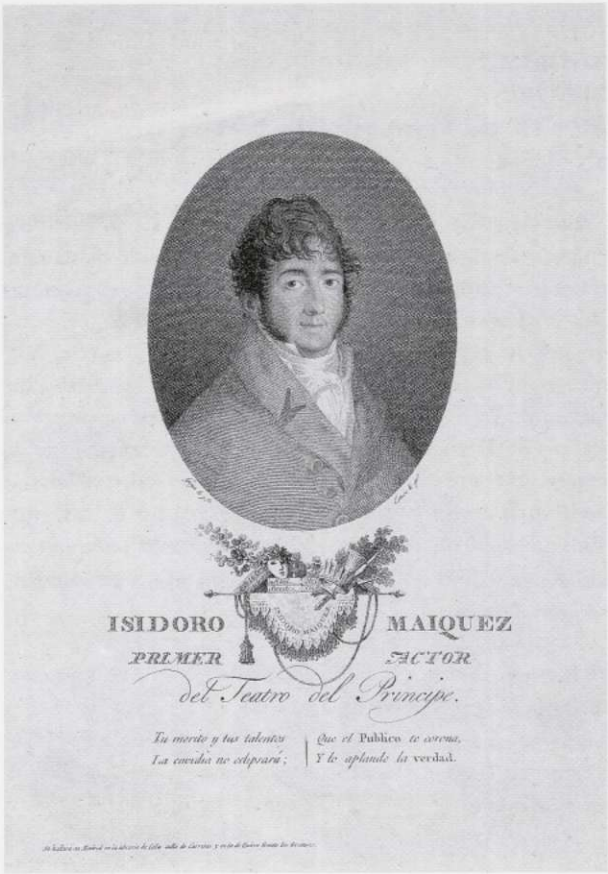
En la *Colección de trajes de España* grabada por Juan de la Cruz Cano hay una estampa sin numerar, titulada *Traje de Teatro a la antigua española,* que, tradicionalmente, se supone sea un retrato de la Ladvenant. En el Museo Municipal se conserva un ejemplar de dicha estampa. M. J. P.

Cat. N.º 137

138
Rafael ESTEVE
ISIDORO MÁIQUEZ
211 x 150 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2509

El actor Isidoro Máiquez nació en Cartagena en 1768. Estudió en París, y a su vuelta a Madrid abrió el teatro de los Caños del Peral en 1801 con la obra *El celoso confundido*. Representó más tarde *La vida es sueño* y *Otelo*, quedando establecido que Máiquez era el mejor actor de España. Tuvo fervorosos partidarios y también muchos detractores, pero las polémicas que suscitaba, en vez de amilanarle, avivaban su entusiasmo y el de los actores de su compañía, logrando alcanzar éxitos sin igual con las obras *Pelayo*, de Quintana, o *Bruto*, de Alfieri. Fue hombre pensador y estudioso que revolucionó la escena suprimiendo gestos afectados y logrando mayor naturalidad en las actuaciones. Publicó en 1817 un *Reglamento sobre teatros* que provocó su destierro a Granada poco después a causa del cumplimiento riguroso de uno de sus artículos. Murió en esta ciudad en 1820. Entre otros muchos elogios por su trabajo recibió también los del famoso actor francés Talma, quien alabó su trabajo en la escena.

Este grabado fue realizado por el valenciano Rafael Esteve Vilella a partir del cuadro que hizo Francisco de Goya del actor en 1807. Esteve (1778-1847) se formó en Valencia y Madrid, siendo nombrado grabador de cámara en 1802. Fue amigo personal de Goya con quien, además, colaboró en varias ocasiones, y que le retrató en 1815. Siempre estuvo preocupado por su formación fuera de España como grabador, aspiración que pudo cumplir con Fernando VII quien le permitió viajar a Francia e Italia. Tras su éxito internacional con el grabado *El milagro de las aguas* sobre el cuadro de Murillo, dedicó buena parte de su actividad a la enseñanza en la Academia de San Fernando, convirtiéndose en el último maestro del grabado de reproducción. M. J. P.



Cat. N.º 138

139
ANÓNIMO
RITA LUNA
337 x 237 mm. Cobre, talla dulce, buril
IN 2497

La actriz Rita Luna nació en Málaga en 1770. En 1789 empezó a actuar en el teatro del Príncipe, donde obtuvo un clamoroso éxito en el año de 1791 interpretando el papel de una sultana en la obra *La esclava del Negro Ponto.* En el teatro de la Cruz representó, unos años más tarde, las obras de nuestros clásicos del Siglo de Oro *La casa con dos puertas*, de Calderón, *El desdén con el desdén*, de Moreto, *El vergonzoso en Palacio,* de Tirso, etc. Sus actuaciones provocaron un gran entusiasmo también en las clases altas, hasta tal punto que fue contratada en varias ocasiones para los teatros de la Corte. En 1804 elevó un memorial a los comisarios de Teatro anunciando su retirada y pidiendo la jubilación. Murió en la localidad madrileña de El Pardo en 1832.

La estampa, anónima debió grabarse en la década de 1790, en la que se representó frecuentemente la comedia *La esclava del Negro Ponto,* una obra de tipo heroico de Comella.

M. J. P.

Cat. N.º 139

140
Juan de la CRUZ CANO Y OLMEDILLA
PEDRO ROMERO
273 x 189 mm. Cobre, talla dulce, buril iluminada
IN 2563

Pedro Romero (1754-1839) nació en Ronda (Málaga), en el seno de una de las familias toreras más célebres de la historia. Su actividad profesional comenzó en 1771 y concluyó en 1799. Fue un torero de enorme popularidad en razón de su estilo, valor y encanto personal. En la suerte de matar toros "recibiendo" no tuvo rival. Se le cita muchas veces como fundador de la "Escuela rondeña" y, sobre todo, como uno de los creadores del toreo moderno. Al fundarse en 1830 la Escuela de Tauromaquia de Sevilla, solicitó el puesto de maestro que le fue concedido con carácter honorífico. Entre 1795 y 1798 fue retratado por Goya en un magnífico lienzo que desvela la personalidad del matador.[1]

La presente ilustración forma parte de la serie *Colección de trajes de España,* grabada por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla entre 1777 y 1788, y compuesta por siete cuadernos de doce figuras (si bien del último sólo conocemos diez, hasta la lámina ochenta y dos, dejando aparte las sin numerar). Por el número que lleva, el 27, debe pertenecer al tercer cuaderno, que salió en 1778. Juan de la Cruz (1734-1790) fue hermano del célebre autor de sainetes Ramón de la Cruz, y tío del pintor Manuel de la Cruz Cano, quien dibujó muchas de las ilustraciones destinadas a esta colección. En el caso de la estampa que nos ocupa el autor del dibujo original fue también Juan de la Cruz. En realidad esta serie más que un muestrario de trajes es un repertorio de tipos, del estilo de los que se hacían en Europa en aquellos momentos y que el artista debió conocer durante su etapa de pensionado en París. La serie tuvo mucho éxito, siendo repetidamente copiada tanto en España como en el extranjero. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva varios ejemplares de la *Colección,* pero ninguno completo. El Museo Municipal posee nueve láminas sueltas, entre ellas una, titulada *Traje de Theatro a la antigua Española,* que tradicionalmente se supone sea un retrato de la actriz María Ladvenant (Véase Cat. 137). M. J. P.

Cat. N.º 140

[1] Véase el catálogo de la Exposición *Goya. 250 Aniversario,* Madrid, Museo del Prado, 1996.

141
Antonio CARNICERO
SUERTE DE MATAR
200 x 297 mm. Cobre, talla dulce, aguafuerte
y buril iluminada
IN 4881

142
Antonio CARNICERO
SUERTE DE MATAR
201 x 296 mm. Cobre, talla dulce, aguafuerte
y buril, iluminada
IN 4882

En estas dos estampas se recogen los momentos anteriores a la muerte del toro. En la primera el matador avanza la muleta con la mano izquierda citando al animal, mientras que sostiene la espada con la derecha. En la segunda ilustración prepara el estoque para entrar a matar.

La autoría de estas piezas se debe, tanto en el dibujo como en el grabado, a Antonio Carnicero (1748-1814), pintor de cámara y autor de dibujos para varias obras como la misma *Coleccion de trajes...* de Juan de la Cruz y el *Quijote* de la Academia de la Lengua. Carnicero grabó una serie de doce estampas, más la portada, para la obra *Colección de las principales suertes de una corrida de toros,* entre los años 1787 y 1790. En concreto las dos reproducidas aquí aparecieron en octubre de 1788. La serie era, en parte, un homenaje a Pedro Romero, quien alcanzó un rotundo éxito frente a sus rivales Costillares y Pepe-Hillo en las corridas que se celebraron en 1789 con motivo de la proclamación de Carlos IV.

