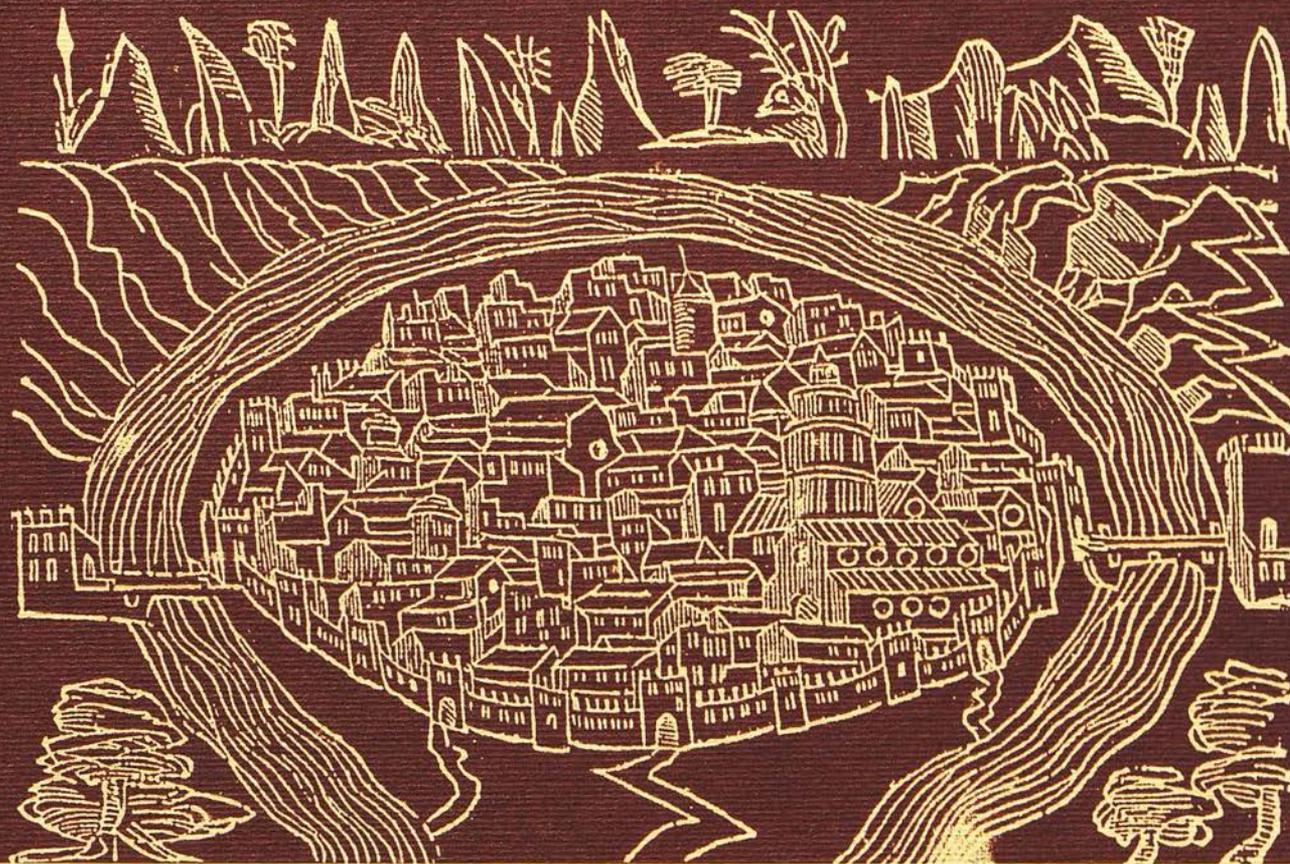


LA CIUDAD Y SU IMAGEN



ial de Arquitectos
a Mancha COACM

Diego Peris Sánchez
Esther Almarcha Núñez Herrador
(Colaborador: Diego Clemente Espinosa)

DIEGO PERIS SÁNCHEZ

Doctor arquitecto y Licenciado en Ciencias Geológicas. Realiza su tesis doctoral sobre *La restauración monumental en Toledo siglos XIX y XX* en la E.T.S.A.M.

Ha trabajado como profesional libre, como arquitecto municipal en el Ayuntamiento de Ciudad Real, como Director General y Viceconsejero de Cultura y como arquitecto de la Universidad de Castilla-La Mancha. En la actualidad es Consejero Delegado de Toletum visigodo empresa pública responsable de la gestión de la Vega Baja de Toledo.

Ha publicado más de una decena de libros sobre patrimonio histórico, arquitectura industrial y arquitectura contemporánea. Ha publicado también numerosos artículos en revistas de arquitectura y en la prensa diaria con colaboraciones frecuentes en diversos medios de comunicación.

ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR

Profesora Titular de la Universidad de Castilla-La Mancha. En los últimos años ha centrado su trabajo de investigación sobre Arte contemporáneo español y Patrimonio cultural.

Realiza su tesis doctoral sobre *Urbanismo y arquitectura rural en el período de la Autarquía en Castilla-La Mancha: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones e Instituto Nacional de Colonización*.

Ha realizado numerosas publicaciones de libros y revistas sobre arte y patrimonio.

Desde 2003 es Codirectora del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha junto a Isidro Sánchez Sánchez.



**Colegio Oficial de Arquitectos
de Castilla La Mancha COACM**

Edita: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha

© de la edición: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha

© de los textos: Diego Peris Sánchez y Esther Almarcha Núñez Herrador

Con la colaboración del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

I.S.B.N.: 978-84-612-9836-5

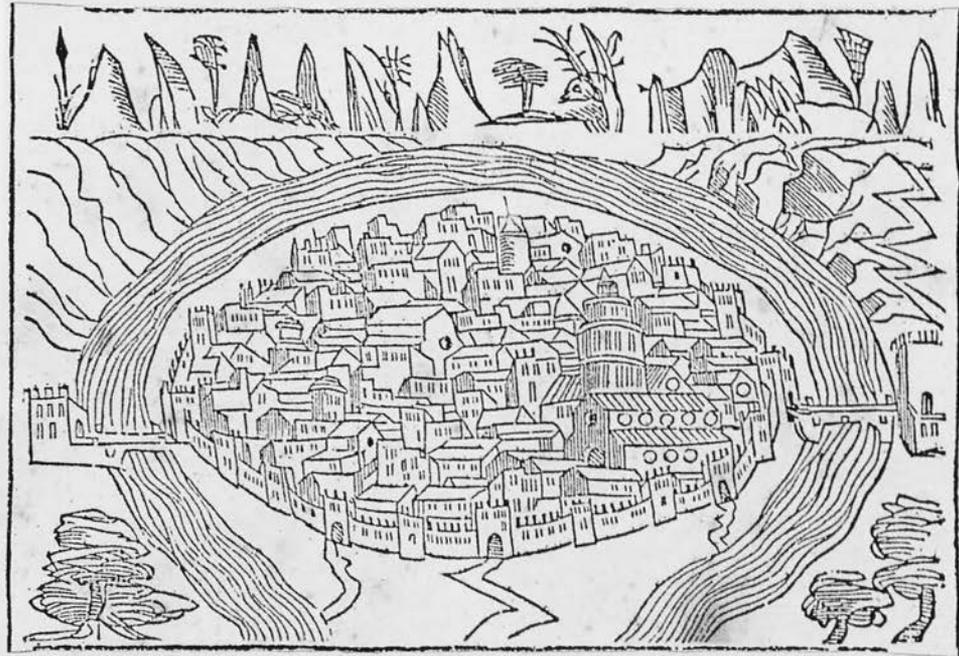
Depósito Legal: TO-0413-2009

Diseño y producción: d.b. comunicación. info@dbcomunicacion.com

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

12. 469 3709

LA CIUDAD Y SU IMAGEN



Diego Peris Sánchez
Esther Almarcha Núñez Herrador

(Colaborador: Diego Clemente Espinosa)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	
MORFOLOGÍA Y PAISAJE URBANO	7

CAPÍTULO 1	
LA IMAGEN GRABADA DE LA CIUDAD	17

1. LA MIRADA DEL OTRO	
LITERATURA DE VIAJES Y CASTILLA-LA MANCHA	19

2. LA IMAGEN GRABADA DE LA CIUDAD	29
-----------------------------------	----

3. LA CIUDAD A MEDIADOS DEL SIGLO XVI.	
LAS VISTAS DE WYNGAERDE	45

4. COSME DE MÉDICIS, 1668	75
---------------------------	----

5. SIGLOS XVII Y XVIII.	
EL PLANO DE PORTOCARRERO, 1681	83

6. EL CATASTRO EL MARQUÉS DE LA ENSENADA, 1752	87
--	----

7. DOS GRABADOS DEL SIGLO XVIII:	
ARROYO PALOMEQUE EN TOLEDO Y LLANES MASA EN CUENCA	105

8. EL SIGLO XIX: PARCERISA Y VILLAMIL	117
---------------------------------------	-----

9. EL SIGLO DE LOS VIAJEROS	127
-----------------------------	-----

CAPÍTULO 2	
LA CIUDAD FOTOGRAFIADA	149

MORFOLOGÍA Y PAISAJE URBANO

Las ciudades se consolidan a lo largo del tiempo definiendo, poco a poco, por agregaciones, sustituciones y modificaciones su forma urbana. Con el paso del tiempo se van desarrollando en su estructura, surgen construcciones singulares generadas por el poder político, religioso o económico y desarrollos que surgen de la ampliación de la población, de necesidades diversas y que se producen con criterios autónomos en un primer momento y posteriormente con planificaciones y organizaciones previas.

La **morfología urbana** ha sido estudiada, especialmente a lo largo del siglo XX, desde perspectivas muy diversas. "Las ciudades que hoy existen son un resultado de una continua construcción y reconstrucción desde sus momentos iniciales, que en algunos casos se remontan a varios milenios atrás"¹. Para el estudio de esta realidad son esenciales el plano del conjunto, las construcciones, usos y la forma de las diferentes áreas que integran la ciudad. Elementos que nos permiten acercarnos al entendimiento de una realidad compleja y muy diversa.

La tradición alemana introduce el concepto de paisaje cultural (Kulturlandschaft) como hace Otto Schlüter, uno de los primeros en plantear este concepto con la defensa de la geografía como ciencia del paisaje. Se realizan estudios sobre la "fisionomía" de las ciudades que analizaba la formación del plano de la misma y su estructura interna. Paralelamente la tradición francesa² de geógrafos se preocupa por el paisaje prestando "atención a los productos materiales y visibles de la interacción entre fenómenos físicos y humanos: la casa, el camino, el campo de cultivo y la concreción de las interacciones en conjuntos geográficos bien delimitados, tales como un oasis o un valle alpino"³. La ciudad surge en un territorio y su forma y estructura están profundamente influenciadas por la realidad física de este territorio. El concepto de paisaje cultural supera la mera realidad natural, permitiendo un acercamiento a las transformaciones del mismo realizadas por el hombre. El estudio de la ciudad se aborda, entre otras perspectivas, desde las formas constatando su unión con las funciones actuales o pasadas⁴.

"Entre los geógrafos españoles la atención a la morfología urbana llegó con la herencia de Jean Brunhes, y se refleja en la obra de Leoncio Urabayen, que hacia 1916 quedó profundamente impresionado por la publicación de este libro y que, por incitación de Ricardo Beltrán y Rózpide se pro-

¹ CAPEL, Horacio. 2002: *La morfología de las ciudades*. Barcelona, Ediciones del Serbal, p.21

² BRUNHES, J., 1912: *Geographie humaine: Essai de classification positive*, Paris, Félix Acan.

³ CAPEL, Horacio. 2002: p. 25.

⁴ RIMBERT, Sylvie. 1973: *Les paysages urbaines*. Paris, Armand Colin.

puso redactar hacia 1925 la primera "Geografía humana" española"⁵. La presencia y la actividad del hombre en la Tierra da lugar a cambios en la fisonomía del paisaje y deja como parte de ese paisaje determinadas obras que imprimen su señal sobre el suelo y que se asientan sobre la corteza terrestre, con unas características de permanencia que ponen en evidencia la interacción de la obra humana y el territorio.

El estudio de la morfología urbana ha sido objeto de otras aproximaciones desde diferentes campos de conocimiento como la sociología y la economía. La ciudad no es exclusivamente el resultado de una adaptación al medio físico sino que surge, esencialmente de procesos sociales y económicos⁶. Junto a este estudio sociológico surgen los estudios económicos analizando los problemas de costes del suelo y de la vivienda y su incidencia en la conformación de la ciudad.

La evolución de la forma urbana se ha producido a lo largo del tiempo y esta evolución requiere el estudio de sus cambios y de sus momentos más significativos. Esta aproximación realizada desde la historia de la ciudad ha tenido contribuciones importantes en obras como las de Lavedan en *La Vie Urbain* o en España, en estudios como los realizados por Antonio Bonet Correa⁷.

Arquitectos y urbanistas estudian la forma de la ciudad. Ignasi Solá de Morales elaboró una teoría de la forma física de la ciudad analizando los elementos básicos de esta forma y los procesos que generan esta forma. Los elementos básicos son las unidades de forma, los tipos edificatorios, las parcelas, las calles y las infraestructuras. Los procesos son los mecanismos de actuación, construcción, propiedad y uso y transformación que se produce a lo largo del tiempo⁸. Se realiza así una disección de los elementos que conforman la realidad compleja de la ciudad y un estudio, a la inversa, de cómo se agregan y unen estos elementos básicos para conformar la realidad compleja de la ciudad. El estudio de la morfología de las ciudades en un marco teórico general lo realizan Salvatore Muratori y Gianfranco Caniggia⁹.

⁵ CAPEL, Horacio. 2002: p.28.

URABAYEN, Leoncio. 1949: *La Tierra humanizada. La geografía de los paisajes humanizados y la lucha del hombre por la conquista de la naturaleza. Contenido de esta nueva disciplina y métodos para su investigación y enseñanza*. Madrid, Espasa Calpe.

⁶ LEFEBVRE, Henri. 1969: *La revolución urbana*. París, Gallimard. Traducción en Madrid, Alianza, 1972.

LEFEBVRE, Henri. 1968: *Du rural a l'urbain*. París, Anthropos. Traducción *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1969.

⁷ BONET CORREA, Antonio. 1989: *Las claves del urbanismo*. Barcelona, Ariel.

BONET CORREA, Antonio. 1993: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza Editorial.

BONET CORREA, Antonio. 1979: "Urbanismo e historia urbana en España". Madrid, Universidad Complutense. *Revista de la Universidad Complutense* XXVIII.

⁸ SOLÁ DE MORALES, Ignasi. 1993: *Les formes de creixement urbà*. Barcelona, Ediciones UPC (Universitat Politècnica de Catalunya).

⁹ CANIGGIA, Gianfranco. 1995: *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*. Presentación de G. Campos Venutti. Madrid, Celeste Ediciones.

CANIGGIA, Gianfranco. 1979: *Composizione architettonica e tipologia edilizia: lettura dell'edilizia di base*.



▲ Vista general de Toledo 2008.

▼ Vista general de Cuenca 2005.



Desde la arquitectura se reivindicará la materialidad de la forma urbana, la forma edificada como campo de estudio del arquitecto¹⁰. Los estudios de Rossi reivindican la necesidad de atender a la realidad física de la ciudad y estudiar su realidad construida. Junto al estudio de la realidad social, económica e histórica que explican la evolución y causas de la creación de la ciudad hay que conocer la realidad material que ha generado este proceso. La materialidad de los edificios y la ciudad deben ser objetos de estudio conociendo así el objeto-ciudad que ha resultado formalmente de esos procesos. Con una multiplicidad de causas, de lugares y culturas, el resultado final, como refleja la realidad que conocemos, es diverso y plural. Y esa realidad concreta requiere también una aproximación y un estudio.

De esta forma a lo largo del siglo XX se han ido realizando estudios desde perspectivas muy diversas que se acercan a la forma de la ciudad, las razones de su formación, su evolución histórica y el resultado de este proceso complejo.

Nuestra aproximación no quiere analizar la formación de la ciudad ni los complejos procesos de su construcción y evolución. Queremos acercarnos al resultado como percepción de la imagen urbana. Y una percepción de la globalidad de la ciudad, de su realidad física total. Desde la publicación en 1962 de la obra de Kevin Lynch sobre *La imagen de la ciudad* se abre un campo de investigación sobre la imagen, la percepción, los elementos simbólicos que configuran los paisajes urbanos, así como estos mismos.