La *Colección* tuvo una influencia decisiva en todas las estampas posteriores de toros al menos durante medio siglo. En realidad era la primera vez que se realizaba una obra metódica y bien documentada para información y deleite de todos los aficionados y de los extranjeros que visitaban Madrid.

M. J. P.

Cat. N.º 141

Cat. N.º 142

143
ANÓNIMO
PRINCIPALES SUERTES DE UNA CORRIDA DE TOROS. I. SUERTE
210 x 310 mm. Madera, entalladura, iluminada.
IN 4887

144
ANÓNIMO
PRINCIPALES SUERTES DE UNA CORRIDA DE TOROS. III. SUERTE
208 x 302 mm. Madera, entalladura, iluminada.
IN 4889

145
ANÓNIMO
PRINCIPALES SUERTES DE UNA CORRIDA DE TOROS. VI. SUERTE
206 x 300 mm. Madera, entalladura, iluminada.
IN 4.890

146
ANÓNIMO
PRINCIPALES SUERTES DE UNA CORRIDA DE TOROS. XI. SUERTE
214 x 312 mm. Madera, entalladura, iluminada.
IN 4892

Las cuatro estampas que se reproducen aquí forman parte de una serie de doce de la que quedan escasos ejemplares. Concretamente se conservan en la Biblioteca José María de Cossio, una Colección Particular de París y Museo Municipal de Madrid que sólo posee seis.

La I Suerte recoge el comienzo de la lidia con la retirada del alguacil y la salida del toro, la III se refiere a la suerte de varas o suerte de picar, la VI a la de echar perros al toro y la XI a la muerte del animal.

Inspiradas en la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero, muestran hasta qué punto se popularizó esta serie, pues a su lineal dibujo y plano colorido añaden estas ilustraciones una característica muy singular, la de estar impresas en un papel que generalmente se utilizaba sólo para guardas de libros.

La técnica de realización consiste en grabar el dibujo en relieve sobre un taco de madera y posteriormente iluminarlo por medio del estarcido.

La dotación de este tipo de piezas oscila entre la última década del siglo XVIII y primer tercio del XIX. M. J. P.

Cat. N.º 143

Cat. N.º 145

Cat. N.º 144

Cat. N.º 146

147
Antonio CARNICERO Y MANEIS
VISTA DE UNA CORRIDA DE TOROS EN MADRID
410 x 554 mm. Cobre, talla dulce, buril, iluminada.
IN 3155

La estampa representa fielmente la plaza de toros que mandó construir a sus expensas Fernando VI para sustituir a otra de madera. Fue inaugurada en 1754 y estaba situada junto a la Puerta de Alcalá. Se utilizó hasta 1874, en que fue sustituida por otra (hoy también desaparecida) más alejada del casco urbano.

La intención de Carnicero al realizar esta lámina fue la de presentar "varias actitudes, y posturas de espectadores, sentados y en pie, y varios modelos del traje español, en soldados, petimetres, majos, majas, lacayos, payos, lugareños, etc., todos con la mayor viveza y propiedad". Y, al mismo tiempo, dar "...idea puntual, y escueta de la función de toros española, para que la formen más cabal los extranjeros que nos la pintan desnuda del verdadero carácter español[1]".

Se trata de una estampa llena de brillantez y colorido, publicada en 1791 como remate a la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros,* y se puso a la venta en la librería madrileña de Quiroga y en la valenciana de Martín Torra al alto precio de 21 reales cada estampa.

Como ya se ha indicado en el Cat. 141 y en el Cat. 142 .las estampas de Carnicero desempeñaron un papel fundamental en las series posteriores de toros y fueron rápidamente copiadas por españoles y extranjeros. Entre estos últimos cabe citar la aparición del *Atlas pour servir au tableau de l'Espagne moderne* (París, 1803), las publicadas en Londres en 1813 por Edward Orme, otra serie realizada en Venecia en 1803, o las alemanas, algunas de ellas realizadas ya por procedimiento litográfico. Todas copian o se inspiran en las estampas de Carnicero.[2]

M. J. P.

[1] Citado por Juan Carrete Parrondo en el preámbulo a la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros,* publicada por la Comunidad de Madrid, en 1991.

[2] Carrete Parrondo, J., en la publicación citada en nota 1.

Cat. N.º 147

VI. VIDA RELIGIOSA. LAS DEVOCIONES

En España, se respiraba un ambiente de sacralización que alcanzaba a todos los órdenes de vida. Si bien con el paso del tiempo se fueron introduciendo matices, en lo fundamental permaneció inalterable durante siglos.

En el siglo XVI, bajo la influencia de los grandes místicos, se apunta una inquietud crítica, que ha de considerarse como ligada a la Contrarreforma. Como consecuencia de ello, se produce una renovación y depuración religiosa que será llevada a cabo por las órdenes religiosas.

Las tesis contrarreformistas trajeron consigo, en el campo de la piedad religiosa, el triunfo de la imagen que, controlada por la Iglesia, fue al mismo tiempo un medio de promoción, propaganda y adoctrinamiento, y un instrumento sentimental de la devoción.

El culto a la Virgen (Cat. 149, 150, 151) se convierte en uno de los puntos capitales de la piedad de la Contrarreforma, al mismo tiempo que la condición de modelo, de abogado para conceder mercedes y los propios valores narrativos de una biografía de excepción, otorgaban a las vidas de santos (Cat. 152, 153, 154, 155, 158) un gran poder de convocatoria, de proximidad en lo humano a la más lejana divinidad.

El objetivo básico que cumplía la estampa de devoción era impulsar las emociones piadosas de las gentes sencillas, en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos y pinturas de los templos, a la vez que por un precio asequible podían disponer de ellas en su propia casa para satisfacer sus devociones particulares.

Aunque las estampas sueltas fueron casi todas importadas, los grabadores españoles produjeron estampas religiosas de tipo popular, insistiendo durante mucho tiempo en la xilografía y teniendo como principales clientes a cofradías, cabildos y otras entidades religiosas que las distribuían entre sus feligreses, logrando difundir, así, determinadas devociones.

148
Juan Bernabé PALOMINO
TUMULO PARA LAS HONRAS FUNEBRES
DE FRANCISCO FARNESIO
647 x 354 mm. Cobre, talla dulce
IN 15.570

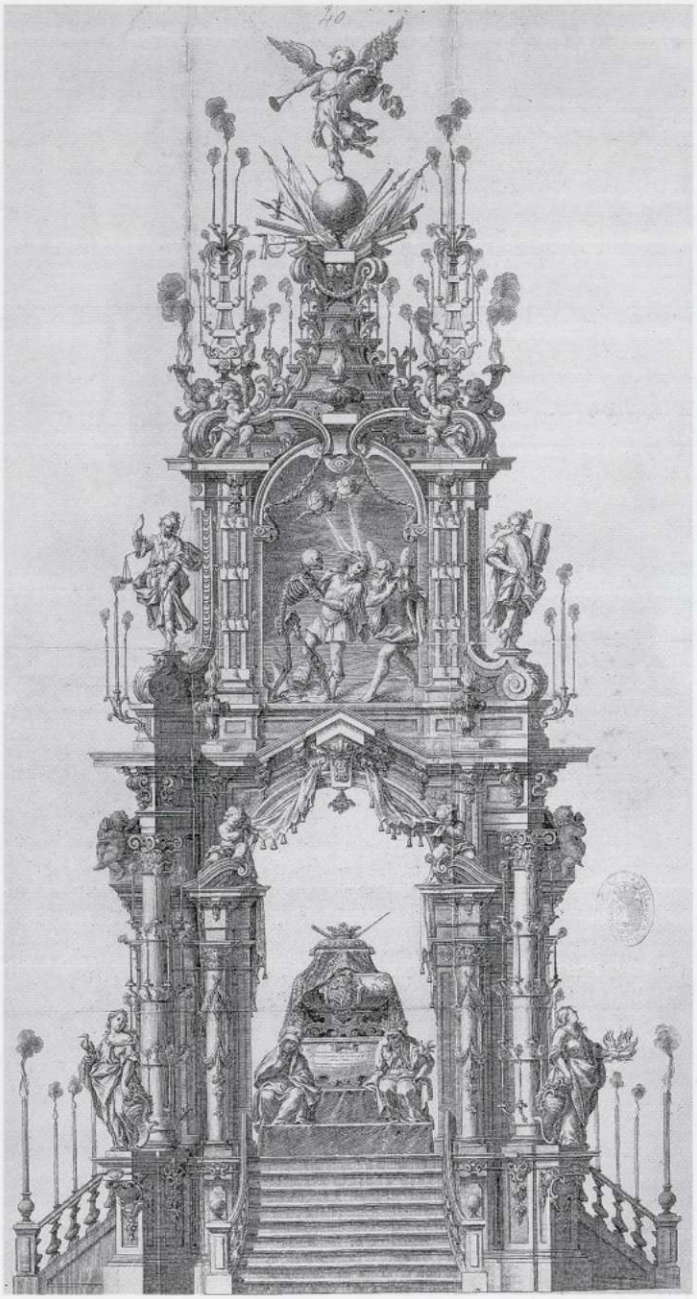
En el Siglo de Oro, hondamente impregnado de catolicismo, la conmemoración de un fallecimiento, por el cual la nación perdía a un hijo preclaro, llevaba aneja la alegría de contar con un nuevo santo y patrono en el cielo, por lo que los sentimientos de celebrantes y público oscilan entre la pena y el gozo y los funerales cobran aspectos alegremente apoteósicos y festivos. Lo complicado y festivo de las regias exequias parece irse acentuando a lo largo de la historia de la dinastía de los Habsburgos españoles. El cambio de dinastía, con la llegada del primer monarca de la Casa de Borbón, Felipe V, no supuso una interrupción, ni siquiera un cambio, en las reales exequias españolas. Los funerales de los primeros Borbones (hasta Carlos III incluído) no son más que la imitación de los de la dinastía anterior, con sus aspectos emblemáticos, que resultan anacrónicos en el Siglo de las Luces.

A la muerte de Francisco Farnesio, padre de la reina Isabel de Farnesio, el Marqués de Villena fue el encargado de organizar las honras fúnebres en el Convento de la Encarnación el 30 de septiembre de 1727. El túmulo fue diseñado por Juan Román, Maestro y Arquitecto Mayor del Rey, las inscripciones y la mayor parte de los "jeroglíficos" fueron compuestos por Jerónimo Val, el resto fue obra de Cañizares.

Había dos estilos en el diseño de túmulos, uno encabezado por Ardemans, más preocupado por la estructura y que incorporaba elementos mitológicos, el otro personificado en la figura de Pedro Ribera, que enmascara la arquitectura con una profusa decoración. El gusto de los monarcas estaba más cerca de la mesura francesa y la gravedad romana, elementos que consideraban indispensables del "gran arte", representados por Ardemans, más afines a un "barroco internacional", que del barroco "florido" de Pedro Ribera, que lo consideraban como una deformación local.

Juan Román, cercano al círculo de Ardemans, compone una arquitectura fastuosa en que se mezclan los elementos alegóricos (magnificencia, magnanimidad, veracidad, liberalidad, fama) con los religiosos (virtudes cardinales). Esta estampa, dibujada por el arquitecto y grabada por Juan Bernabé Palomino, sirvió de ilustración a la obra de Juan Interián de Ayala, publicada en 1728, en que relata la vida, enfermedad y muerte de Francisco Farnesio y narra, con todo detalle, las exequias que se celebraron con motivo de su desaparición.

P.N.C.



Cat. N.º 148

149
ANÓNIMO
VIRGEN DE LA ALMUDENA
367 x 239 mm. Cobre, talla dulce
IN 6.598

Estampa anónima de Santa María de la Almudena, que reproduce el retablo, realizado durante el reinado de Carlos II. Este monarca se declaró esclavo de la Virgen y, deseando enriquecer más el templo, dispuso que los virreyes de Perú y Nueva España enviaran cuantas limosnas pudieran para el nuevo y costosísimo retablo, para el que también aportaron obsequios devotos de Madrid y la propia Villa. El remate lleva una pintura de Alonso Cano, que representa el milagro de San Isidro, cuando sacó al niño del pozo. A los lados, los retratos de Felipe IV, ya desaparecido, y María Ana de Austria. Flanqueando la imagen de la Virgen dos cuadros que representan a San Juan Bautista y a San José con el Niño, de autor desconocido. La imagen aparece vestida y adornada con joyas, según el gusto y la costumbre del siglo XVII, sobre una altar, regalo de Madrid, en 1640, que tanto Ponz como Madoz citan, y que el primero considera de escaso valor artístico. En primer plano, las figuras orantes de Carlos II, María Ana de Neoburgo y María Ana de Austria, con hábito, como muestra de la devoción de los monarcas a la Almudena, como los primeros entre sus fieles, haciendo que este grabado resulte significativo como ejemplo de la connivencia entre lo político y lo religioso.

La reina María Ana de Neoburgo hizo su entrada en Madrid en 1690, celebrándose en la iglesia un acto de acción de gracias, que bien podría conmemorar esta estampa. A su valor como objeto de devoción habría que añadir el valor de la estampa como documento, al reproducir, suponemos que con bastante fidelidad, este retablo que no ha llegado hasta nosotros. P.N.C.

Cat. N.º 149

150
Francisco MUNTANER
VIRGEN DE ATOCHA
441 x 309 mm. Cobre, talla dulce
IN 17.156

Estampa dibujada y grabada por Francisco Muntaner Moner, en 1786, y dedicada a Carlos III. Francisco Muntaner nació en Palma de Mallorca en 1743, donde se inició en el estudio de la pintura. Más tarde pasó a Madrid para aprender el grabado de láminas, bajo la dirección del académico Juan Bernabé Palomino. La Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró individuo supernumerario por el grabado de láminas en 1767 y de mérito en 1771. Hasta 1805, en que muere en Madrid, continuó trabajando en el arte del grabado.

Las primeras estampas conocidas de la Virgen de Atocha se deben al buril de grabadores extranjeros de la primera mitad del siglo XVII, sobre todo franceses, que sirven de ilustración a las crónicas sobre Madrid de autores como Gil González Dávila (1623) y Gerónimo de la Quintana (1629). Juan Courbes graba la portada de otra obra de Quintana: "Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha" (1637).

Aquí sólamente vemos representada la imagen de la Virgen, en lugar de reproducir el retablo completo dónde estaba ubicada, como ocurre en el caso de las estampas de las Vírgenes de la Almudena y del Puerto. Las estampas de las distintas devociones madrileñas solían ser, a diferencia de las de otras ciudades, muy comedidas en cuanto a los mensajes que portaban. Esta estampa es un ejemplo de esta simplicidad en las inscripciones, figurando únicamente, aparte de la autoría, la dedicatoria Carlos III, quien mantuvo la costumbre, iniciada por los monarcas de la Casa de Austria, de acudir a rezar la Salve a su santuario.

P.N.C.

Cat. N.º 150

151
ANÓNIMO
SAN ISIDRO
100 x 75 mm. Cobre, talla dulce
IN 13.385

152
VAZQUEZ
SAN ISIDRO Y SANTA MARIA DE LA CABEZA
205 x 160 mm. Cobre, talla dulce
IN 2.441

En el siglo XVI, también las ciudades necesitaban contar con una genealogía para tener un mínimo de prestigio. En este mismo sentido, era conveniente también contar con una figura, ligada a la ciudad, que por sus méritos y virtudes hubiera merecido el máximo honor: su veneración en los altares. San Isidro, por sus valores humanos y religiosos, era la personalidad adecuada para una población en su mayor parte campesina.

La efigie del Santo no se popularizó hasta su canonización (1622). Posiblemente por este motivo, las primeras estampas con la imagen de San Isidro que conocemos, le representan de la forma que luego se ha hecho tradicional, con ligeras variaciones, es decir, con atuendo de labrador del siglo XVI o XVII. Al artista religioso puede interesarle únicamente la condición de labrador del Santo, por lo que se lograba con mayor eficacia vistiéndole de la misma forma que sus contemporáneos. Parece que desde muy pronto se editaron pliegos de aleluyas narrando su vida, pero es posible que las que han llegado hasta nosotros sean ya de comienzos del siglo XVIII (IN 2.436).

En la representación de San Isidro están presentes todas las técnicas del grabado, desde las xilografías anónimas, populares (IN 23.622, 17.175), hasta obras de artistas renombrados como Francisco de Goya, en el conocido aguafuerte conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El Museo Municipal conserva numerosas estampas del Santo, desde xilografías del siglo XVII, la mayoría de autor anónimo, hasta litografías del siglo XIX pleno. Los dos grabados que vemos aquí son del siglo XVIII. El primero, de autor anónimo, representa al Santo en actitud orante con una aguijada entre las manos. Sobre un fondo de paisaje, aparece una segunda escena que reproduce el milagro en que tocando con su aguijada en una peña hizo manar agua.