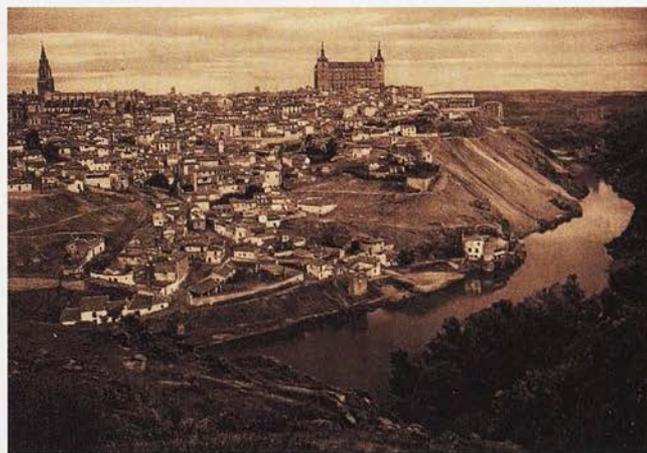
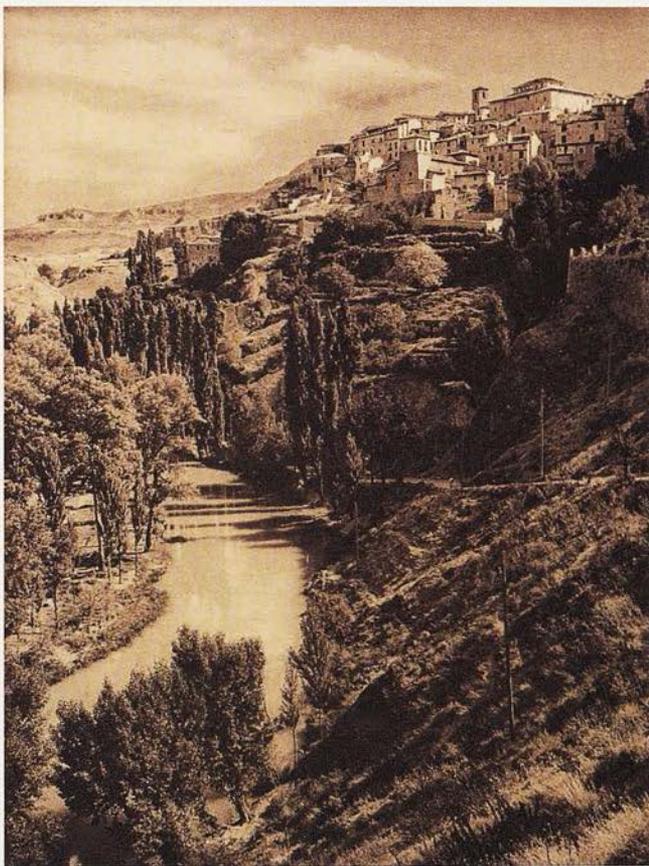
El estudio que queremos realizar se refiere a la globalidad de la ciudad. Cómo se conforma lo urbano en su totalidad, prescindiendo de análisis parciales de la misma, en esa visión alejada que nos ofrece un modelo total de lo urbano. Esta visión exige un alejamiento físico y conceptual. No analizamos desarrollos parciales ni razones internas de ese crecimiento, sino percepciones finales del conjunto de la ciudad.

Y ello nos pide una visión de la ciudad en el territorio. La ciudad tiene un entorno natural que explica en muchas ocasiones la forma urbana. La elección del lugar obedece a muy diversas causas económicas, sociales, políticas y genera así formas urbanas diferentes. Por ello, la visión de la ciudad debe presentar ese territorio próximo o visiones más alejadas gracias a las técnicas actuales. "La introducción de los estudios de paisaje trastornó la docencia del urbanismo. Al decir de un prestigioso maestro del urbanismo español, "el nuevo nombre del urbanismo es paisajismo", lo cual significa "la forma del entorno, del medio ambiente, que solo se percibe con el uso de los sentidos, de la sensibilidad"¹¹. Los paisajes urbanos reflejan la diversidad rica y compleja de los lugares y las creaciones del hombre. Porque esta realidad material es el reflejo de la evolución histórica, de las raíces culturales, de los condicionantes del entorno y de las condiciones económicas y sociales que han generado esa ciudad

¹⁰ ROSSI, Aldo. 1986: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili.

¹¹ CAPEL, Horacio. 2002: p.54.

RIBAS PIERA, Manuel. 1995: "El viraje al paisajismo. Historia de una docencia". *Ciudades*, Universidad de Valladolid, 2, pp. 17-24.



▲ Toledo.
◄ Cuenca.
Kurt. Hielscher.

Porque el otro argumento de esta visión de la globalidad de la ciudad es su estudio histórico que obedece a tecnologías y conceptos diversos. Durante varios siglos la visión de la ciudad se realiza en base a dibujos, pinturas y grabados que se utilizan como representaciones artísticas o estudios geográficos de las mismas. Posteriormente será la fotografía la que dejará constancia de esta realidad. Y finalmente las diferentes técnicas cartográficas irán abordando las posibilidades de visiones diferentes con la fotografía aérea y posteriormente con la realizada por satélite con diferentes procesos. De esta manera la ciudad ha ido evolucionando en paralelo a las técnicas de representación.

La ciudad es una de las grandes creaciones del hombre. Surge por la voluntad de resolver colectivamente los problemas y asociarse para convivir. "Pues aunque sea el mismo bien del individuo y el de la ciudad, es evidente que es mucho más grande y más perfecto alcanzar y salvaguardar el de la ciudad; porque procurar el bien de una persona es algo deseable, pero es más hermoso y divino conseguirle para un pueblo y para ciudades"¹². Aquel que no puede vivir en sociedad o no necesita nada por su propia suficiencia, no es miembro de la polis, sino una bestia o un dios dirá también Aristóteles. La verdadera finalidad de la vida es la polis. "Si el hombre es esencial y fundamentalmente un animal que habla y un animal que, por naturaleza, tiene que convivir, su "bien" especial será aquel que contribuya a facilitar esa comunicación y a hacer posible esa convivencia"¹³. Y esta realidad recoge las aportaciones culturales del conjunto de ciudadanos y de épocas y tiempos diferentes. Y así resulta una realidad compleja, diversa¹⁴, una realidad material que, en Castilla-La Mancha, genera ciudades plurales y diversas por su ubicación, por la diversidad de comarcas y territorios y por la realidad histórica en la que han surgido.

La ciudad se conforma por la agregación de volúmenes que se insertan en la topografía existente. La disposición de edificios sobre el terreno y sus posiciones recíprocas generan una volumetría global que se fragmenta y unifica parcialmente en la visión del conjunto. Volúmenes contruidos con materiales de colores y texturas diversas que ponen acentos parciales en el conjunto, definen diferencias y unidades en la totalidad urbana. Globalidad que adquiere un perfil, genera una línea superior (skyline) que conforman las masas generales, los acentos singulares, las unidades y diferencias de altura, marcando por un lado su apoyo sobre el territorio (horizontal, ondulado, continuo o discontinuo....) y por otro su perfil superior recortado en el cielo o percibido sobre el fondo de la topografía circundante.

Las visiones de la ciudad se hacían perceptibles en el alejamiento desde posiciones de visión privilegiada por su altura (cerros y elevaciones próximas), ángulo de visión, llanuras próximas... Modernamente las visiones se hacen aceleradas y parciales en las nuevas vías de comunicación. Los arrabales se han convertido en zonas de crecimiento residencial, en polígonos industriales... Junto a

¹² ARISTÓTELES: *Ética Nicomaquea*, I,2, 1094aw26-1094bp

¹³ LLEDÓ, Emilio 1994: *Memoria de la ética*. p.60, Madrid, Taurus.

¹⁴ PERIS SÁNCHEZ, Diego. 2000: "La evolución de la ciudad histórica". En: *VVAA: Ciudades históricas, conservación y desarrollo*. Fundación Argentina - Visor, pp 145-158



▲ Toledo 2008.



ello, las nuevas tecnologías nos permiten una nueva visión de la ciudad en posiciones alejadas y elevadas que nos ofrecen perspectivas insólitas, visiones diferentes de la imagen de la ciudad. Esta visión global de la ciudad, la imagen urbana, es un valor de lo urbano a analizar, conservar y estudiar en su proceso de modificación.

Un valor que ha sido estimado como tal por el hombre y por ello la imagen de la ciudad ha sido objeto de estudio, de representación y divulgación. Desde grabados, pinturas, fotografías y postales el hombre ha presentado la imagen de la ciudad como un logro de la civilización y un valor cultural del trabajo colectivo.

La representación de la imagen urbana ha evolucionado desde el siglo XVI al XIX en su concepto y en sus técnicas. Las vistas de Wyngaerde realizadas por encargo real de aquellas ciudades con valores visuales singulares son dibujos que se convierten en grabados. El observador que aparece en muchos casos como parte del mismo representa la ciudad en su esplendor, con sus edificios monumentales, y la geografía envolviendo el conjunto construido. El grabado final es la imagen para ornamentar algún espacio real ofreciendo una visión de la grandeza existente en algunas de las grandes ciudades. Sin embargo las vistas de Wyngaerde permanecerán ocultas durante siglos hasta que sean rescatadas a finales del siglo XIX.

Las imágenes de los siglos XVIII y XIX son las del viajero que mira con ojos curiosos otra realidad y quiere dejar constancia de ese recorrido y del conocimiento que ha adquirido en el mismo. Y así recorre el territorio Pier Maria Baldi acompañando a Cosme de Medicis. Los grabados románticos incorporan una dosis de subjetividad en la visión que se envuelve en un aura que filtra la realidad y la adecua a los objetivos que el observador quiere transmitir.

Perspectivas muy diferentes tienen los dibujos del Catastro de la Ensenada cuya intención era aclarar el contenido técnico del mismo y realizados por personas no expertas en las técnicas del dibujo y que por ello introducen en los mismos unas dosis elevadas de ingenuidad y frescura.

La llegada de la fotografía cambiará radicalmente no solo la técnica sino el concepto de la representación. Ahora la imagen se limita a dejar constancia de la presencia en el lugar a confirmar lo existente y, con la postal, a difundir y evidenciar la visita al lugar. Además de los grandes fotógrafos, la técnica permite la multiplicación de imágenes con calidades muy variadas que se divulgan por todo el mundo. La ciudad como realidad material y su imagen se representa con técnicas y calidades muy diversas.

El recorrido que vamos a realizar es una secuencia histórica por la evolución de las ciudades y de sus técnicas de representación. Camino que nos dará a conocer uno de los valores culturales más importantes de la historia humana: la ciudad.



▲ Albacete 2005.

CAPÍTULO I

LA IMAGEN GRABADA DE LA CIUDAD

LA IMAGEN GRABADA DE LA CIUDAD

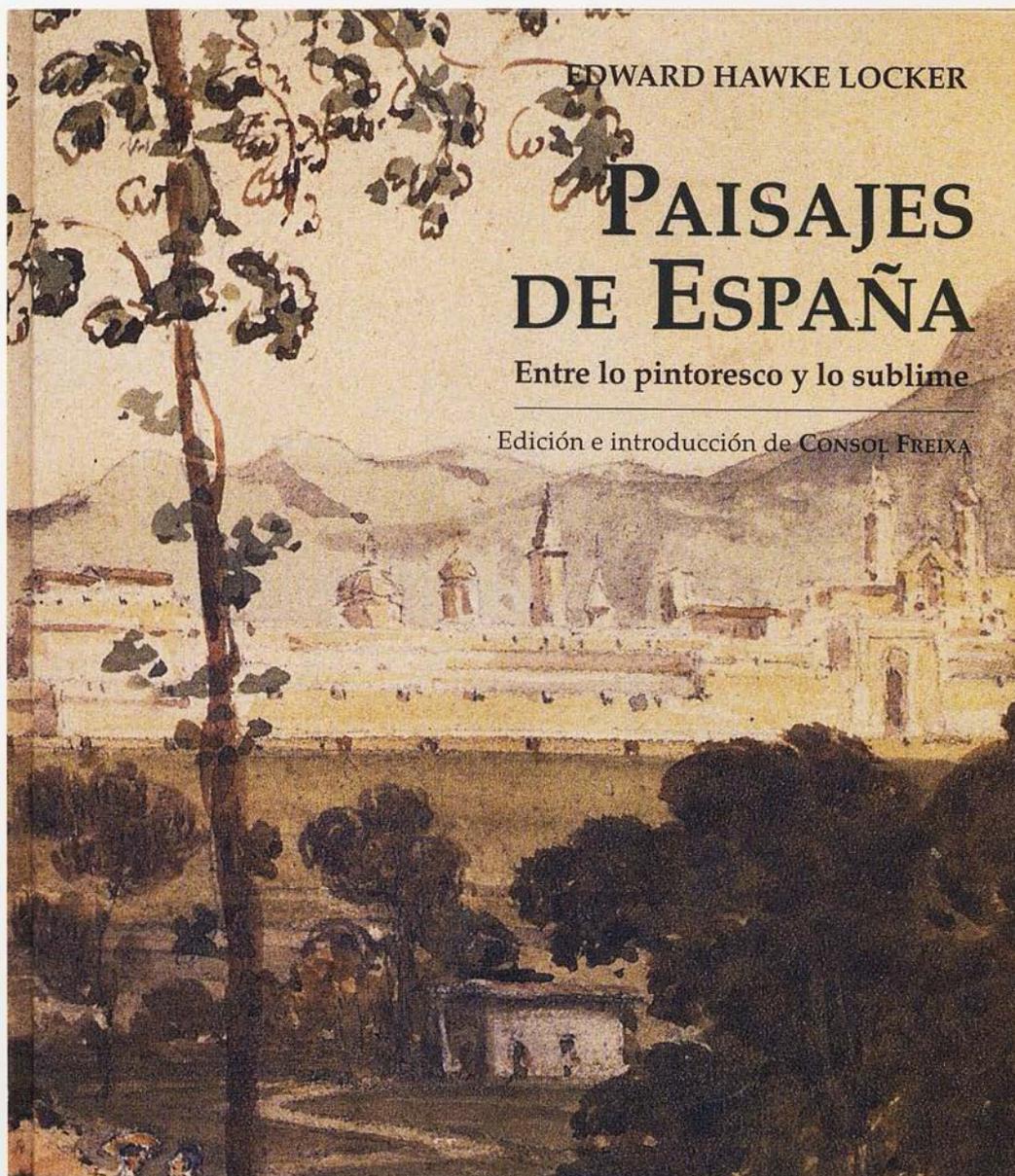
Comenzamos un recorrido por la historia y las imágenes de la ciudad en cada tiempo. La evolución de las diferentes técnicas y la forma de acercarse a la ciudad nos ofrecen información de su valoración de la misma, y del concepto de paisaje urbano que se tiene en cada momento.

LA MIRADA DEL OTRO. LITERATURA DE VIAJES Y CASTILLA-LA MANCHA

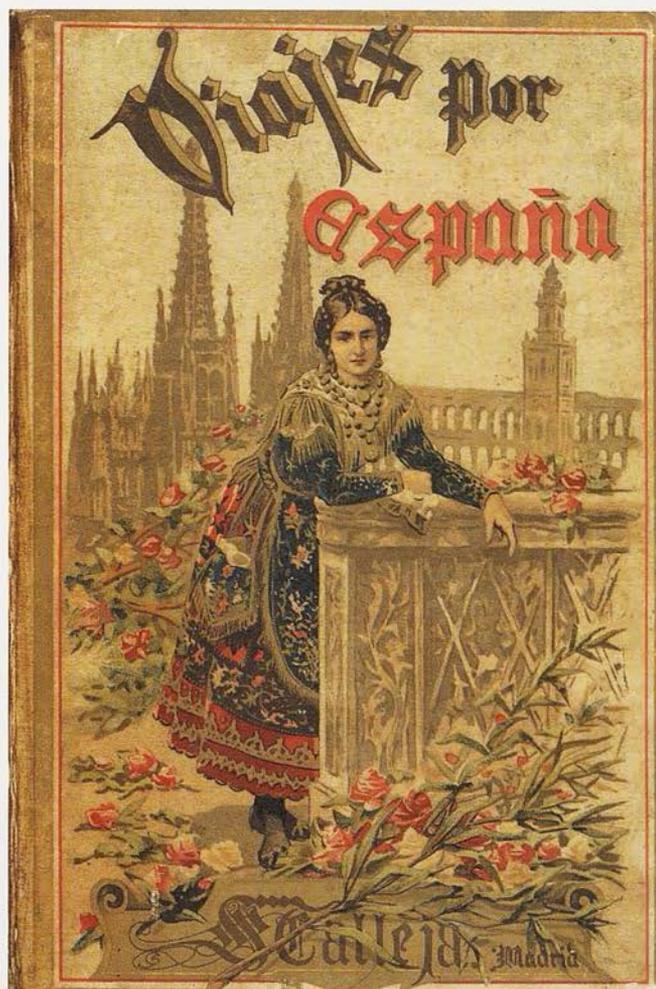
El viaje es inherente al género humano; el hombre se pone en marcha en busca de aquellas cosas o valores que habitualmente no se hallan a su alcance. Desde la prehistoria se tiene constancia del peregrinar del hombre a la búsqueda de su sustento material o espiritual. El sentido último del viaje puede tener múltiples facetas,

pero en este caso nos interesan dos en especial: por un lado la narración del viaje, y por otro las reflexiones que se realizan en torno a las imágenes de las ciudades. Todo ello por la necesidad de construir su espacio físico desde el más cercano, la casa, la población hasta el intento continuo de conocer el universo. Para ello debió desarrollar una serie de convenciones que le permitieran trasvasar lo que veía o imaginaba reflejándolo de forma textual: literal o gráficamente.