En el segundo grabado aparece con idéntico atributo junto a su esposa Santa María de la Cabeza, que lleva un cestillo en la mano. Ambas figuras se encuentran en un paisaje con fondo de arquitecturas, que bien pudiera ser una visión idealizada de Madrid. En la parte superior, sobre unas nubes, una representación de la Iglesia del Colegio Imperial, en la calle Toledo, más tarde llamada Catedral de San Isidro, que nos hace pensar en que quizá esta estampa se realizara con motivo del traslado de los restos de los santos a esta iglesia, por orden de Carlos III, en 1769. P.N.C.

Cat. N.º 151

Cat. N.º 152

153
Juan Bernabé PALOMINO
VIRGEN DEL PUERTO
348 x 214 mm. Cobre, talla dulce
IN 1989/19/267

La presencia en Madrid de la Virgen del Puerto se debe a Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, Marqués de Vadillo, quien, siendo corregidor en Plasencia, cobró devoción a esa Virgen. Al trasladarse a Madrid, también como corregidor, encargó a Pedro Ribera la construcción de una ermita a orillas del Manzanares. La imagen de la Virgen, de talla, sentada sobre un trono de nubes amamantando al Niño desnudo, era copia de otra imagen del siglo XVI. En 1718 se trasladó en solemne procesión desde el Colegio Imperial, dónde se custodiaba, a la ermita. En 1725, el Marqués de Vadillo otorgó escritura de fundación de dicha ermita, disponiendo que "no quedara nunca sujeta a juez ni visitador eclesiástico" y que "sus bienes y rentas no fueran de la Iglesia, sino profanos y de mero patronato real de laicos".

Todas las estampas de la Virgen del Puerto, a las que hemos tenido acceso, están realizadas a devoción del citado Marqués de Vadillo, tal como reza en las inscripciones. El Museo Municipal conserva dos, grabadas ambas por Juan Bernabé Palomino. Una (IN 4.179), de peor factura, no lleva atribución del dibujante y representa sólamente la imagen, enmarcada por una orla de hojarasca. La que aquí vemos, grabada por dibujo preparatorio de Pedro Ribera, reproduce el retablo que alberga la imagen, del que también es autor. Esta estampa corresponde al primer periodo de la producción del grabador Juan Bernabé Palomino (1692-1777), durante la cual trabaja para los editores madrileños y los personajes más o menos cercanos a la corte, antes de que, nombrado Director de Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, su labor se centrara en la enseñanza. Palomino es la figura a través de la cual, el grabado español de la primera mitad del siglo XVIII se proyecta en el renacimiento técnico de la segunda mitad. Su importancia en la historia de nuestro grabado se pone de manifiesto en la necrología que le dedicó la Academia en 1778, al considerarle como "el primero que estableció en España el buen gusto de grabar en láminas". P.N.C.

Cat. N.º 153

154
Juan Fernando PALOMINO
BEATA MARIANA DE JESÚS
335 x 240 mm. Cobre, talla dulce
IN 1989/19/41

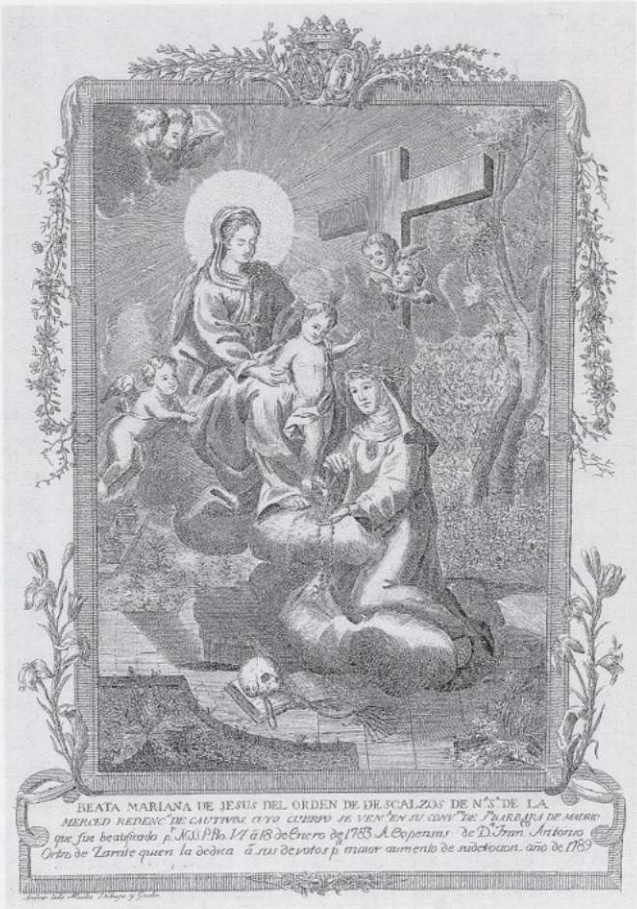
155
Andrés de la MUELA
BEATA MARIANA DE JESUS
309 x 215 mm. Cobre, talla dulce
IN 1989/19/40

Después del decreto de beatificación de Mariana de Jesús, en 1783, aparecen numerosas estampas, unas realizadas a devoción de congregaciones y particulares (IN: 14.286; 13.409), otras dedicadas a la propia ciudad de Madrid (IN: 1989/19/300) y algunas como ilustraciones de las biografías que se editan en ese momento (IN: 13.732; 1989/19/21), de las que se hace eco *La Gaceta de Madrid* (octubre y noviembre de 1783, enero de 1785).

Los rasgos físicos de la Beata nos han llegado gracias a un retrato pintado por Vicente Carducho (1576-1638), en 1625, basado en unos apuntes tomados por el pintor del propio cadáver, y de tres mascarillas (una en plomo y dos en yeso), que él mismo sacó. El cuadro y las mascarillas han sido la base para la mayoría de los grabados y esculturas que se realizaron con posterioridad.

La estampa grabada, en 1790, por Juan Fernando Palomino no se inspira directamente en la obra de Carducho, sino que lo hace a través de la escultura realizada por Julián San Martín (1762-1801) para la Parroquia de Santiago, según figura en las inscripciones de la estampa. Sobre un fondo de nubes y rodeada de ángeles, la Beata aparece vestida con el hábito de la Merced, en la cabeza la corona de espinas y en la mano izquierda la cruz. Este esquema iconográfico se repite casi sin variación en todas las representaciones, añadiendo, en alguna ocasión, los tres clavos de la cruz y, con excepción, de las obras que reproducen escenas de su vida. Tal es el caso de la segunda estampa, dibujada y grabada por Andrés de la Muela, en 1789. Reproduce la escena en que, rezando ante la cruz en el jardín de su casa, se le aparece la Virgen y pone el rosario a los pies del Niño. P.N.C.

Cat. N.º 154

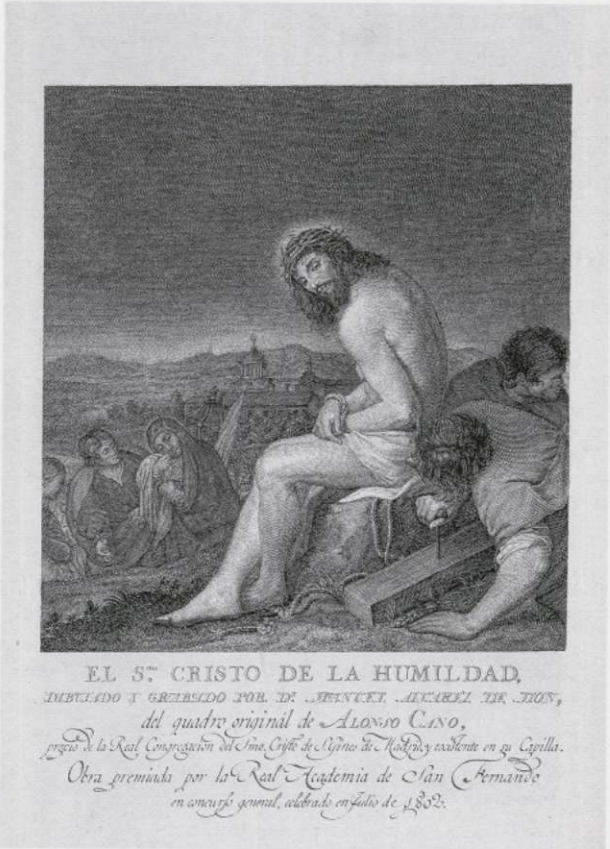


Cat. N.º 155

156
Manuel ÁLVAREZ DE MON
CRISTO DE LA HUMILDAD
354 x 248 mm. Cobre, talla dulce
IN 1989/19/265

Manuel Alvarez de Mon es el dibujante y grabador de este Cristo de la Humildad, según la pintura original de Alonso Cano, conservada en la Parroquia de San Ginés, que le sirvió para obtener, en 1802, la medalla de oro por el grabado de láminas en el concurso celebrado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Grabador de formación ilustrada, colabora en la regeneración del grabado español llevada a cabo por la Academia, precisamente en aquello en lo que ésta se proponía restaurar: el grabado de reproducción. Recibió la educación adecuada para que, "con la mayor calidad y pulcritud", transmitiera a la estampa lo que previamente otros artistas habían hecho. A su muerte, anterior a 1816, dejó sin terminar el retrato de Don Diego de Alava, para la colección de Los Varones Ilustres.

El arraigo de la parroquia de San Ginés y la devoción de los madrileños a sus imágenes, resulta evidente ante el número de estampas, que de ellas contamos. Sólamente con las que conserva el Museo Municipal podríamos casi hacer una reconstrucción de la decoración de la iglesia. En la capilla del Cristo, el Crucifijo, esculpido por Alfonso Vergaz (IN: 2.420; 1989/19/248), tres esculturas de Cristo en altares (IN: 1989/19/186) y el cuadro de Alonso Cano del Cristo de la Humildad; en el pórtico, el Cristo del Perdón (IN: 1989/19/188); y en otros lugares de la iglesia, la Virgen de la Cabeza (IN: 4.856), Nuestra Señora del Carmen (IN: 1989/19/251) y San Magín (IN: 14.008). P.N.C.

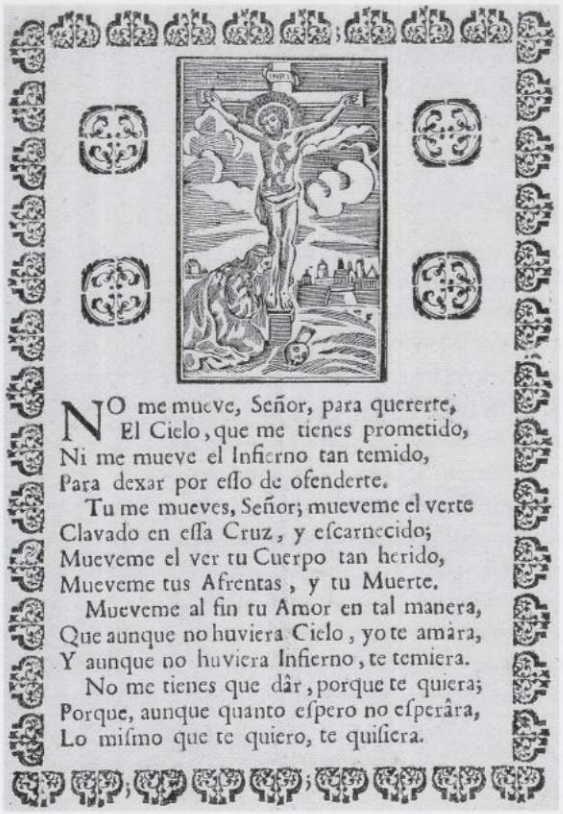


Cat. N.º 156

157
ANÓNIMO
JESÚS CRUCIFICADO
195 x 135 mm. Madera, entalladura
IN: 12.187

A pesar de que el tema de la Virgen, bajo las distintas advocaciones, los santos y los retablos son los temas preferidos de la estampa religiosa contrarreformista, las escenas de la pasión de Cristo siguen contando entre los favoritos. La Contrarreforma acentúa la importancia del tema de la redención y de la necesidad del sacrificio y la pasión, dentro de la Iglesia militante, para llegar a la perfección y la gloria. La unión en esta estampa de grabado y poesía es un ejemplo del adoctrinamiento que se ejercía sobre los fieles, tanto a través de la palabra, como por medio de la imagen.

La estampa, de gran efectismo y enmarcada por una sencilla orla, está dividida, pues, en dos partes. La superior representa a Cristo crucificado sobre un fondo de arquitecturas de un Jerusalén ideal, ante el que se arrodilla María Magdalena. La inferior, de tipografía, reproduce el "Soneto a Jesucristo crucificado", considerado anónimo, pero atribuído por algunos autores a Santa Teresa de Jesús, lo que nos lleva a fecharla a finales del siglo XVI. También nos induce a ello la técnica empleada. La xilografía mantiene su importancia en España durante la segunda mitad del siglo XVI, tanto para la ilustración de libros como para estampas sueltas, mientras que en Europa va dejando paso a las nuevas técnicas calcográficas. Hubo un motivo de tipo económico para el mantenimiento de la talla en madera en la estampa popular religiosa y es que, al menos al principio, permitía un número más elevado de estampaciones que los grabados calcográficos. Del mismo modo, se mantiene el anonimato entre los grabadores en madera frente a burilistas y aguafortistas, que siempre grabarán su nombre en la lámina. P.N.C.



Cat. N.º 157

158
Bartolomé VÁZQUEZ
BEATO BERNARDO DE OFIDA
147 x 203 mm. Cobre, talla dulce
IN 1989/19/264

El Beato Bernardo de Ofida nace en Ofido (Italia), en 1604, de una familia de labradores. Pastor de ovejas y vaquero, frecuenta a los religiosos capuchinos del Convento de Ofido y entra como novicio en la orden a los 22 años, cambiando su nombre Domingo, por el de Bernardo. Dedica su existencia entera a la oración y, ya en vida se le reconoce el don de la profecía, el de curar a los enfermos (poder que el Beato atribuía a San Félix, al ungir con el aceite de su lámpara a los enfermos) e, incluso, el de resucitar a los muertos. Su fama de santidad se extiende, primero, por toda su diócesis, pasando después al Reino de Nápoles, a Roma, llegando más tarde hasta Francia y Alemania. Después de su muerte, en 1694, se le atribuyen curaciones milagrosas por su mediación. Fue beatificado en 1795.

Además de esta estampa del Beato Bernardo de Ofida, hemos visto otra, que sirve de ilustración a la obra "Vida del Beato Bernardo de Ofida", impresa en Madrid, en 1795, dibujada y grabada también por Bartolomé Vázquez. Este grabador nace en Córdoba en 1749, donde aprende el oficio de platero, a falta de una escuela donde estudiar grabado. Ya adulto, se traslada a Madrid, donde se hace grabador, aprendiendo la profesión y las nuevas técnicas a partir de la contemplación de las estampas. Inventó sus propios barnices y llegó a estampar en varios colores a una sola vuelta de tórculo en un solo cobre. Académico de San Fernando desde 1785, murió en Madrid en 1802.

Esta estampa del Beato reproduce una escultura de Francisco Amic (autor que no aparece citado en los repertorios de artistas), conservada en la iglesia de San Antonio del Prado, de los Capuchinos Descalzos. Antonio Ponz, en su "Viaje de España", publicado en 1793, al hablar de este templo, no menciona esta escultura. ¿Deberíamos suponer que se realizara entre 1793 y 1796, quizá en 1795, con motivo de la beatificación?

En otro orden de cosas, este "responsorio", además de la habitual intención de representar la imagen para exaltar la devoción, nos presenta al Santo como intermediario, utilizando la alabanza para obtener favores. P.N.C.

RESPONSORIUM

B. BERNARDI AB OPHYDA

Ex Ordine Minorum S. Francisci Capuccinorum.

Conscende laetus verticem,
Bernarde, summae gloriae
Demissionis praemium,
Et charitatis fervidae.
Votis benignus annue,
Quae supplicanter fundimus,
Ut nostra caelesti Deus
Inflammet igne pectora.
Tu pater dictus pauperum
Levamen indigentium,
Moerentium solatium
Servator aegrotantium.
Votis benignus annue, etc.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Votis benignus annue, etc.

Ant. Manum suam aperuit inopi, et palmas suas extendit ad pauperem; et aflictis compatiebatur anima ejus.

℣. Ora pro nobis Beate Bernarde
℟. Ut digni etc.

OREMUS.

Deus, qui Beato Bernardo Confessori tuo Spiritum, quo super aegenos, et pauperes intelligeret, misericorditer contulisti; Concede ut ejus exempla secuti, in die mala liberari mereamur.
Per Dominum etc.

Vera Rel.ª de la milagrosa Imagen del B. Bernardo de Ofida, como se ven. en la Iglesia de PP. Capuch.s de S. Antonio del Prado en Madrid.

Se hallará en Madrid. Calle de Carretas lib.ª de Escribano.