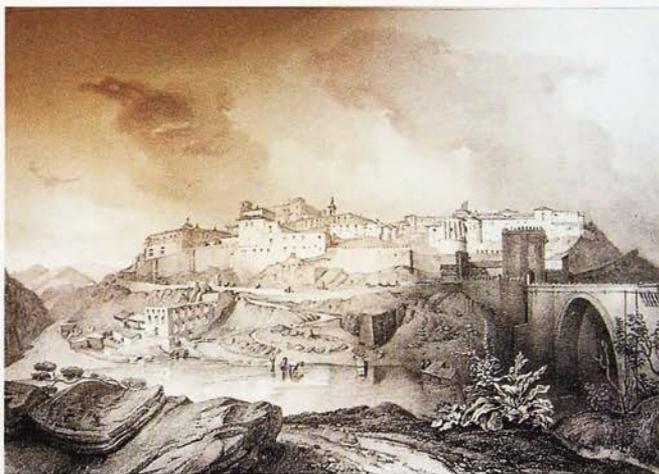
España ha sido desde la antigüedad hasta nuestros días un destino bastante habitual de viajeros, y un buen número de ellos nos ha dejado la narración de sus peripecias. La literatura de viajes es una interesantísima fuente secundaria, es la “mirada del otro”, que en muchos casos percibe y pone de relieve cosas que para el ciudadano no tienen el menor valor por formar parte de su acervo; también a veces, a través de esas miradas, se cam-



▲ Portada del libro "Paisajes de España" de E. H. Locker.



◀ ▶ Portada y contraportada del libro "Viajes por España"



▲ Vista de Toledo.

bia la percepción de lo propio, iniciándose una suerte de encuentros y desencuentros sumamente interesantes¹.

Los viajeros realizan sus narraciones con intenciones muy diferentes: diarios, descripciones geográficas, cartas, relaciones diplomáticas y oficiales, relatos del viaje, etc. en las que recogen cuanto ven, desde lo cotidiano a lo maravilloso, mostrando en muchos casos la incompreensión por lo visto o lo vivido. Los viajeros, como notarios, levantan acta de lo que ven y viven en su viaje, y esto se refuerza con la introducción de imágenes: mapas, planos, vistas. Éstas tienen especial protagonismo a partir del siglo XVIII gracias a las posibilidades abiertas con las técnicas de reproducción múltiple: calcografías, xilografías, litografías y fotografías que muestran una iconografía amplísima que permite definir de forma aún más nítida lo visto más vivamente, si cabe, poniendo imagen a las descripciones. Al utilizar la literatura de viajes, tenemos que ser conscientes de que los testimonios son muchas veces relato de lo fugaz y lo

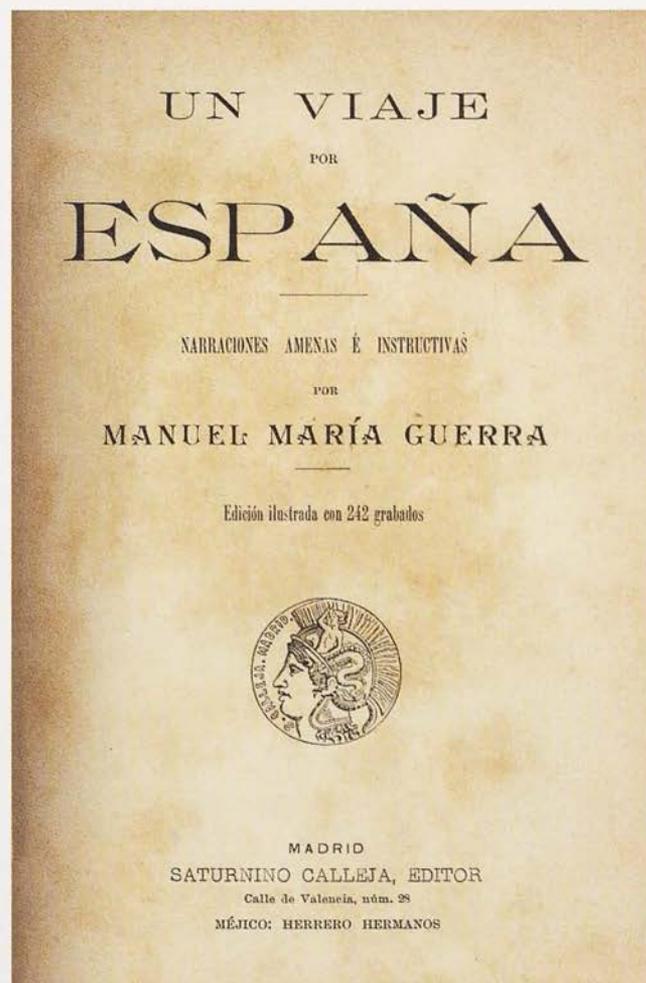
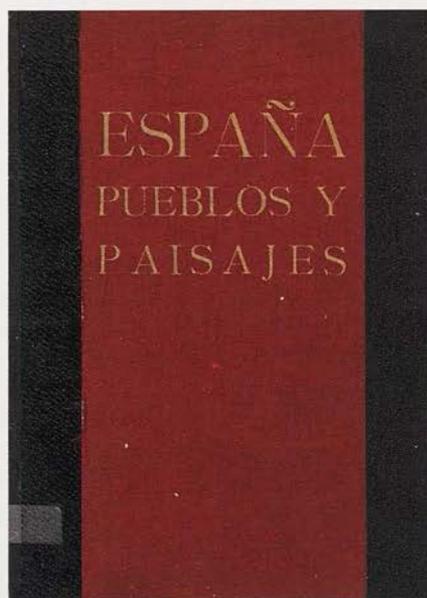
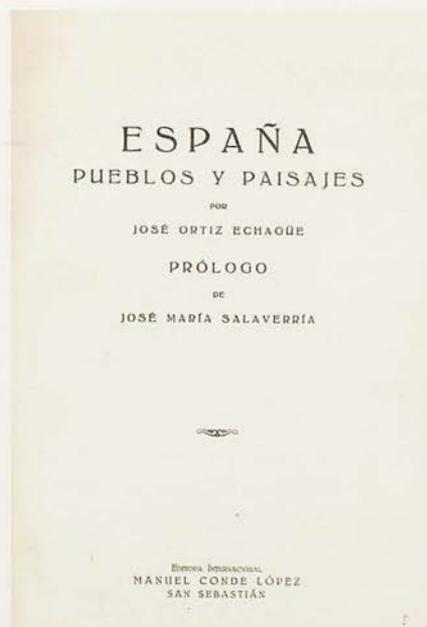
subjetivo, el crisol es el bagaje cultural, social, político, etc., del viajero, así como el peso específico de España en el concierto de naciones. Castilla-La Mancha no es sino un territorio por el que transcurre el viaje y se convierte en destino en diferentes momentos bien por motivos políticos, artísticos o literarios².

De entrada la literatura de viajes presenta una multiplicidad de géneros y cierta tendencia a la dispersión, porque admite la convivencia de formas y contenidos muy diversos y no todos propios. Se trata de un libro en el que encontramos lo narrativo junto a lo descriptivo, reflexivo y diálogos, anotaciones, croquis de caminos, reseñas de otras publicaciones... marcando un fuerte proceso en muchos casos de intertextualidad. Todo ello da como resultado una fuente de lecturas múltiples, totales o selectivas y que en el caso que nos ocupa atienden principalmente a la visión gráfica pero sin excluir en ningún caso referencias narrativas de gran capacidad descriptiva.

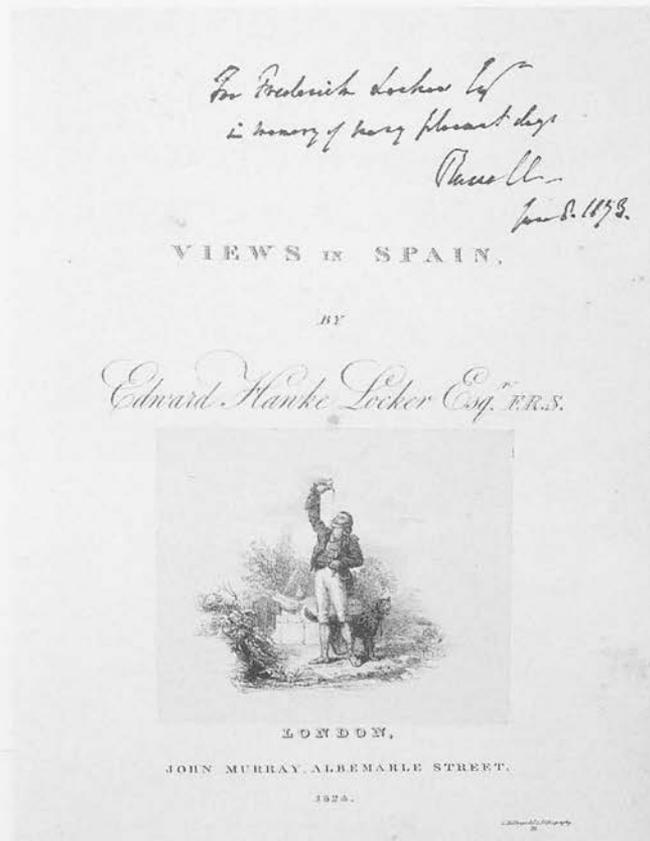
El narrador del viaje es primordial, posiblemente más que el propio viaje pues es quien reconstruye la imagen y

¹ En relación con el tema son de especial interés los repertorios bibliográficos: A. FARINELLI, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1931 y *Viajes por España y Portugal. Suplemento al volumen de las Divagaciones bibliográficas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930; FOULCHÉ-DELBOSC, R. 1991: *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*, Madrid, Julio Ollero; SERRANO, M^a. M.1993: *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX*, Barcelona, Universidad de Barcelona. Repertorios de relatos por España: BENASSAR, B. y L. 1998: *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont; GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España*, Madrid, Aguilar, 1959, 1962 y *Viajes por España*, Madrid, Alianza, 1972; PÉRÈS, H. 1937: *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 à 1930*, Paris, Adrien-Maisonneuve.

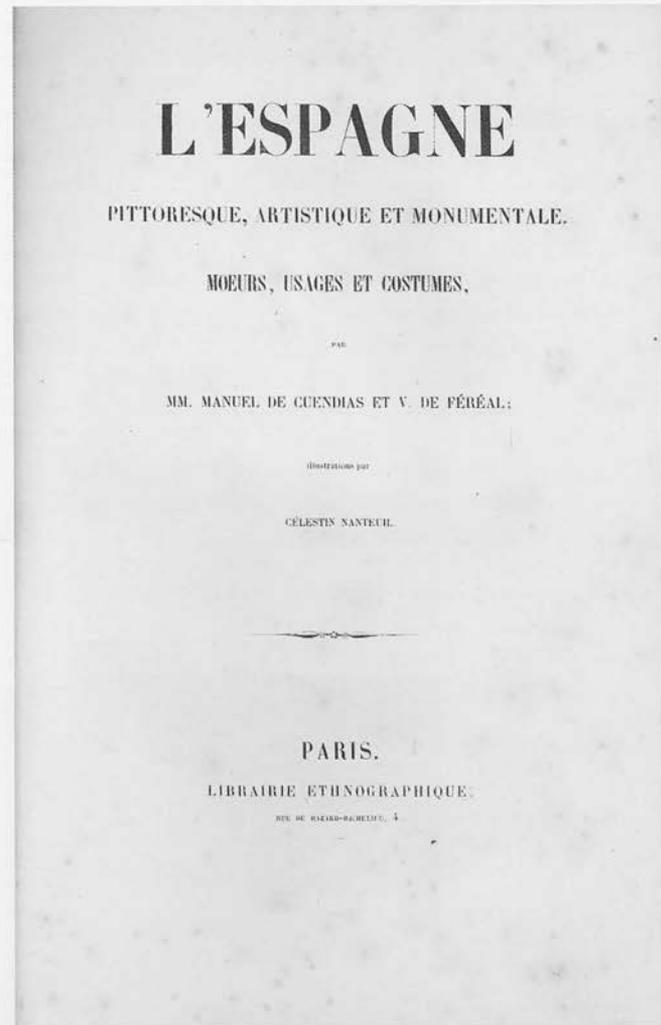
² Repertorios de relatos de viajes por Castilla-La Mancha: CAMPOS, N., HERRERO, J. 1995: *Ciudades y paisajes de La Mancha vistos por viajeros*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real; ESTEBAN, J. 1999: *Castilla-La Mancha vista por los viajeros Hispanoamericanos*, Madrid, Celeste; MUÑOZ HERRERA, J. P. 1993: *Imágenes de la melancolía: Toledo (1772-1858)*, Toledo, Gráficas Toledo; OLEA ÁLVAREZ, P. 1998: *Los ojos de los demás. Viajes de extranjeros por el antiguo Obispado de Sigüenza y actual provincia de Guadalajara*, Sigüenza, Librería Rayuela; VILLAR GARRIDO A. y J. (Comp.), *Viajeros por la Historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997 y *Viajeros por la historia: extranjeros en Castilla-La Mancha, Cuenca*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2004.



- ▲ "Un viaje por España" de Manuel María Guerra.
◀◀ "España, pueblos y paisajes" de J. M^o. Salaverría.



Portada de *Paisajes de España*, con dedicatoria manuscrita de lord Russell.



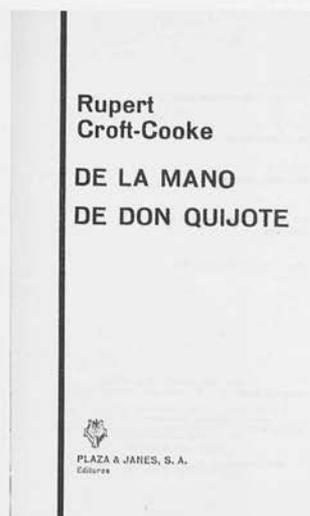
- ▲ "Views in Spain" de Edward Locke.
- ▶ "L'Espagne. Pittoresque, artistique et monumentale".

logra una empatía con el locus hasta lograr en algunos casos un intercambio de roles con el lector. Según Paul Fussell hay tres figuras históricas: el explorador, el viajero y el turista: “los tres se desplazan, pero el explorador se dirige hacia lo incógnito, el viajero hacia lo que ya ha sido descubierto por la mente que trabaja la historia, y el turista hacia lo que ha sido descubierto por la industria y preparado para él mediante las artes de la publicidad masiva”³. La distinción entre las tres formas de viaje se fija en el siglo XIX. Corresponden a periodos históricos diferentes aunque hay momentos en los que aparecen de forma conjunta.

Es de especial importancia cuando se trabaja con literatura de viajes conocer el perfil del autor del relato o de la ilustración: su extracción social, formación cultural, los intereses o razón del viaje, el país de procedencia y su protagonismo en el ámbito internacional, la época del año en la que se realiza el viaje, así como la duración del viaje y medios de locomoción⁴. Finalmente se debe conocer si el relato se realiza durante el itinerario o en fechas posteriores. Elementos que nos permiten considerar y valorar su verosimilitud. La descripción literaria se traducía espontáneamente en imagen visual, logrando la percepción de las cosas en relación directa con la cultura de su momento.

Desde finales del siglo XV, la estructura del libro se modificó profundamente, no sólo por la invención de la imprenta sino por el cambio que experimentó el vínculo entre texto e ilustración. Las imágenes se convirtieron en traducciones visuales o indispensables complementos de los conceptos expresados en el texto. Las ilustraciones que acompañan al relato se deben abordar en la secuencia histórica correspondiente y teniendo en cuenta que permiten dar a conocer el mundo pero gráficamente y que debían responder al importante reto de la representación espacial tridimensional mediante plantas, alzados, mapas, etcétera. En sus orígenes, los mapas tenían más valor como iconos llenos de simbologías religiosas de la cultura que los construía que representaciones del espacio real. Interpretación que desaparece a principios del siglo XVI, con el redescubrimiento de los mapas de Ptolomeo, realizados en el año 150

◀ “De la mano de Don Quijote” de Rupert Croft-Cooke.

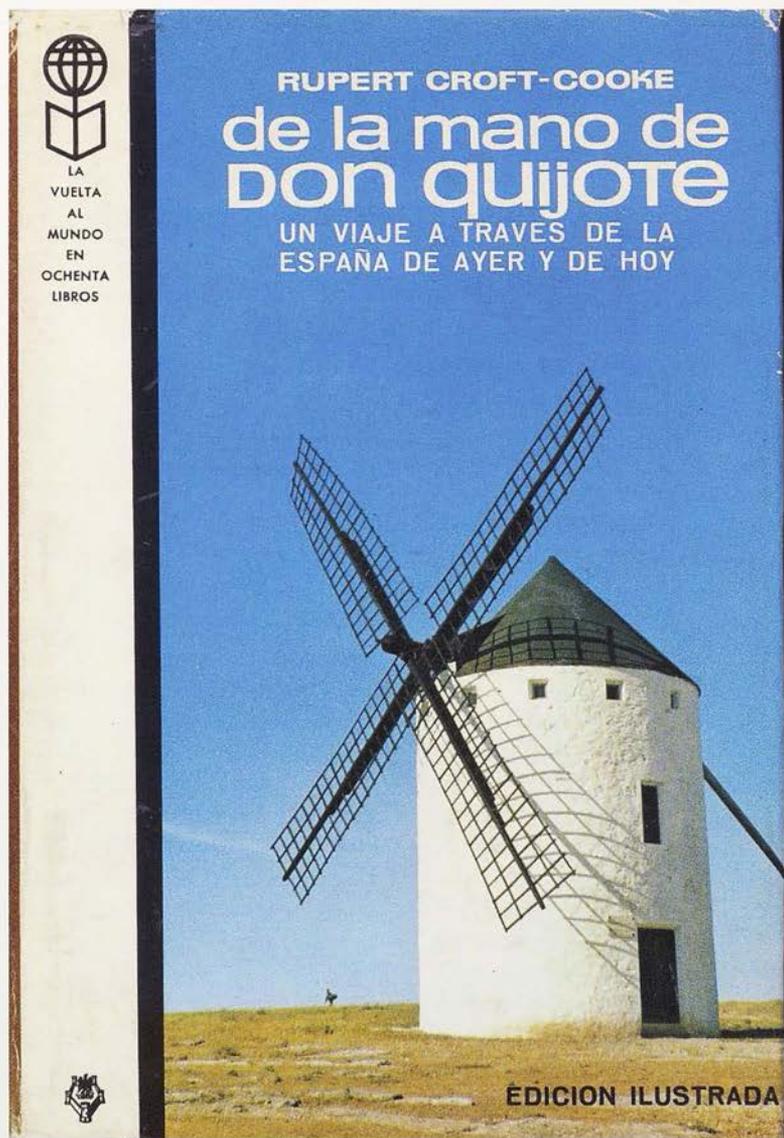


d.C., que eran representaciones de lo conocido dejando de lado todo el sentido simbólico. La precisión alejó la imagen cartográfica de su papel de espejo de la realidad y la orientó hacia una nueva dirección cada vez más abstracta. Representaron el conocimiento de lo propio pero también de lo ajeno, que se fue perfeccionando con todos los avances técnicos que posibilitaron una nueva visión del paisaje desde fuera, la fotografía y la posibilidad de volar se aunaron y modificaron notablemente la percepción del espacio físico y por tanto de conocimiento del mundo en el cual el ser humano y el espacio más cercano pierde protagonismo al ser otra la escala⁵.

³ FUSELL, P. 1980: *Abroad. British Literary Travelling Between Wars*, Oxford, Oxford University Press p.39

⁴ Para el conocimiento de los perfiles biográficos de los viajeros: GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal. Siglos XV-XVI-XVII*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal. Siglo XVIII*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000, *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal. Siglo XIX*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999; GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., (ed.) 2001: *Viajeros portugueses por España en el siglo XIX*, Madrid, Miraguano.

⁵ VITTA, Mauricio. 2003: *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona, Paidós.



▲ "De la mano de Don Quijote" de Rupert Croft-Cooke.

En el siglo XVIII la revolución intelectual que supuso la Ilustración, desarrolló el *Grand Tour*, viaje de formación de los jóvenes de las familias acomodadas que se convirtió en un rito cultural. La función pedagógica de este tipo de desplazamiento es uno de los rasgos principales para entenderlo. En muchas ocasiones se trataba de recorrer espacios que han sido recreados antes a través de una experiencia literaria o histórica, Grecia, Italia y excepcionalmente España fueron los destinos. Es un individuo en proceso de consolidación que contempla el mundo como fuente de aprendizaje. De este modo, la empatía, la emoción y la interrogación sobre la propia identidad en cada nueva experiencia son los elementos básicos para completar la formación. Finalmente, al regresar al lugar del que partió, el viajero repasaba sus experiencias, visualizaba libros, estampas y en algunos casos dejaba constancia de haber completado el recorrido a través de un gesto esencial: la escritura de un libro que daba cuenta de la experiencia. Es el momento de los viajes ilustrados que podemos diferenciarlos en tres tipos:

- CLÁSICO. El viaje se realiza por el interés de búsqueda, catalogación y descripción de todos aquellos objetos que tuviesen relación con la antigüedad clásica, latina o griega.
- FILOSÓFICO O ILUSTRADO. Pretende resultar útil, no sólo para la formación del autor, sino sobre todo para la de los lectores y en beneficio general de la nación del viajero. Se genera un gran volumen de información de todos los aspectos artísticos, científicos, económicos y culturales de los países visitados. Se diferencia del viaje clásico porque se emiten juicios y valoraciones sobre lo que se ve y narra.
- PRERROMÁNTICO. Empieza a predominar a finales de siglo XVIII y anuncia una nueva sensibilidad en la que primará lo personal. La *impresión y emoción* que genera lo visto y vivido por el autor es uno de los principales elementos a transmitir, dejando en segundo plano la utilidad del viaje y su narración.

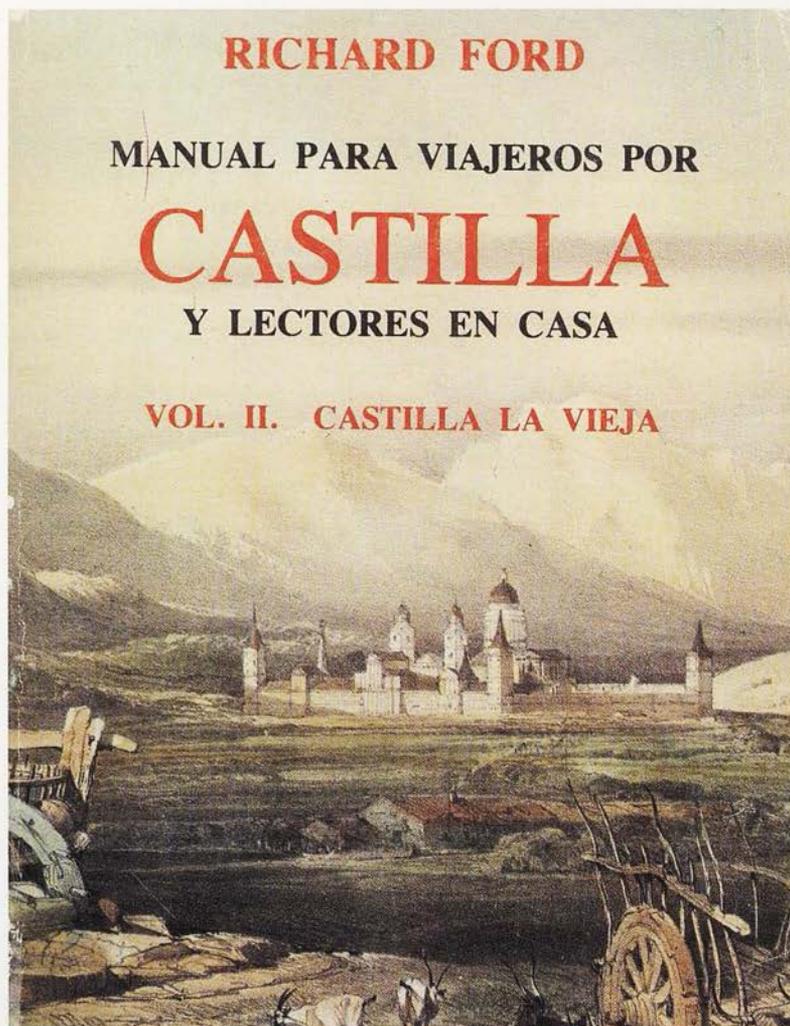
Era fundamental mostrar lo visto y las posibilidades técnicas lo facilitaron ampliamente, mostraron todo aquello “diferente”, “lejano”, “exótico” mediante multitud de ilustraciones que acompañaron inicialmente los libros de viaje y posteriormente con la creciente difusión en la prensa, se acortaron los tiempos de comunicación y poblaron por entregas las gacetas y periódicos”.

Los viajeros vinieron a Castilla-La Mancha y de alguna manera sintieron o debieron consignar sus opiniones, visiones, etcétera, en algunos casos su destino era nuestro territorio en otros, los más, era una etapa en el curso de su viaje a otros lugares. Lo cual determina notablemente la relación de poblaciones y territorios que describen, siendo de forma prioritariamente descritos los lugares que estaban vinculados a caminos y cañadas reales, vías de ferrocarril y principales carreteras; además de aquellas que por sí mismos suponían o suponen un foco de especial interés, como puede ser Toledo.

Son narraciones concebidas con finalidades muy diferentes, descripciones geográficas, políticas, relaciones oficiales, diarios de viaje, cartas, diarios de campaña o relatos de viaje intencionados...lo que nos muestra un amplio abanico de miradas de mayor capacidad literaria o artística pero que en su conjunto muestran una imagen viva de las ciudades y pueblos de la región.

Para el viajero, lo cotidiano puede convertirse en novedad o maravilla y a su vez puede considerarse lo extraordinario como rutinario, por carecer del conocimiento del autóctono para poder diferenciarlo. En el transcurso de los siglos los relatos nos muestran la propia variación del criterio y los territorios, ciudades y habitantes de Castilla-La Mancha recibieron todo tipo de calificaciones desde las más elogiosas a las más negativas. Que ponen ante “nuestra mirada” las diferencias de nuestra región pero también de los criterios y percepciones de cada época.

* RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. 2001: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria.



▲ "Manual para viajeros por Castilla-La Mancha" por Richard Ford.

LA IMAGEN GRABADA DE LA CIUDAD

Un grabado anónimo de 1548 dibuja la ciudad de Toledo con forma circular, dos puentes simétricos, con sus torres y tres puertas de entrada con tres torreones. “Esta es la visión imposible del Toledo renacentista. Esta es la imagen más repetida de la ciudad en los años centrales del siglo XVI. En impresos de finales de siglo, la misma estampa aparece desgastada, desdibujada, por agotamiento de la madera que le da vida”⁷. El autor anónimo, hombre del Renacimiento hace el dibujo porque las ciudades se dibujan así, con una técnica sencilla como es la xilografía. “Cuando esta estampa de Toledo se imprime por primera vez -en 1548, año en que se edita el *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*⁸, de Pedro de Medina, al que sirve de ilustración-, los burilistas y los aguafuertistas han sucedido en toda Europa a los xilógrafos”⁹.

“La técnica de grabado (entendiendo por grabado en el sentido de “imagen grabada”, en el campo de la figuración artística) comprende tres procedimientos fundamentales que corresponden, grosso modo, a los materiales usados para preparar la matriz: *grabados en relieve* -se trata de una matriz grabada en relieve, por lo general de madera (de ahí el término de xilografía); el *grabado en hueco* -huecograbado- de una matriz de metal tallada en hueco (el metal que se suele usar es el cobre); el *grabado en plano* con una matriz de piedra (litografía)”¹⁰. La imagen se obtiene presionando el papel sobre la matriz entintada bien sea a mano o con una máquina. Se llaman propiamente grabados las estampas que salen de matrices de madera (xilografía) o las que salen de matrices metálicas (huecograbado). Sin embargo las litografías no son propiamente grabados ya que sobre la piedra no se graba sino que se dibuja o pinta con pincel.

El procedimiento más antiguo es la xilografía que se comienza a utilizar a principios del siglo XV¹¹ en los Paí-

ses Bajos, Alemania y Francia. En sus comienzos se une a los libros ilustrados conociendo un momento de esplendor con Durero y los maestros alemanes de principios del siglo XVI y en Italia hasta la mitad del siglo. Después se abandonará hasta finales del XIX¹².

“El grabado en cobre, por el contrario, cuya difusión en Alemania y en Italia es posterior en algunos decenios a la de la xilografía (h. 14340-50) no sólo alcanza un éxito inmediato y enorme, sino que presenta un desarrollo ininterrumpido hasta nuestros días. Representa la forma más importante de grabado desde mediados del siglo XV hasta el segundo decenio del siglo pasado, es decir, hasta la difusión de la litografía, volviendo a estar en auge a partir de mediados del mismo siglo”¹³. “Los primeros grabados a buril se hicieron en Alemania y en Flandes, probablemente en el cuarto decenio del siglo XV, y veinte años después, de manera independiente en Florencia. El testimonio de Vasari indica que fue, en torno a 1460, Maso Finiguerra, orfebre florentino y colaborador de Ghiberti en la segunda puerta del Batipsterio junto a Pollaiuolo, el inventor del procedimiento en Italia. Maso Finiguerra había obtenido grabados sobre papel partiendo de los nieles, planchas metálicas, nor-

⁷ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: *Toledo grabado*. Toledo, p.11.

⁸ MEDINA, Pedro de: *Libro de las grandezas y Cosas memorables de España, agora de nuevo fecho y copilado por el Maestro Pedro de Medina, vecino de Sevilla, dirigido al Serenísimo y muy esclarecido señor Don Felipe príncipe de España nuestro Señor*, MDXLVIII.

⁹ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: p.11.

¹⁰ GIUBBINI, Guido. 1980: “Grabado y estampación”, en MALTESE, Conrado, coord.: *Las técnicas artísticas*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, p. 235.

¹¹ BOSSE, A. 1645: *Traité des manières de graver en taille-douce*. Paris.

PAPILLON, J. M. 1766: *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. Paris.

¹² BUSSET. 1925: *La technique moderne du bois gravé*. Paris.

¹³ GIUBBINI, Guido. 1980: p.235.



▲ Toledo 1820.
Aguafuerte. Vauxelle.
De la obra "Voyage pittoresque et historique de L'Espagne".

malmente de plata, grabadas a buril y cuyos surcos, para hacer resaltar el dibujo, se rellenaban con una sustancia negra (nigellum, de ahí niel)"¹⁴.

El grabado en cobre ofrece posibilidades técnicas mayores que las que ofrece la xilografía¹⁵. Se pueden realizar trazos muy finos y juntos (que no permite la madera). Pero por otra parte requiere una forma diferente de trabajar consiguiendo las zonas más claras y oscuras por los trazos y la profundidad de los mismos dependiendo luego del proceso de grabado. En el caso del grabado en cobre el grabador no es un mero artesano, es el que da la forma final al grabado. La profundidad de los surcos permite obtener como resultado una visión más próxima a lo tridimensional que con la xilografía.

Esta técnica admite diversas variantes. La primera de ellas es la de grabado directo de la plancha metálica que se realiza con el buril de punta oblicua para poder realizar incisiones en el cobre. El grabado de puntiseca utiliza un instrumento de acero con forma resistente de sec-

ción circular. La mediatinta o manera negra prepara la superficie de forma irregular con un instrumento llamado graneador. El grabado indirecto de la plancha metálica con mordiente puede ser aguafuerte, aguainta, con mordiente directo, con barniz blando o aguafuerte en relieve (fotograbado). El aguafuerte es un procedimiento indirecto pues el buril graba sólo una capa de barniz superpuesto a la plancha, mientras que la verdadera incisión del metal se produce gracias a un ácido diluido (normalmente nítrico o agua fuerte).

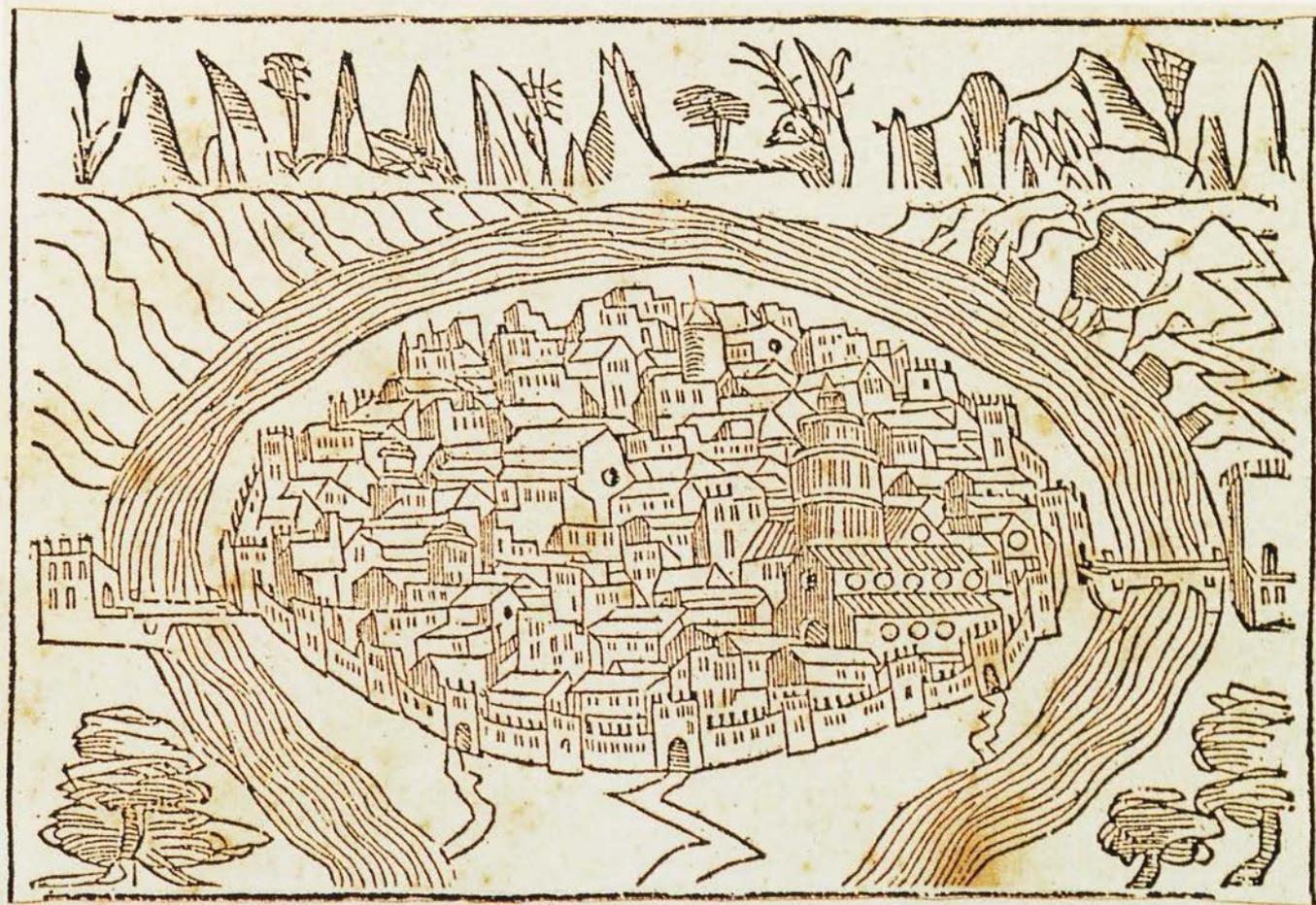
Históricamente el grabado representa el único método de industrializar la representación artística hasta el invento de la fotografía. La técnica tiene su influencia en el producto resultante y por ello la litografía caerá pronto en desuso porque no tiene las posibilidades artísticas que tiene el grabado en metal. "En los comienzos del siglo XIX la litografía, técnicamente más sencilla, formalmente más libre y capaz de producir un número casi ilimitado de copias, se adapta a las nuevas tareas de propaganda política desempeñada por los periódicos, suplantando así al grabado en cobre como medio artístico en cuanto respuesta a las nuevas exigencias de la demanda. Sin embargo el grabado en cobre recupera cierta importancia a finales del siglo XIX y principios de nuestro siglo como producto artístico destinado a una pequeña élite de entendidos..."¹⁶.

Durante varios siglos la representación de la ciudad se ha hecho con los grabados como técnica que hacía posible la repetición de imágenes, junto a la pintura reservada para grandes representaciones o lugares singulares. Las dificultades del procedimiento y la calidad del autor y grabador reducen esta representación a grandes ciudades, a espacios urbanos con una especial

¹⁴ GIUBBINI, Guido. 1980: p.25.

¹⁵ BLAS, Javier (dir.), CIRUELOS, Ascensión y BARRENA, Clemente. 1996: *Diccionario del dibujo y la stampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid.

¹⁶ GIUBBINI, Guido. 1980: p.236



▲ Toledo. Vista desde el norte.
Xilografía a fibra.
Grabado anónimo 1548.

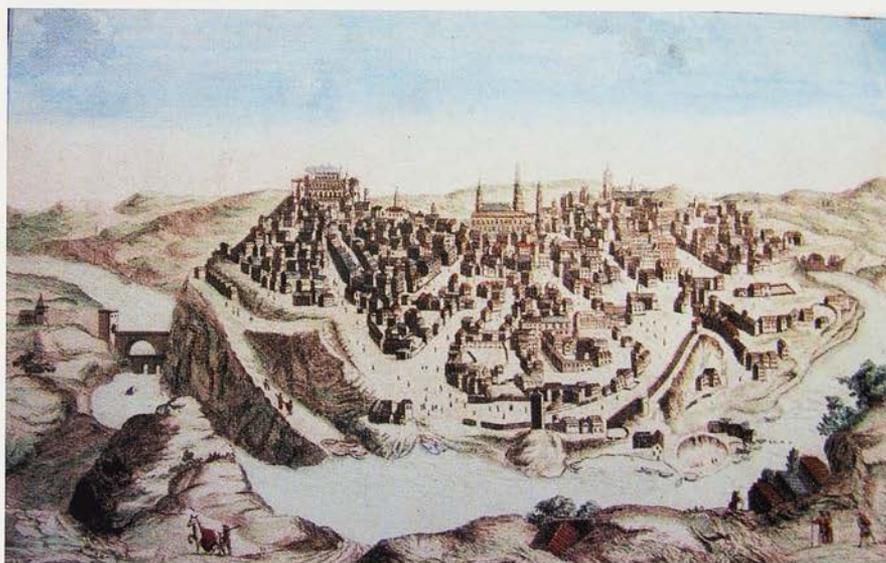
la imagen grabada de la ciudad



Ville Capitale de Castille la neuve avec Archevesché et primatie en Espagne sur la Riviere de Tago. Alfonso 6.^e la conqui sur les Maures en 1085. on y a tenu 18. Conciles de l'Eglise



▲ Vista de Toledo S. XVIII.
Aguafuerte Grab. Pierre Aveline.
◀ Toledo 1713.
"Universus Terrarum Orbis".
Francesco. Lasor, Padua.



- ◀ ▲ Toledo 1665. Aguafuerte. Meunier.
- ▲ ▲ Vista de Toledo S. XVIII. Aguafuerte. Grab. Pierre Aveline.
- ◀ Toledo S. XVIII. Aguafuerte. Grab. Huquier Fils.
- ▲ Toledo 1707. Aguafuerte. Grab Anónimo.



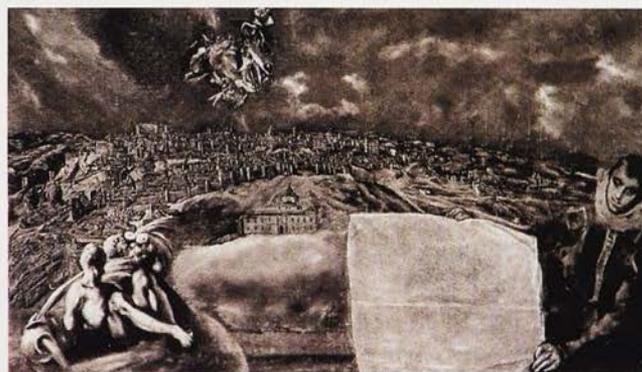
la imagen grabada de la ciudad



- ▲ Toledo 1598. Dib. G. Hoefnagel.
Grabado anónimo de "Urbium Praecipuarum Mundi
Theatrum Quintum".
- ◀ Toledo h. 1850. Litografía. Dib. y lit. Deroy.



- ◀ Toledo. Aguafuerte.
Dib. Swinburne. Grab. W. Ellis.
- ◀ ▼ Vista general de Toledo por la parte sudeste.
Dib. F. Ruíz. Grab. Ancelet.
- ▼ El Greco.
- ▼ ▼ Toletum 1572. Dib. Joris Hoefnagel.
Ilustración de "Civitates Orbis Terrarum".



significación por razones diversas. El resultado es que, hasta el siglo XIX, la imagen de la ciudad es la imagen pintada o grabada. Imágenes que proceden en muchos casos de apuntes de dibujo del natural que luego se realizan en el taller en muchas ocasiones por otras personas. Pero imágenes que nos ofrecen una representación de gran valor histórico y que realizan interpretaciones peculiares sobre la realidad urbana.

De la ciudad de Toledo existen numerosos grabados que nos permiten realizar un recorrido histórico de la imagen urbana a la vez que estudiar la evolución del grabado en este período. Como recorrido histórico hemos seleccionado diversos grabados que establecen esta secuencia temporal. Junto a la vista de Toledo que realiza Wyngaerde en 1563, Hoefnagel en 1572 realiza los grabados de *Civitates Orbis Terrarum* que empieza a editarse en 1572 y acabará cuarenta y cinco años más tarde con el sexto tomo publicado en 1617. El primer dibujo de Toledo es de 1572 y el segundo se publica en 1598 en el quinto volumen de *Civitates*. En el segundo grabado se reproducen, a mayor escala que el resto, la Catedral y el Alcázar ampliados a derecha e izquierda como elementos singulares de la ciudad. La iluminación de los grabados es de la época.

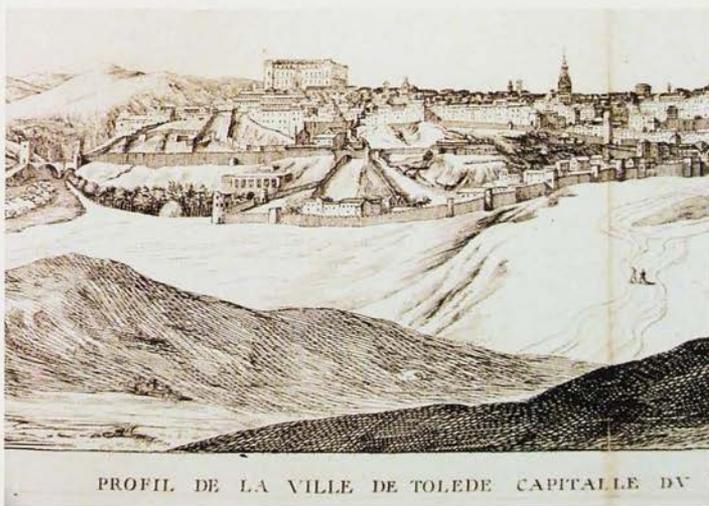
Pocos años después, en 1585 Pedro de Nobilibus realiza su grabado de la ciudad. Ya en 1600 Jollain presenta su vista de la ciudad, y en 1626 Munster dibuja un Toledo que ilustra su *Cosmografía*. En 1659, los grabados de Valckenier ilustran su obra *Theatrum Hispaniae*, un texto extenso y minucioso ilustrado ocasionalmente por aguafuertes con una panorámica de la ciudad cuyo pie dice: "Toletum Carpetanorum, ad Tagum; Gothorum ac Naurorum regia, ampla et elegans; verum hodie in dies deficiens". El grabado de 1665 realizado por Meunier presenta una vista desde el norte de la ciudad con el texto: *Perspective de la ville de Tolède, capital de la nouvelle Castille*.

Las vistas de la ciudad suelen reproducir la imagen sudoriental de la misma como ocurre con el grabado de Aveline que forma parte de su obra *Vues Topographi-*



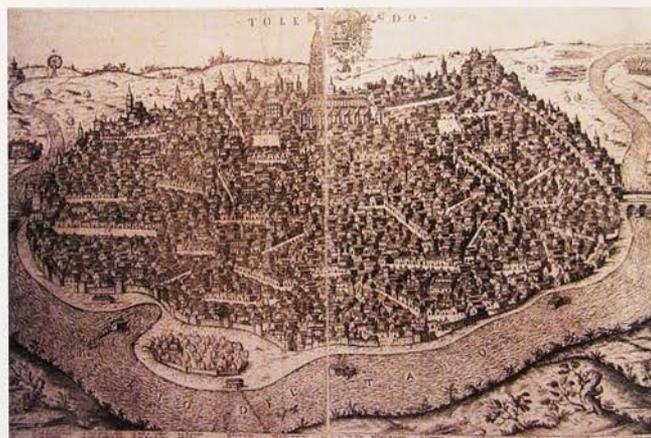
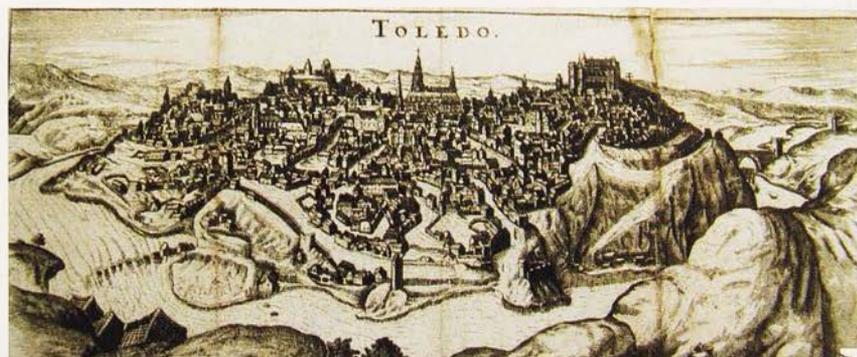
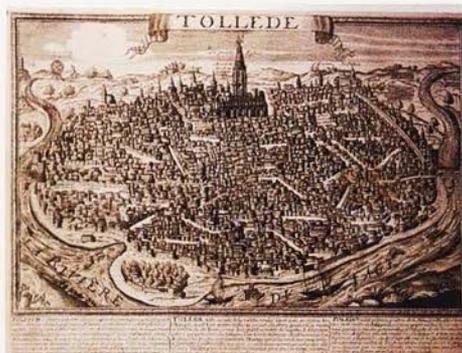
▲ Toledo 1623. Aguafuerte, Anónimo. Ilustración del "Tractatus Philo-Politicus".

ques, de principios del XVIII, y el de Huquier. De 1707 un grabado anónimo presenta la roca circular sobre la que se eleva la ciudad y en 1713, Lasor dibujó una visión similar de la ciudad vista desde la altura, situando idealmente la ciudad vista desde el aire con su forma circular rodeada por el río en el conjunto de su obra *Univer-sus Terrarum Orbis*. La vista de Swinburne de 1779 dibuja una ciudad con el río y el Alcázar en un primer plano. En época romántica se publican dos de las colecciones de litografías más interesantes del siglo XIX: las de Parcerisa y Villamil destinadas a sus obras *Recuerdos y bellezas de España* y *España Artística y monumental*, y *Vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España*. El género de las vistas de ciudades coexiste durante muchos años con los libros de viajes. Numerosos viajeros visitan las ciudades de Castilla-La Mancha y dejan testimonios literarios y gráficos de su visita. La imagen ha pasado de ser descriptiva a una imagen artística. Taylor manifiesta que "conviene que el grabado o el diseño ofrezca una imagen seductora" y pide a sus colegas que tengan "el arte de elegir los efectos".

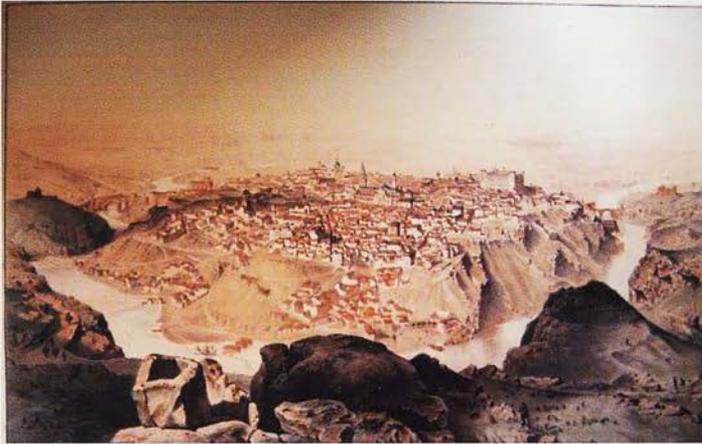


▲ Toledo 1612-1615.
 Aguafuerte "Antiquae Urbis Splendor".
 † Detalle del aguafuerte. Toledo 1665
 Grab. Meunier.

la imagen grabada de la ciudad

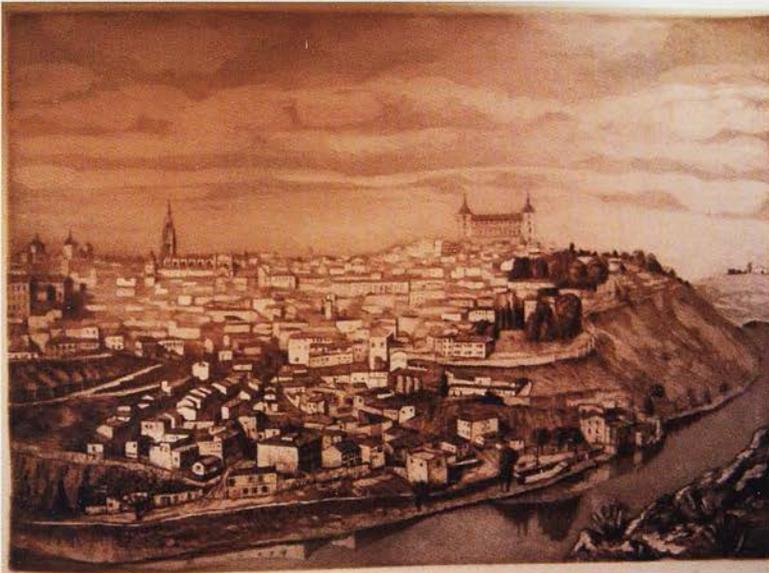


- ▲ ▲ Tolède S. XVII. Aguafuerte y buril. Grab. Jollain.
- ▲ ▶ Toledo 1659. Buril. "Monarchia Hispanica".
- ▲ Toledo 1585. Aguafuerte y buril. Pedro de Nobilibus.
- ▶ Toledo 1626. Aguafuerte. "De Cosmografia o Besehreibung det gantzen Welt".



◀ Toledo. Vista tomada desde la piedra del Rey Moro. Guesdon.

▼ Toledo 1989. Aguafuerte y agua tinta. Arriaga.





- ▲ ▲ Toledo 1988. Aguafuerte. Macarrón.
- ▲ ▶ Toledo. Gabriel Cruz Marcos.
- ▲ ▶▶ Vista de Toledo, con la iglesia de San Idelfonso. Serigrafía. J. Losada.
- ▲ Toledo 1984. Aguafuerte. Macarrón.
- ▶ Vista de toledo con el puente de San Martin. Serigrafía. J. Losada.



▲ Toledo 1572.
Burl. Dib. Joris Hoefnagel.
"De Civitates Orbis Terrarum".

la imagen grabada de la ciudad



▲ Toledo 1665. Aguafuerte. Grab. Meunier.



▲ Vista general de Toledo por la parte sudeste.
Butil y aguafuerte. Dib. F. Ruiz.

Y así surgen, la mezcla de la rigurosidad con las visiones románticas de la ciudad.

En la segunda década del siglo XIX, la litografía ha desplazado ya en toda Europa al grabado que ha quedado situado en un segundo lugar¹⁷. Sin embargo de esta época hay grabados de gran calidad. De mediados del XIX son las vistas de Ruiz de 1850, las de Deroy y Guesdon que presenta una visión de la ciudad tomada desde la altura de un globo permitiendo ver el edificio de Sabatini de la Fábrica de Armas al otro lado de la colina en la Vega Baja. Con la llegada de la fotografía, el grabado a buril perderá su lugar aunque algunos artistas sigan defendiendo su singularidad frente a la fotografía que “congela y petrifica” la realidad. El grabado se reviste de visiones pictóricas con el empleo de la aguainta. Los grabados de Brambila de 1802 ya utilizan esta técnica.

El grabado en el siglo XX tendrá una significación distinta. “Al optar por la expresión folklórica de nuestro paisaje dio el primer paso de su triunfal independencia”¹⁸. El motivo preferido por el grabador es la ciudad, pero con la atención centrada en los detalles, los rincones urbanos con tono desgarrado lejos del lirismo de otras épocas. Y autores como Castro Gil, Menéndez, Pedraza..., todos ellos con “énfasis formal: fuertes contrastes de planos, de iluminación, de sentimentalismo”¹⁹.

El grupo Tolmo realiza diversas vistas de la ciudad con la técnica de la serigrafía. Gabriel Cruz Marcos, Francisco de Rojas, Beato, Jule, Raimundo de Pablos y Giles realizan sus peculiares visiones de la ciudad.

A continuación presentamos un recorrido histórico por diversas imágenes de las ciudades de Castilla-La Mancha. De mediados del siglo XVI son las vistas de Antón de Wýngaerde. Un siglo después el viaje de Cosme de Médicis nos permite tener imágenes de ciudades dibujadas por el pintor y arquitecto Pier Maria Baldi. Imágenes de 1681 se incluyen en el llamado Plano de Portocarrero, dirigido al cardenal y realizadas por el grabador J.F. Leonardo.

Ya en el siglo XVIII tenemos un conjunto de imágenes de gran interés que acompañan al Catastro del marqués de la Ensenada realizado entre 1749 y 1756. Del siglo XVIII son también los grabados de Arroyo Palomeque de Toledo y de Llanes Masa de Cuenca. Los grabados de Parcerisa y Villaamil realizados entre 1830-1850 nos ofrecen la imagen del siglo XIX. De esta manera realizamos un recorrido por la imagen de la ciudad hasta mediados del siglo XIX.

¹⁷ PAU PEDRON, Antonio. 1992: p. 43.

¹⁸ BARBERÁN, C. 1931: *Mosaicos en torno al grabado español. Lectura dada en la III Exposición de grabado, celebrada en el palacio de bibliotecas y museos de Madrid, el día 28 de abril de 1931.*

¹⁹ BOZAL, Valeriano, 2000: *Modernos y postmodernos.* Madrid, Historia 16.

LA CIUDAD A MEDIADOS DEL SIGLO XVI. LAS VISTAS DE WYNGAERDE

“Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde ilustran un mundo que hemos perdido. Sus dibujos retratan ciudades españolas a mediados del siglo XVI, uno de los momentos más gloriosos de su historia, y las representan con una precisión que casi puede definirse como fotográfica... Anton Van den Wyngaerde, conocido en España como Antonio de las Viñas o Antonio de Bruselas, estaba especializado en vistas urbanas, se trataba del arte de representar, ya fuera en perfil u oblicuamente desde arriba, una ciudad o población concreta. Su objetivo era la exactitud topográfica. En el siglo XVI, Van den Wyngaerde era incuestionablemente uno de los más diestros profesionales del género”²⁰.

Flamenco, probablemente de Amberes, Van den Wyngaerde entró al servicio de Felipe II en 1557, estando el rey en Flandes²¹. En 1558 viajó a Inglaterra, donde preparó dibujos de los diversos sitios que Felipe había visitado en el momento de su boda con María Tudor en 1554, y vino a España por primera vez en 1561 ó 1562, como pintor de cámara del rey. El rey invita a Wyngaerde con la intención de realizar dibujos geográficos que sirvan para decorar alguno de sus palacios. Pasa la mayor parte del tiempo viajando para realizar una especie de inventario de las principales ciudades del momento y así una Real Orden de 8 de agosto de 1570 instruye a las ciudades de Castilla para que se proporcione acomodo a Van de Wyngaerde y sus ayudantes, ya que iba a “pintar la descripción de algunos de esos pueblos principales”. Durante estos viajes, Wyngaerde hizo bocetos y dibujos preparatorios, y completó vistas “acabadas” de sesenta y dos ciudades y pueblos españoles. Sus obras dejan testimonio de la realidad física de esas ciudades y ponen de manifiesto la gran calidad de Wyngaerde como dibujante.

Wyngaerde está preocupado por la exactitud topográfica, y junto al cuidado artístico de la obra hay una meticulosidad en la reproducción de aquello que dibuja tal y como puede apreciarse si se las compara con las vistas de ciudades españolas, más conocidas, hechas por Hoefnagel y reproducidas en las *Civitates Orbis Terrarum*, publicadas por vez primera en 1572.

Anton Van den Wyngaerde murió en Madrid el 7 de mayo de 1571. Poco después de su muerte, Felipe II dispuso que los dibujos de Van Wyngaerde se enviaran a los Países Bajos para ser grabados. Tal vez se pensara en reproducirlos conformando una especie de atlas, pero, los planes de Felipe no llegaron a materializarse. “Posteriormente, los dibujos originales de Van den Wyngaerde se dispersaron, yendo algunos a parar a Praga, y en último término a Viena, y otros a Londres y Oxford, donde permanecieron, prácticamente olvidados, hasta la época moderna”²².

Su redescubrimiento empezó a finales del siglo XIX. En un artículo de 1895, Carl Justi, reprodujo por primera vez la vista del Alcázar de Madrid de Van den Wyngaerde. Esta y otras vistas de Madrid aparecieron después en el catálogo de la exposición del *Antiguo Madrid*, en 1926, y luego en el libro de Francisco Iñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*²³ publicado en 1952. Sin embargo, el sentido de su trabajo quedará claramen-

²⁰ KAGAN, Richard. 1986: *Vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, p.11.

²¹ GALERA I MONEGAL, Montserrat. 1998: *Antón van den Wijngaerde, pintor de ciudades y hechos de armas en la Europa del quinientos: cartografía razonada de dibujos y grabados*. Ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica. Madrid, Fundación Carlos Amberes; Barcelona, Institut Cartogràfic de Catalunya.

²² KAGAN, Richard. 1986: p.13.

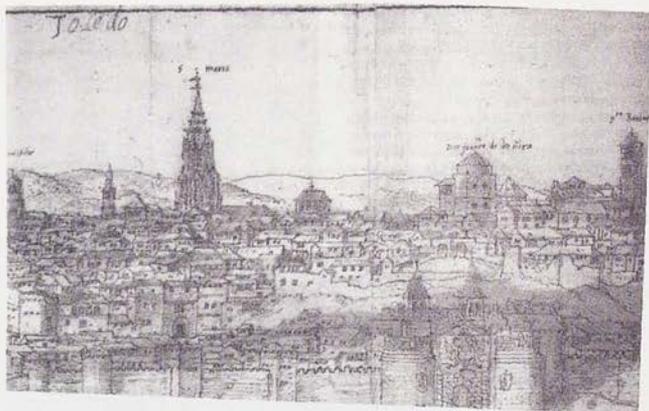
²³ IÑIGUEZ ALMECH, Francisco. 1952: *Casas reales y jardines de Felipe II*. Madrid.

te explicitado con la publicación del profesor Haverkamp - Begemann²⁴, especialista en arte holandés y flamenco, publicada en 1969 "The Spanish Views of Anton Van den Wyngaerde", un importante artículo que iba acompañado de un catálogo definitivo.

Wyngaerde realiza diversas vistas de ciudades de Castilla-La Mancha incluidas en varios itinerarios: Toledo, Cuenca, Belmonte, Guadalajara, Chinchilla de Montearagón y Almansa que ofrecen una imagen detallada de estas ciudades y de su entorno natural.

1. Toledo

Cuando Wyngaerde visitó Toledo en 1563, hacía dos años que la corte de Felipe II se había instalado en Madrid, dejando Toledo como mera capital espiritual del reino, sede primada y núcleo cultural. Toledo comienza en este momento un proceso de conventualización. Sin embargo durante años la ciudad conserva un nivel de vida alto y una intensa actividad. El período entre 1561 y 1606 fue uno de los de mayor esplendor,



▲ Toledo.
Anton van den Wyngaerde.

en todos los órdenes, para Toledo²⁵. "La ciudad deseaba a toda costa el regreso del rey y para ello comenzó a poner en marcha un programa de renovación, adencantamiento y ornato de la urbe, que la hiciera atractiva y moderna - una segunda Roma - a los ojos de la monarquía, instalada en Madrid, "barrio y hechura suya", "segunda Constantinopla", corte política pero no capital. Toledo alcanzó su apogeo en la década de los años setenta. Era la ciudad más poblada de las dos Castillas con sus 62.000 habitantes en 1571. En 1581 tenía 56.000 y volverá a 55.000 en 1591. En la ciudad trabajaba el Greco; Juan de Herrera y sus seguidores toledanos remodelaban muchos de sus edificios, calles y plazas; Juanelo Turriano lograba llevar agua hasta el Alcázar gracias a su admirado artificio. La iglesia arzobispal se renovaba con la presencia de prelados como Quiroga o Sandoval y Rojas. "Pero todavía en 1563 este esplendor tardío no había comenzado y ante nosotros se despliega la ciudad de fines de siglo XV y del reinado de Carlos V, de los Egas y Covarrubias"²⁶.

Toledo se presenta, elevado sobre la colina, y rodeada por el río Tajo. Jerónimo Münzer decía en 1495 "Está situada en un monte y muy fortificada. La rodea en sus tres cuartas partes el Tajo, por un profundo valle... ¡Oh, qué murallas más firmes tiene, levantadas por los sarracenos, y qué fortificada está por la naturaleza y el arte!"²⁷. Rodeada por el gran corte que el río

²⁴ HAVERKAMP - BEGEMANN 1969: *The Spanish Views of Anton Van den Wyngaerde*.

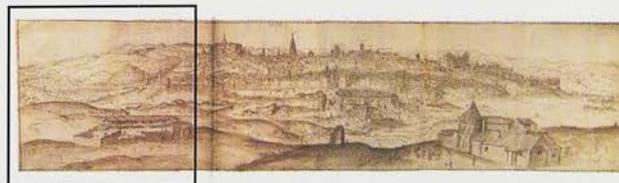
²⁵ PERIS SANCHEZ, Diego. 1992: *La ciudad española hacia 1500*. Cuenca-Méjico.

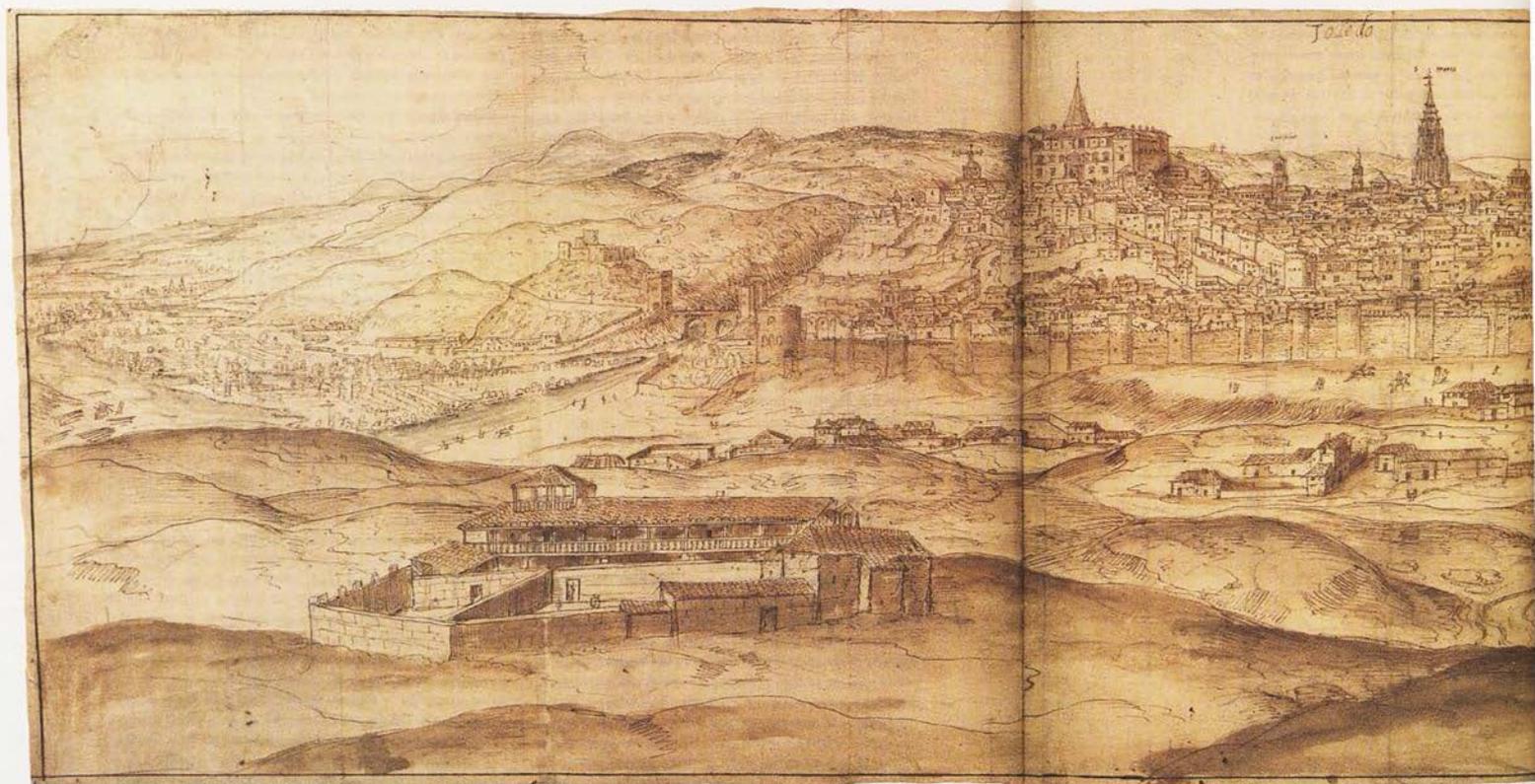
²⁶ KAGAN, Richard. 1986: p. 130.

²⁷ MÜNZER, Jeronimus. 1991: *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid, Polifemo, p. 247. Münzer (aprox. 1460 - 1508) nació en el Tirolo y se doctoró en medicina en Pavía. Salió de Nuremberg acompañado de tres amigos para realizar su viaje a la Península Ibérica desde el 17 de septiembre de 1494 hasta el 8 de febrero de 1495. Su actitud parece indicar que era un embajador de Maximiliano con una doble misión: averiguar los resultados de los viajes colombinos y las intenciones de la corte española y estudiar las posibilidades de un acuerdo de colaboración con Juan II de Portugal. Realiza una descripción muy pormenorizada de gentes, lugares y situaciones.



▲ Detalle de la vista de Toledo.
Anton van den Wyngaerde.





▲ Vista de Toledo.
Anton van den Wyngaerde.
Toledo [DF] Viena 19 (PSA, FF 1563, 420 x 1075 mm).



Tajo ha abierto en la montaña hacia el sur, abierta a la Sagra hacia el norte y rodeada por una doble muralla. A su alrededor por levante y poniente se extendía su vega; al Este, la Huerta del Rey con sus norias y campos de cultivo, rodeando los viejos palacios de Galiana y la isla de Antolínez con sus viñas; al oeste la vega. El camino de Aranjuez quedaba defendido por el castillo de San Servando, fuerte desde época romana pero reconstruido por el arzobispo Pedro Tenorio, a fines del siglo XIV. El Puente de Alcántara era el acceso a la ciudad, que mostraba en 1563 sus dos torres defensivas de época musulmana. En el otro extremo, en el acceso a la ciudad desde el camino de Mérida, se entraba por el antiguo puente de San Martín. En esta dirección se ven la ermita de San Ildefonso y la basílica, en el siglo XVI abadía de Santa Leocadia. Un poco más lejos estaba el monasterio de San Bartolomé de la Vega de los mínimos de San Francisco de Paula, recién fundado y terminado pero cuya iglesia volvería a remodelarse a partir de 1581, según proyecto de Nicolás de Vergara el Mozo²⁸.

La parte central de los accesos a la ciudad, por el camino de Illescas y Madrid, al norte, era también estructura bastante reciente, levantadas sobre restos romanos. Sobre ellos, hacia la ribera del Tajo, se situaba el barrio extramuros de Covachuelas. Esta zona se ordenó por una calle que limitaban el hospital de San Juan Bautista, fundado por el cardenal don Juan Tavera, y sus casas accesorias. Esta zona era el lugar de los hospitales de la ciudad. El hospital de san Antón fundado por Gonzalo Ruiz de Toledo en 1318 para los enfermos del “fuego sacro” del cornezuelo del centeno, el de San Lázaro –para tiñosos, sarnosos y leprosos-, construido en 1418. En dirección a Madrid la ciudad tenía en su límite la ermita de San Eugenio, el tercer patrón de Toledo, con su ábside mudéjar, de arcos polilobulados.

A la ciudad se accede por la Puerta Nueva de Bisagra, terminada en 1563, que aparece con el estandarte imperial sobre el arco de entrada como gran punto de acceso al conjunto. Delante de la puerta se había allanado la plaza de Merchán, en cuyo extremo occidental se levanta

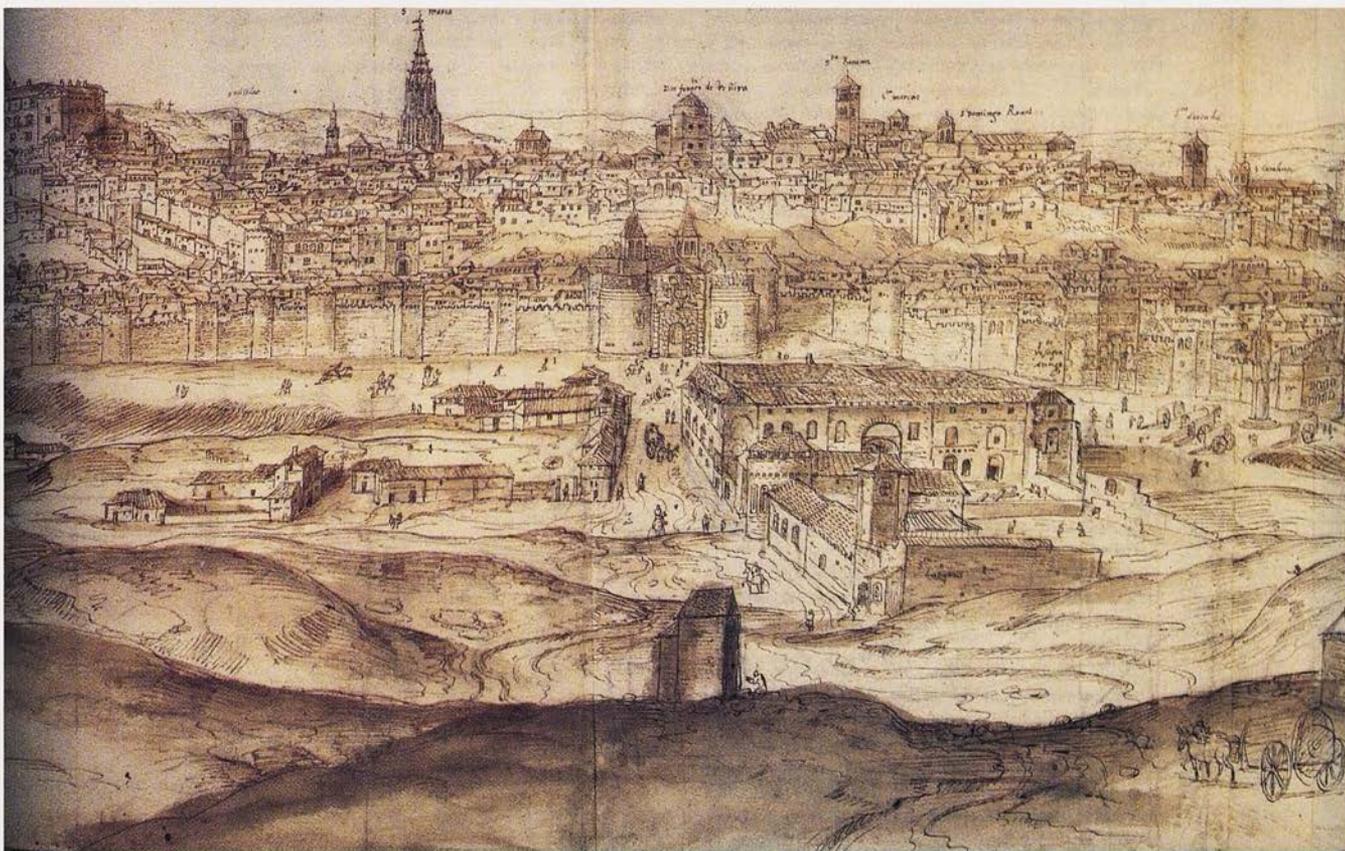
el rolo o picota. “Frente a este gótico pilar, se abría la puerta que Wyngaerde llama antigua de Bisagra y que hoy creíamos debajo de la nueva; es posible que hay pues que aceptar que la puerta vieja de Bisagra sea la misma que la que actualmente conocemos como de Alfonso VI, postigo de la Granja o Puerta Almaguera. Al extremo opuesto de este primer recinto de murallas –erigido a partir de 1101 por el conquistador Alfonso VI– estaba la Torre Albarrán con la Puerta del Almofala o del Vado. Esta cerca cerraba los primeros arrabales de Toledo, en un principio situados a extramuros, de San Isidoro, la Antequeruela y Santiago, en el que se elevaba la parroquia latina del santo matamoros, construcción mudéjar del siglo XIII que hoy conservamos todavía, y barrios que debieron de aparecer a fines del siglo IX o comienzos del X y que más tarde estarían fundamentalmente habitados por alfareros, panaderos y moriscos”²⁹.

Esta muralla del arrabal se unía al cerco principal en las proximidades de la Puerta del Cambrón o de San Martín que se remodelaría en 1572 y que, con la de Bisagra, representan los dos grandes accesos urbanos de la ciudad del siglo XVI. A lo largo de estos segundos lienzos, se abrían la puerta del Sol – entonces Baja de la Herrería-, Valmardón o del Cristo de la Luz y Alarcones.

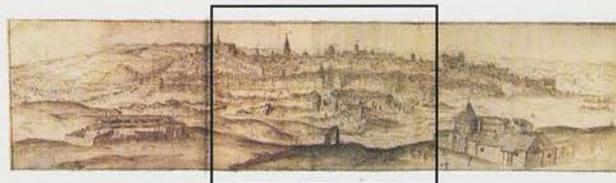
Desde el Cambrón, se organiza la gran cornisa de Toledo hacia la vega Baja que llega hasta el edificio de San Juan de los Reyes del que se ven los pies de la iglesia y su cimborrio. Sobre la muralla se alzaban algunas casas del Toledo del Quinientos, las de don Fernando de Silva y don Diego de Vargas. Más hacia levante, estaba la casa del marqués de Malpica, don Francisco de Ribera. Al oeste de este palacio están el monasterio de los mercedarios de Santa Catalina, la parroquia de Santa Leocadia con su torre mudéjar del XIV, el convento de dominicas de Santo Domingo el Real - fundado en 1364 y cuya iglesia se levantaría de nuevo a partir de 1565 - y las parroquias de San Marcos y San Román.

²⁸ El edificio desaparecería en 1811.

²⁹ KAGAN, Richard. 1986: p.131.



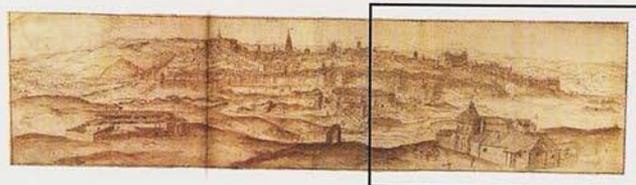
▲ Detalle vista de Toledo.
Anton van den Wyngaerde.



la imagen grabada de la ciudad



▲ Detalle vista de Toledo.
Anton van den Wyngaerde.



En el interior de la ciudad se hace visible la plaza del Ayuntamiento, con el consistorio y la catedral de Santa María. De la catedral rodeada por el caserío sólo es visible en el diseño de Wyngaerde la torre mayor tardogótica, construida desde fines del siglo XIV, y, la torrecilla del Reloj. Desde allí hasta el Alcázar se ven algunas iglesias, parroquias, como las de San Nicolás y la Magdalena. Entre ambas se encuentra la plaza de Zocodover. Por el este, el castillo de Amrús y Abd-elRahman II estaba flanqueado por el “suntuosamente labrado”³⁰ – al decir de Navagero – hospital de Santa Cruz, fundado por el cardenal Mendoza y construido entre 1504 y 1524 por Enrique Egas, y el convento de la Concepción Francisca.

Sobre todos estos edificios resaltaba y rivalizada con la catedral primada el palacio que Carlos V reedificara a partir de 1545; el Alcázar, que conserva su aire medieval a pesar de las diversas remodelaciones y cambios.

Así la imagen que ofrece Wyngaerde refleja detalladamente la realidad de los edificios singulares de la misma y presenta una imagen general de la ciudad construida sobre la roca y rodeada por el Tajo. El grabado de Toledo de 1563 tiene unas dimensiones de 420 x 1.075 milímetros ofreciendo así esa secuencia lineal de la visión de edificios superpuestos en una imagen lineal en la que el propio dibujo trata de acrecentar la idea de perspectiva con grandes cambios de escala entre los situados en primer plano y los alejados. La ciudad aparece casi horizontal en su configuración para poder ofrecer una buena visión de todos los edificios que quiere incluir en su vista. Sólo en el perfil del fondo sobresalen las torres de la catedral, del Alcázar y en el otro extremo la Casa de Bargas.

2. Almansa

Van den Wyngaerde pasó por Almansa en 1563, en su viaje de regreso desde Valencia a la Corona de Castilla. Su apunte, ejecutado con rapidez, nos brinda la vista más antigua que conocemos de la ciudad. Almansa es tierra fronteriza y en 1248 se establece como límite

entre los reinos de Castilla y de Valencia. Claude de Bronseval en 1532 en la relación de su viaje por España dice de la población, “Está situado en la pendiente de un monte redondo y en el pie del mismo. Este monte forma en el centro de la llanura un círculo cornado por un peñasco, que está defendido por un castillo de gran robustez... fuimos a buscar el documento de nuestro paso de un reino al otro”³¹.

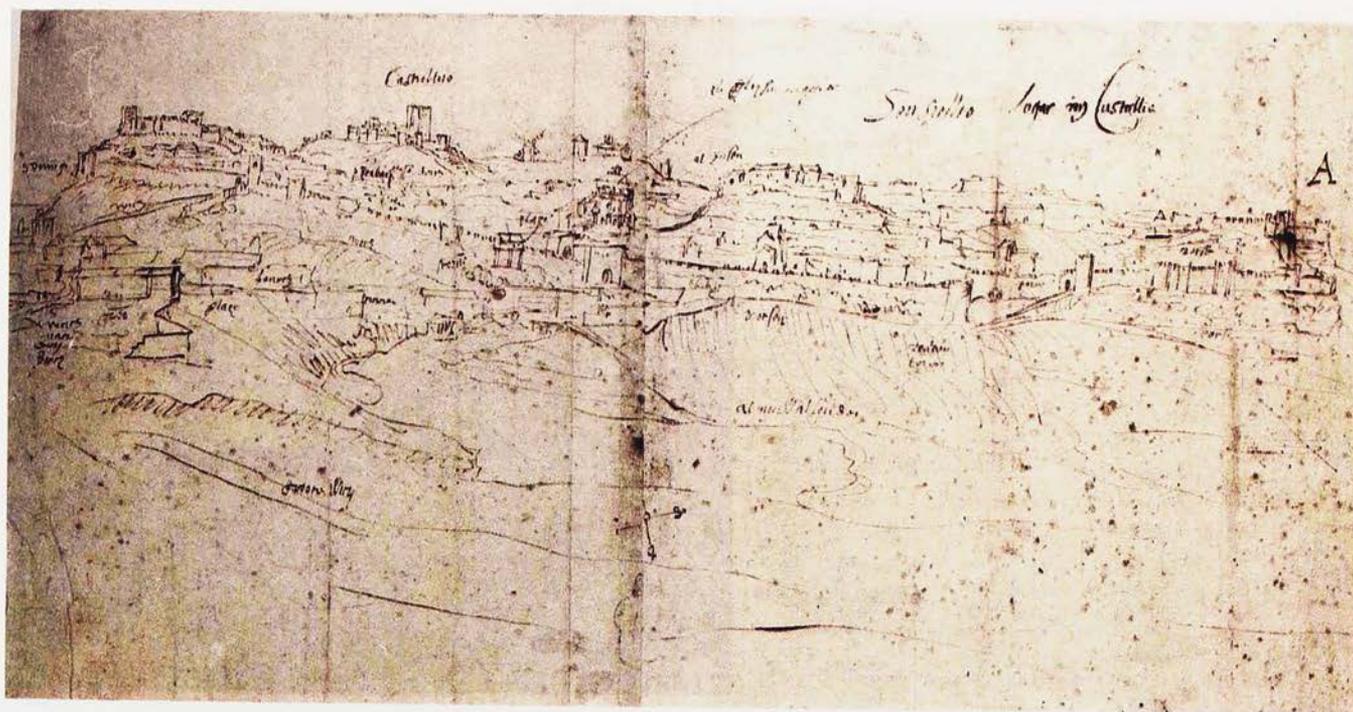


▲ Almansa. Londres 12^{vd} (PS) Apunte pequeño. Anton van den Wyngaerde.

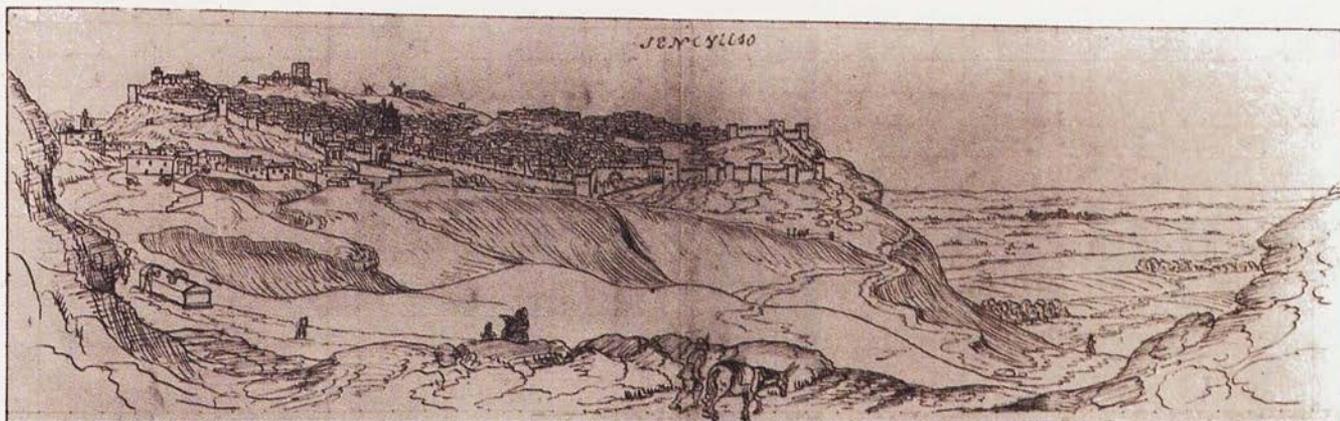
³⁰ NAVAGERO, Andrea. 1983: *Viaje por España (1524-1526)*, Madrid, Turner. p. 29. Navagero, Navajero o Navagiero (1483-1529), era un patricio veneciano, humanista e historiador, que fue embajador de su república ante Carlos I para gestionar un tratado de paz entre la Señoría veneciana y España. La estancia de Navagero en España entre 1524-1528 nos la cuenta él mismo, por un lado en un magnífico relato de viaje y, de otra, a través de cinco cartas dirigidas desde España al geógrafo Giambattista Ramusio. Al parecer, Navagero conoció en Granada a Boscán y le recomendó el uso del verso endecasílabo, siguiendo la moda italiana del Dante y Petrarca.

³¹ BRONSEVAL, Claude de. 1991: *Viaje por España: 1532-1533 (Peregrinatio Hispanica)*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces S.A. p. 139. Claude de Bronseval, fue secretario del abad cirterciense Dom Edme de Sanlieu, realizó un viaje por la Península Ibérica entre 1532 y 1533 para visitar los monasterios de la orden. Como secretario tomó nota detallada de todo lo que vio y sucedió en el viaje para así redactar una guía para futuros viajes de inspección a los monasterios de Cister en España.

la imagen grabada de la ciudad.



▲ Chinchilla de Montearagón.
Anton van den Wyngaerde.
[DP] Londres 12^{vo} (PS).



▲ Vista de Chinchilla de Montearagón. Anton van den Wyngaerde.
[EG] Viena 42 (PN, 175 x 595 mm). Utilizado para Viena 77.

Por ello es una ciudad con una gran importancia militar y defensiva. Participa en las guerras civiles de los siglos XIV y XV, y fue declarada en 1640 “plaza de armas” por el rey Felipe IV. En 1707, Felipe V levantó cerca de la ciudad un monumento conmemorativo de su victoria sobre Carlos de Austria.

Por estas razones Almansa posee una impresionante fortaleza levantada en una posición elevada singular en un borde rocoso, cuyo origen es árabe. Este castillo aparece en la vista de Van den Wyngaerde en buen estado de conservación, con sus muros y torres todavía intactos. La ciudad, está definida por dos grandes edificios religiosos: la torre es la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora y el convento de San Pascual (Franciscanos Descalzos). Rodeando estos edificios singulares, el caserío y algunos edificios particulares que resaltan del conjunto.

De Almansa hay un “Apunte pequeño” titulado “A manza premier logar in Castiellio” hecho como dibujo de gran soltura en el que la ciudad situada en un plano inferior queda arropada por la montaña donde se localiza el castillo elevado.

3. Chinchilla de Montearagón

Chinchilla, por su situación geográfica privilegiada, con su muralla y su castillo, pudo, durante mucho tiempo, controlar las comunicaciones entre el reino de Castilla, el marquesado de Villena y el Reino de Valencia. Alfonso X conquistó la ciudad a los árabes en 1243. Chinchilla es llamada Saltigi romana y está situada en la Mancha Alta, en el extremo occidental de la cordillera de Montearagón. Su posición elevada en la colina le permite una visión del territorio circundante hasta la ciudad de Albacete.

La vista hecha por Van den Wyngaerde, es la representación más antigua conocida de esta importante ciudad.

Los dos apuntes a pluma y tinta de Van den Wyngaerde son dibujos preparatorios para la vista acabada de Chinchilla tal como se vería desde algún lugar elevado

situado al este. El punto de vista como ocurre en muchos de estos dibujos está marcado por la figura del propio artista, sentado en un borde de roca. El dibujo se ambienta con la figura de un hombre con un asno, y, más al sur, otros que sacan agua de una cisterna.

La población está en su mayor parte situada en el interior de las murallas salvo un pequeño arrabal exterior. La puerta principal, estaba formada por dos grandes torres que albergaban una el ayuntamiento y otra la cárcel real. En el borde occidental de la población, dominando la ciudad, está el castillo. De construcción árabe en origen, fue restaurado a mediados del siglo XV por Juan Pacheco, marqués de Villena, a quien perteneció Chinchilla antes de quedar definitivamente incorporada a la Corona de Castilla en 1479. Su torre, descrita en el siglo XVI como “una torre de piedra labrada, con betún de cal, de veinte estados de alto”, sirvió en tiempos como polvorín.

“Además del castillo, Van den Wyngaerde hace referencia a la iglesia mayor de Santa María del Salvador. Esta iglesia gótica, construida en el siglo XV, fue dotada de una magnífica cabecera, edificada a partir de 1537 según trazas de Jerónimo Quijano, y que es la mejor obra de este arquitecto murciano. Sin embargo, sabemos que la construcción de esta cabecera provocó una revuelta entre los vecinos de la ciudad, que, evidentemente, no deseaban que se sustituyera la cabecera existente. Entre otras edificaciones religiosas que aparecen indicadas está Santa Bárbara, una capillita, y, extramuros, el convento gótico de Santo Domingo”³².

De Chinchilla hace Wyngaerde dos apuntes uno de ellos- utilizado en Viena 77 - realizado con línea en el que se percibe el perfil general de la ciudad, el caserío y el valle al que se asoma la ciudad elevada. El segundo apunte es un esbozo mucho más general en el que los elementos aparecen como insinuados en línea apenas esbozados. El grabado final de 183 x 848 mm sigue el esquema del primero de los apuntes y representa la ciu-

³² KAGAN, Richard. 1986: p.214.

dad elevada con un gran paisaje en su margen derecho que deja ver el horizonte lejano. La ciudad se levanta sobre la roca y está totalmente amurallada con gran importancia de este recinto que la rodea y protege. A lo lejos el castillo, y dos molinos de viento.

4. Cuenca

“La dramática situación de Cuenca, en lo alto de una elevada cresta cortada por dos ríos, el Júcar y el Huécar, la extraordinaria perspectiva que brindan las montañas y cerros circundantes, y el insólito carácter de su arquitect-

maderera se indica mediante los troncos que flotan en el río (procedentes seguramente de la sierra cercana) y por los haces de troncos dispuestos en la orilla.

“La vista de Cuenca desde el oeste - Viena 2 - fue tomada al parecer del natural, seguramente desde el lugar donde puede verse su diminuta figura, al otro lado del Júcar. Desde esta perspectiva, la ciudad aparece como una amalgama de casas altas, de varios pisos, trepadas a la alta pendiente. Los edificios más destacados son la catedral, construida en los siglos XII y XIII con dos torres góticas que fueron reconstruidas en estilo barroco en los siglos XVII y XVIII, la casa fuerte perteneciente a los marqueses de Cañete (aquí denominada



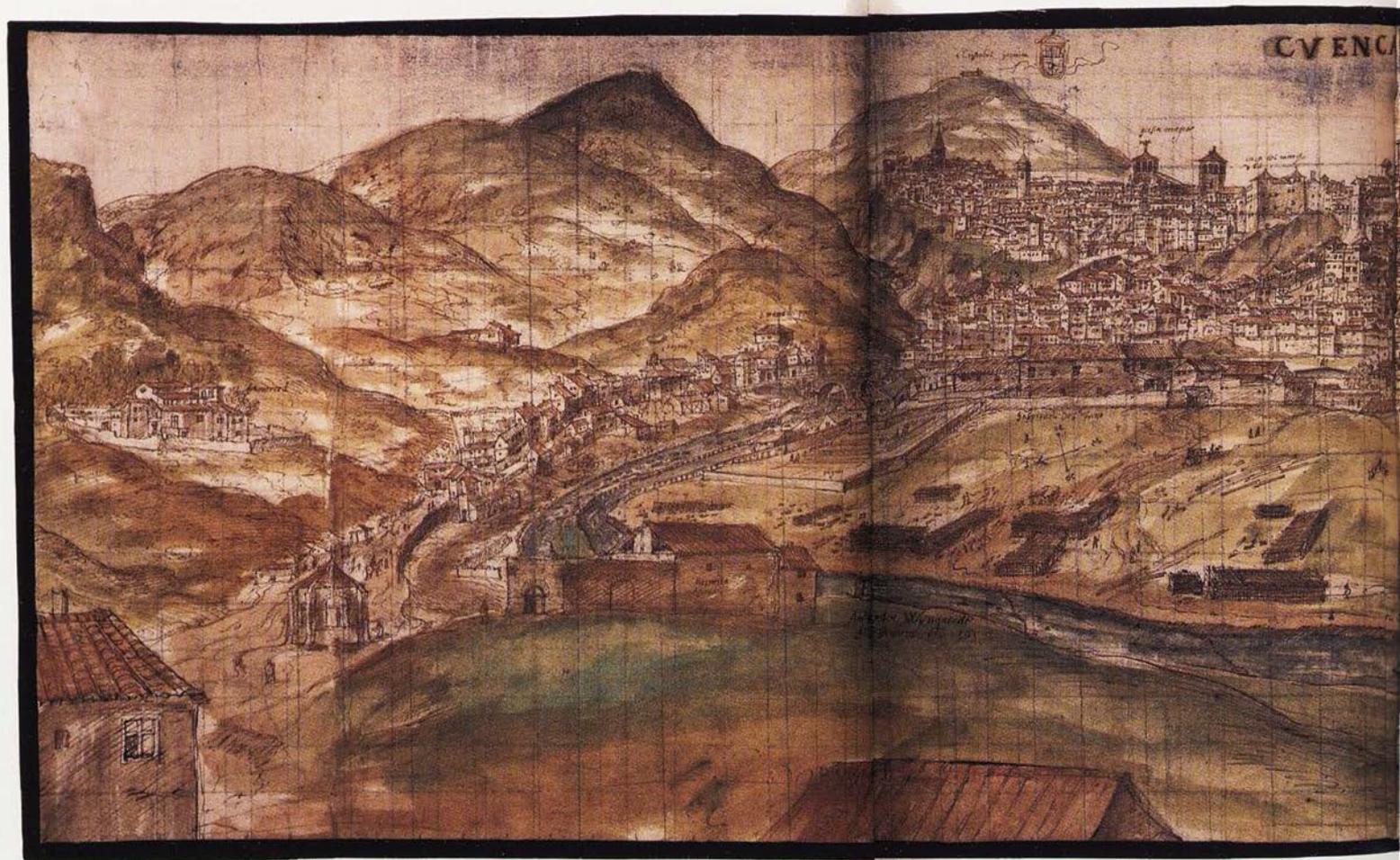
tura, especialmente la de las casas colgadas, permitieron a Van den Wyngaerde una excepcional ocasión de lucir sus habilidades topográficas. El artista, por su parte, decidió retratar la ciudad desde el oeste - Viena 2 - y desde el este - Viena 31 -, y el resultado fueron dos de sus vistas más espectaculares y de más cuidada ejecución”³³.

A mediados del siglo XVI Cuenca era una ciudad de unos 16.000 habitantes, que los viajeros rara vez visitaban³⁴. La ciudad debía mucha de su importancia a su obispo, uno de los más ricos de España, y a la industria textil que producía excelentes paños de lana. Van den Wyngaerde hace referencia a esta industria en el lado derecho del primer plano de Viena - Viena 2 -, señalando el lugar del río Júcar donde se lavaban los tejidos (“las lavanderías de lana genoveses”) y un molino que él denomina “molino lanero”. Asimismo, la industria

▲ Anton van den Wyngaerde.
Detalle de Cuenca. [DF] Viena 2.

³³ KAGAN, Richard. 1986: p.243.

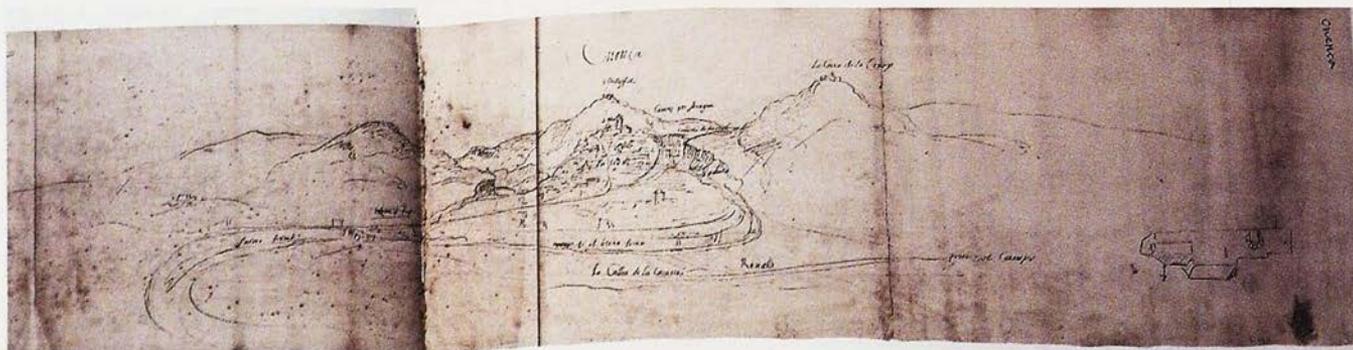
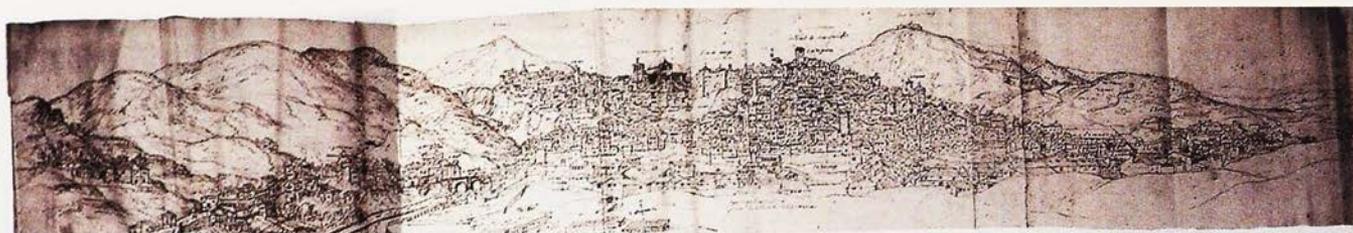
³⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. 2000: “Anton Van den Wyngaerde y la Vista de Cuenca desde el oeste (1565)”, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 81, pp. 41-60; 2000: “La Vista de Cuenca desde el este (1565), de Van den Wyngaerde”, *Goya: Revista de arte*, nº 276, pp. 145-152; 2003: *La vista de Cuenca desde el oeste (1565)*, de Van Den Wyngaerde. Cuenca, Diputación de Cuenca.38 GARCÍA MERCADAL, José. 1952: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, vol I, p. Gaspar Barreiro, portugués nacido a finales del siglo XV y murió en 1574, canónigo de Viseu y Évora también fue erudito y escritor. Viajó a Roma en 1542 y describió su viaje en la *Corografía de algunos lugares que están en su camino*.



▲ Anton van den Wyngaerde. Cuenca.
[DF] Viena 2. (PSA, FF 1565, C, 420 x 1418 mm).