RESPONSORIO

DEL B. BERNARDO DE OFIDA
de la Orden de Menores Capuchinos
de S. Francisco.

Sube alegre, Bernardo,
à la cumbre eminente
de la Gloria debida
à tu humildad, y Caridad ferviente.
Los ruegos que te hacemos
escucha afablemente,
para que en nuestros pechos
à encender llegue Dios su fuego ardiente.
Del Pobre fuiste Padre
asilo al indigente
consuelo al afligido,
y à todo enfermo Medico excelente.
Los ruegos que te hacemos &c.
Gloria al Padre, al Hijo, y al Espiritu S.to
Los ruegos que te hacemos &c.

Antif. Su mano siempre franca à el pobre ha sido,
extendida la halló el necesitado,
y el alma compasiva el afligido.

℣. Ruega por nosotros, o Beato Bernardo,
℟. Para que seamos dignos de las promesas de Jesucristo.

ORACION.

Dios, que concediste misericordiosam.te al Beato Bernardo, tu Confesor un espiritu compassivo para el socorro de los pobres y necesitados, concedenos, que siguiendo su exemplo, merezcamos salir librem.te en el dia malo.
Por nro. S.or Jesu-Christo &c.

Cat. N.º 158

BIBLIOGRAFÍA

ABLANDE, E. C., 1993. "Iconography of the Bolero", en *Studies in Dance History.*

AGUILAR,I., CAMACHO,N., HUERTAS, E., 1996. "Dos visiones de un conflicto: Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya y otras estampas de la Guerra de la Independencia", en Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia.* Madrid.

AGUILAR PIÑAL, F., 1995. "Las Guías de Forasteros de Madrid en el siglo XVIII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV. Madrid.

AGULLÓ Y COBO, M., 1984. "Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V", *Villa de Madrid.* Madrid.

AINAUD, J., 1958. "Grabado", en Ars Hispaniae, XVIII. Madrid

ALAMINOS LÓPEZ, E., 1988. "Cosmoramas", *Gaceta del Museo Municipal.* Madrid.

ALAMINOS LÓPEZ, E., / VEGA HERRANZ, P., 1992/1994. "Las colecciones del Museo Municipal de Madrid: Iconografía para la historia de la ciudad", en Actas del Congreso Nacional *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos.* Madrid.

ALAMINOS LÓPEZ, E., 1994. *Aleluyas Matritenses. Sesenta pliegos de aleluyas en la colección de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid.

ALAMINOS LÓPEZ, E., 1995 "El Real Hospicio del Ave María y San Fernando de Madrid", en *Restauración de la Portada del Museo Municipal de Madrid.* Madrid.

ALAMINOS LÓPEZ, E., / QUERO, S., 1996. "Las estampas de la Guerra de la Independencia del Museo Municipal de Madrid", en Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia.* Madrid.

ALARCÓN, R., 1990. "La iconografía religiosa en el siglo XVIII", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.*

ALENDA Y MIRA, J., 1903. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España.* Madrid.

ALVAR EZQUERRA, A., 1989. *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606.* Madrid.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, A., 1962. *Ritos y juegos del toro.* Madrid

ÁLVAREZ Y LOPERA, J., 1982. "De Goya, la Constitución y la prensa liberal", en Catálogo de la Exposición *Goya y la Constitución de 1812.* Madrid.

ANDIOC, R., 1987. *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* Madrid.

BARBEITO, J. M., 1992. *El Alcázar de Madrid.* Madrid.

BARCIA, A. M., 1901. *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional.* Madrid.

BENEZIT, E-CH., 1976. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays.* París.

BENITO, F., 1994. "El retrato moralizado en España: Contrarreforma e influencia del retrato como género", en *El retrato en el Museo del Prado.* Madrid.

BLAS BENITO, J., 1994. *Bibliografía del Arte gráfico.* Madrid.

BLAS BENITO, J., 1996. "Los Desastres de la Guerra y su fortuna crítica", en Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia.* Madrid.

BLASCO ESQUIVIAS, B., 1992. *Arquitectura y urbanismo en las Ordenanzas de Teodoro Ardemans para Madrid.* Madrid.

BLEIBERG, G. 1968. *Diccionario de Historia de España.* Madrid.

BOIX, F., 1926. "Vistas de Madrid", Catálogo de la *Exposición del Antiguo Madrid.* Madrid.

BONET CORREA, A., 1973. "El plano de Juan Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños.* Madrid.

BONET CORREA, A. 1978. "Plaza Mayor", en *Madrid. De la Plaza de Oriente a Carabanchel.* Madrid.

BONET CORREA, A., 1980. "El Pardo", en *Madrid. De la Plaza de España a El Pardo.* Madrid.

BONET CORREA, A. 1981. "El grabado en España y su significación", en Catálogo de la Exposición *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa.* Madrid.

BONET CORREA, A., 1990. *Fiesta, poder y arquitectuura. Aproximaciones al Barroco español.* Madrid.

BONET CORREA, A., 1994. "Arquitectura y arquitectos en la Real Academia", en Catálogo de la Exposición *Obras maestras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su primer siglo de Historia.* Madrid.

BOTTINEAU, Y., 1960. *L´art de cour dans l´Espagne de Philippe V.* Bourdeaux.

BOUZA, F., 1995. "Cultura de lo geográfico y usos de la cartografía entre España y los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII" en Catálogo de la Exposición *De Mercator a Bleu. España y la Edad de Oro de la cartografía en las diecisiete provincias de los Países Bajos.* Madrid.

BOZAL, V., 1979. *La Ilustración gráfica del Siglo XIX en España.* Madrid.

BOZAL, V., 1987. "La estampa popular en el siglo XVIII", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII.* Summa Artis, XXXI. Madrid

BOZAL, V., 1987. "La obra grabada de Goya", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII.* Summa Artis, XXXI. Madrid

BOZAL, V., 1988. "El grabado popular en el siglo XIX", en *El grabado en España. Siglos XIX y XX.* Summa Artis, XXXII. Madrid

BOZAL, 1992. "Imágenes del 2 y 3 de Mayo", en Actas del Congreso Internacional *"El Dos de Mayo y sus precedentes".* Madrid.

BRAVO LOZANO, J., 1993. "El Madrid barroco. Vida política. Sociedad. Economía", en *Historia de Madrid.* Madrid.

BRAVO NAVARRO, M., 1993. *La Almudena: historia de la Iglesia de Santa María la Real y de sus imágenes.* Madrid.

BROADLEY, A. M., 1911. *Napoleon in caricature (1795-1821).* Londres.

BROWN, J., 1980. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII.* Madrid.

BROWN, J./ ELLIOT, J.H., 1981. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Madrid.

BROWN, J., 1994. "La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800", en el *Retrato en el Museo del Prado.* Madrid.

BUSTELO, F., 1988. "La población de Madrid en tiempos de Carlos III", en Catálogo de la Exposición *Carlos III. Alcalde de Madrid.* Madrid.

CABRA, Mª D., 1988. "El escenario de la guerra", Catálogo de la Exposición *La Alianza de dos monarquías. Wellington en España.* Madrid.

CABRERA BONET, R. / ARTIGAS, Mª T., 1991. *Los toros en la prensa madrileña del siglo XVIII.* Madrid.

CÁMARA MUÑOZ, A., 1986. "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en el Madrid del Renacimiento", en Catálogo de la Exposición *Madrid en el Renacimiento.* Madrid.

CARRETE PARRONDO, J., 1978. *El grabado calcográfico en la España ilustrada.* Madrid.

CARRETE PARRONDO, J., 1981. "Estampas. Cinco siglos de imagen impresa", en Catálogo de la Exposición *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa.* Madrid.

CARRETE PARRONDO, J., 1987. "El grabado y la estampa barroca", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII,* Summa Artis, XXXI. Madrid

CARRETE PARRONDO, J., 1987. "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII,* Summa Artis, XXXI. Madrid.

CARRETE PARRONDO, 1988. "El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre", en *El grabado en España. Siglos XIX y XX.* Summa Artis, XXXII. Madrid.

CARRETE PARRONDO, J. et. al., 1989. *Catálogo General de la Calcografía Nacional.* Madrid.

CARRETE PARRONDO, J., 1989. *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona.* Madrid.

CARNICERO, A., 1991. *Colección de las principales suertes de una corrida de toros.* Madrid.

CARO BAROJA, J., 1995. *Las formas complejas de la vida religiosa.* Madrid.

CATÁLOGO, 1959. Catálogo de la Exposición *Fiesta de toros en Madrid.* Madrid.

CATÁLOGO, 1980. Catálogo de la Exposición *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII.* Madrid.

CATÁLOGO, 1980. Catálogo de la Exposición *Madrid D.F.* Madrid.

CATÁLOGO, 1981. Catálogo de la Exposición *Técnicas tradicionales de estampación.* Madrid.

CATÁLOGO, 1982. Catálogo de la Exposición *Cartografía madrileña (1635-1982).* Madrid.

CATÁLOGO, 1982. Catálogo de la Exposición *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811).* Madrid.

CATÁLOGO, 1982. Catálogo de la Exposición *Goya y la Constitución de 1812.* Madrid.

CATÁLOGO, 1982. Catálogo de la Exposición *Cinco siglos de imagen impresa.* Madrid

CATÁLOGO, 1983. Catálogo de la Exposición *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785).* Madrid.

CATÁLOGO, 1983. Catálogo de la Exposición *El Teatro en Madrid. 1583-1925.* Madrid.

CATÁLOGO, 1985. Catálogo de la Exposición *Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges.* Bruselas.

CATÁLOGO, 1986. Catálogo de la Exposición *Juan Gómez de Mora (1586-1648), Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid.* Madrid.

CATÁLOGO, 1986. Catálogo de la Exposición *El grabador Rafael Esteve. 1772-1847.* Valencia.

CATÁLOGO, 1988. Catálogo de la Exposición *La Alianza de dos monarquías: Wellington en España.* Madrid.

CATÁLOGO, 1989. Catálogo de la Exposición *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas.*Madrid.

CATÁLOGO, 1989. Catálogo de la Exposición *Vicente López (1772-1850).* Madrid.

CATÁLOGO, 1989. Catálogo de la Exposición *El Siglo de Oro de las Tauromaquias. Estampas taurinas. 1750-1868.* Madrid.

CATÁLOGO, 1990. *Catálogo de las Pinturas del Museo Municipal de Madrid.* A. E. Pérez Sánchez y J. L. Díez. Madrid.

CATÁLOGO, 1991. Catálogo de la Exposición *Luis Paret y Alcázar. 1746-1792.* Bilbao.

CATÁLOGO, 1993. Catálogo de la Exposición *Francisco Sabatini, 1721-1797*. Madrid.

CATÁLOGO, 1993. Catálogo de la Exposición *Los Austrias: Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid.

CATÁLOGO, 1994. Catálogo de la Exposición *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*. Madrid.

CATÁLOGO, 1994. Catálogo de la Exposición *El Barroco Español y Austríaco. Fiesta y Teatro en la Corte*.Madrid.

CATÁLOGO, 1995. Catálogo de la Exposición *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*.Madrid.

CATÁLOGO, 1996. Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia*.Madrid.

CATÁLOGO DE ESTAMPAS, 1985. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, I,II. Estampas españolas. Grabado. 1550-1820*. Juan Carrete, Estrella de Diego y Jesusa Vega. Madrid.

CATÁLOGO DE ESTAMPAS, 1989. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I, II. Estampas extranjeras. Grabado. (Ca. 1513-1820)*. Ascensión Aguirre y Eduardo Salas. Madrid.

CATECISMOS., 1989. *Catecismos políticos españoles arreglados a las Constituciones del siglo XIX*, Madrid.

CAVEDA, J., 1872. *El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII. Discurso inaugural del año económico de 1864 a 1865*. Madrid.

CAVESTANY, J., 1926. "Industrias artísticas madrileñas", en el Catálogo de la *Exposición del Antiguo Madrid*. Madrid.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A., 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid.

CERVERA VERA, L., 1988. "Normas para las mejoras urbanas en el Madrid de Carlos III y algunas disposiciones precedentes" en Catálogo de la Exposición *Carlos III. Alcalde de Madrid*. Madrid.

CERVERA VERA, L., 1994 "Obras en el Alcázar madrileño de Carlos V", en Catálogo de la Exposición *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de Arquitectura y Coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*. Madrid.

CHECA CREMADES, F., 1987. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*.Madrid.

CHECA CREMADES, J.L., 1994. [Selección de textos], en Catálogo de la Exposición *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de Arquitectura y Coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*. Madrid.

COBARRUVIAS OROZCO, S., 1611 [1979]. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*.Madrid

CORBOZ, A., 1995. "Breve tipología de la Imagen urbana", en Catálogo de la Exposición *Retrat de Barcelona*. Barcelona.

CORRAL, J. del., 1988. "Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III", en Catálogo de la Exposición *Carlos III, Alcalde de Madrid*. Madrid.

COSSÍO, J. Mª de., 1943/1992. *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Madrid.

CRUZ CANO Y OLMEDILLA, J. de la., 1988. *Colección de trajes de España: tanto antiguos como modernos*. Madrid.

DÁVILA FERNÁNDEZ, Mª P., 1980. *Los sermones y el arte*. Valladolid.

DELEITO Y PIÑUELA, J., 1988. *...también se divierte el pueblo*. Madrid.

DELGADO, O., 1957. *Paret Alcázar*.Madrid.

DELGADO CEBRIÁN, F., 1983. "Reflexiones sobre las estampas de San Isidro", en *San Isidro Labrador, patrono de la Villa y Corte*. Madrid.

DELGADO CEBRIÁN, F., 1985. "La colección de estampas del Museo Municipal de Madrid", en *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I. Estampas españolas. Grabado. 1550-1820*.

DEROZIER, C., 1976. *La Guerre d'Independence à travers l'estampe: 1808-1814*. Lille.

DÍEZ, J. L., 1991. "Retratos privados en la pintura española de siglo XIX", en Catálogo de la Exposición *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pinturas españolas del romanticismo al modernismo*.Madrid.

DÍEZ BORQUE, J. Mª, 1990. *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Madrid.

DOMÍNGUEZ DÍEZ, R., 1992. "La tonadilla dieciochesca y sus intérpretes: tonadilleras y graciosos", en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*. Madrid.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., 1973. *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid.

DOMÍNGUEZ ORTIZ. A., 1979. "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII", en *Historia de la Iglesia en España*. Madrid.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., 1992/1994. "La singularidad de Madrid" en Actas del Congreso Nacional *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid.

ELLIOT, J.H., 1990. *España y su mundo, 1500-1700*. Madrid.

ELLIOT, J.H., 1991. *El Conde Duque de Olivares: Un político en una época de decadencia*. Barcelona.

ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE LA ESCUELA BOLERA, 1992. *La Escuela bolera*. Madrid.

ENRIQUE Y TARANCÓN, V., 1983. "Introducción a San Isidro Labrador", en *San Isidro Labrador, patrono de la Villa y Corte*. Madrid.

EQUIPO MADRID, 1988. *Carlos III, Madrid y la Ilustración. Contradicciones de un proyecto reformista*. Madrid.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N., 1951. "Carta histórica

sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España", en *La Tauramaquia en el siglo XVIII*. Madrid.
FRANCASTEL, G./P., 1978. *El retrato*. Madrid.
GALLEGO, A., 1979. *Historia del grabado en España*. Madrid.
GÁLLEGO, J., 1985. "Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria", *Goya*. Madrid.
GARMS, J. 1988. "Viajeros italianos en España", en Catálogo de la Exposición *Carlos III, Alcalde de Madrid*. Madrid.
GÓMEZ, E., 1965. *La Madre Mariana. Aportaciones a la biografía de una madrileña*. Madrid.
GUÍA, 1993. *Guía del Museo Municipal de Madrid. La Historia de Madrid en sus Colecciones*. Madrid.
GUTIÉRREZ NIETO, J.I., 1983. "En torno al problema del establecimiento de la capitalidad de la monarquía hispánica en Madrid", *Revista de Occidente*. Madrid.
HASKELL, F., 1994. *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid.
HOLLSTEIN, F. W.H., 1945. *Dutch and flemish etchings, engravinngs and Woodcuts. ca. 1450-1700*. Amsterdam.
HUERTAS VÁQUEZ, E., *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid.
IZQUIERDO PEÑA, R., 1985. "El grabado en el siglo XIX", en el Catálogo de la exposición *Estampas de la Calcografía Nacional. 100 aguafuertes del siglo XIX*. Madrid.
KAGAN, R.L. (dir.), 1986. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid.
KAMEN, H., 1986. *Vocabulario básico de la Historia moderna. España y América 1450-1750*. Barcelona.
KLAUNER, F., 1982. "El retrato cortesano español en Austria, de Sánchez Coello a Juan Carreño de Miranda", en Catálogo de la Exposición *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas*. Madrid.
KUBLER, G., 1982. *La obra de El Escorial*. Madrid.
LAFUENTE FERRARI, E., 1961. *Goya: grabados y litografías*. Buenos Aires.
LAFUENTE NIÑO, C., 1992. "La Colección de Guías de Forasteros en Madrid en la Biblioteca Histórica Municipal", Catálogo de la Exposición *Los Planos de Madrid y su época (1622-1992)*. Madrid.
LEBRUN, F., 1989. "Las reformas: devociones comunitarias y piedad personal", en *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid.
LÓPEZ SERRANO, M., 1960. "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", en *Varia Velazqueña*. Madrid.
LÓPEZ SERRANO, M., 1976. *Gabriel de Sancha, editor, impresor y encuadernador madrileño (1746-1820)*. Madrid.
MADOZ, P., 1981. *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. Madrid.
MADRAZO, S., 1988. "Madrid. Ciudad y territorio en la época de Carlos III", en Catálogo de la Exposición *Carlos III, Alcalde de Madrid*. Madrid.
MADRID., 1988. *Madrid. Una antología para el viajero*.Madrid.
MADRID.,1995. *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*. Madrid.
MARTÍN MORENO, A., 1993. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid.
MARTÍNEZ, D., 1872. *Sobre la historia del grabado*. Madrid.
MARTÍNEZ NOVILLO, A., 1988. *Le peintre et la Tauromachie*. Madrid.
MARTÍNEZ NOVILLO, A., 1995. *Tauromaquia*. Madrid.
MARTÍNEZ NOVILLO, A., 1996. "Aguayo antes de Aguayo. Los orígenes de una cámara" en Catálogo de la Exposición *José F. Aguayo. Imágenes del cine español*. Madrid.
MATILLA RODRÍGUEZ, J.M., 1991. "Immagini della Monarchia e Stato", en Catálogo de la Exposición *Immagini della Spagna Barrocca. Monarchia e Religione*. Roma.
MATILLA RODRÍGUEZ, J.M., 1994. "Grabado y propaganda. La imagen de los palacios reales en la Europa moderna", en Catálogo de la Exposición *El Real Alcázar de Madrid.Dos siglos de Arquitectura y Coleccionismo*. Madrid.
MATILLA RODRÍGUEZ, J. M., 1996. "Imágenes del horror: de la conmemoración a la refelexión", en Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia*. Madrid.
MATILLA TASCÓN, A., 1980. "Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid.
MELOT, M. et al., 1981. *El grabado: historia de un arte*. Barcelona.
MESTRE SANCHÍS, A., 1979. "Religión y cultura en el siglo XVIII español", en *Historia de la Iglesia en España*. Madrid.
MOLINA CAMPUZANO, M., 1960. *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid.
MONTERO VALLEJO, M., 1987. *El Madrid medieval*. Madrid.
MONTOLIU CAMPS, P. *Fiestas y tradiciones madrileñas*. Madrid.
MORALES MOYA, A., 1993. "Historia de la historiografía española" en *Enciclopedia de Historia de España, VII. Fuentes. Índice*. Madrid.
MORANT, J. V., 1992. "Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX", en Catálogo de la Exposición *Cuatro siglos de Teatro en Madrid*. Madrid.
MORÁN TURINA, J. M./ CHECA CREMADES, F., 1986. *Las Casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid.
NAVASCUES PALACIO, P., 1979/1980. "Introducción al

desarrollo urbano de Madrid hasta 1830", en Catálogo de la Exposición *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia.* Madrid.
OLIVER ASÍN, J., 1959. *Historia del nombre "Madrid".* Madrid.
ORTIZ CAÑAVATE, M., 1926. "La Fiesta de Toros en Madrid", en Catálogo de la *Exposición del Antiguo Madrid.* Madrid.
OSSORIO BERNARD., M., 1975. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid.
PAÉZ RÍOS, E., 1966. *Iconografía Hispana: Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional.* Madrid.
PAÉZ RÍOS, E., 1981. *Repertorios de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional.* Madrid.
PAN Y TOROS, 1898. *Pan y Toros.* Madrid.
PÉREZ SÁNCHEZ, A., E., 1992. "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en Catálogo de la Exposición *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid.* Madrid.
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1994. "El retrato clásico español", en el *Retrato en el Museo del Prado.* Madrid.
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. / GÁLLEGO, J., 1994. *Goya grabador.* Madrid.
PEDRAZA, P. 1987. "Arte efímero y espectáculo en la Corte española durante el siglo XVIII", en Catálogo de la Exposición El *Real Sitio de Aranjuez y arte cortesano del siglo XVIII.* Madrid.
PINTO CRESPO, V., 1988. "Una reforma desde arriba: Iglesia y religiosidad", en *Carlos III y la Ilustración. Contradicciones de un proyecto reformista.* Madrid.
PLANIMETRÍA, (1988). Planimetría General de Madrid (ed. facsímil). Madrid.
PLAZA DE TOROS, 1992. *Plaza de Toros.* Madrid.
PONZ, A., 1787-1794. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas, que hay en ella.* Madrid.
PORTÚS PÉREZ, J., 1993. *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid.* Madrid.
PORTÚS PÉREZ, J., 1993. "Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro", en Catálogo de la Exposición *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces.* Madrid.
PRADOS, J.Mª., 1992/1993. "La Plaza de Oriente", en Catálogo de la Exposición *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro.* Madrid.
PRIEGO LÓPEZ, 1972/1981. *Guerra de la Independencia. 1808-1814.* Madrid.
QUINTANA, J. de la, 1629. *Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de la Villa de Madrid.* Madrid.
RABANAL YUS, A., 1984. "Arquitectura industrial del siglo XVIII en Madrid", en Catálogo de la Exposición *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio.* Madrid.
REJÓN DE SILVA, D. A., 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores.* Segovia.
REVUELTA GONZÁLEZ, M., 1979. "La iglesia española ante la crisis del Antiguo Régimen", en *Historia de la Iglesia en España.* Madrid.
ROBERT-DUMESNIL, A.P.F., 1841. *Le peintre-graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravée par les peintres et dessinateurs de l'école française...* París.
ROBERTSON, I., 1988. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España, desde la accesión de Carlos III hasta 1855.* Madrid.
RUEDA, M. de, 1761/ 1991. *Instrucción para gravar en cobre.* Madrid/ Granada.
RUIZ RAMÓN, F., 1992. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900.* Madrid.
SAINZ DE ROBLES, F. C., 1984. *Historia y Estampas de la Villa de Madrid.* Madrid.
SAMBRICIO, C., 1993 "Arquitectura y ciudad: la difusión de un lenguaje", en Catálogo de la Exposición *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder.* Madrid.
SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1948. *Los retratos de los reyes de España.* Barcelona.
SAYRE, E., 1982. "Goya, un momento en el tiempo", en Catálogo de la Exposición *Goya y la Constitución.* Madrid.
SEGURA, C., 1994. "Madrid en la Edad Media. Génesis de una capital (873?-1561), en *Madrid. Historia de una capital.* Madrid.
SIMÓN DÍAZ, J., 1982. *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650.* Madrid.
SIMÓN DÍAZ, J., 1993. *Guía literaria de Madrid.* Madrid.
SHAW FAIRMAN, P., 1966. "El Madrid y los madrileños del siglo XVII según los visitantes ingleses de la época", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños.* Madrid.
TIERNO GALVÁN. "Libros ilustrados españoles", en *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I. Estampas españolas. Grabado. 1550-1820.* Madrid.
TORMO, E., 1979. *Las Iglesias de Madrid.* Madrid.
TREND, J.B., 1926. "Escenografía madrileña en el siglo XVII", *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos.* Madrid.
URREA, J., 1994. "La corte como observatorio de retratos", en *El retrato en el Museo del Prado.* Madrid.
VARGAS PONCE. J. de, 1976. *Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado.* Madrid.
VEGA, J., 1988. "El nuevo arte de la litografía", en *El grabado en España (siglos XIX y XX),* Summa Artis, XXXII. Madrid.
VEGA, J., 1992. *Catálogo de estampas.* Museo del Prado. Madrid.
VEGA, J., 1996. "El comercio de estampas en Madrid duran-

te la Guerra de la Independencia", en Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia.* Madrid.

VERDÚ RUIZ, M., 1988. *La obra municipal de Pedro de Ribera.* Madrid.

VIÑAZA, Conde de la., 1889. *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez.* Madrid.

WILTON, A., 1993. "Turner y el paisaje ideal", en *Los paisajes del Prado.* Madrid.

WURZBACH, A. von, 1906. *Niederländisches Künstler-Lexicon.*Wien.

Ayuntamiento de Madrid
Cuarta Tenencia de Alcaldía
Concejalía de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes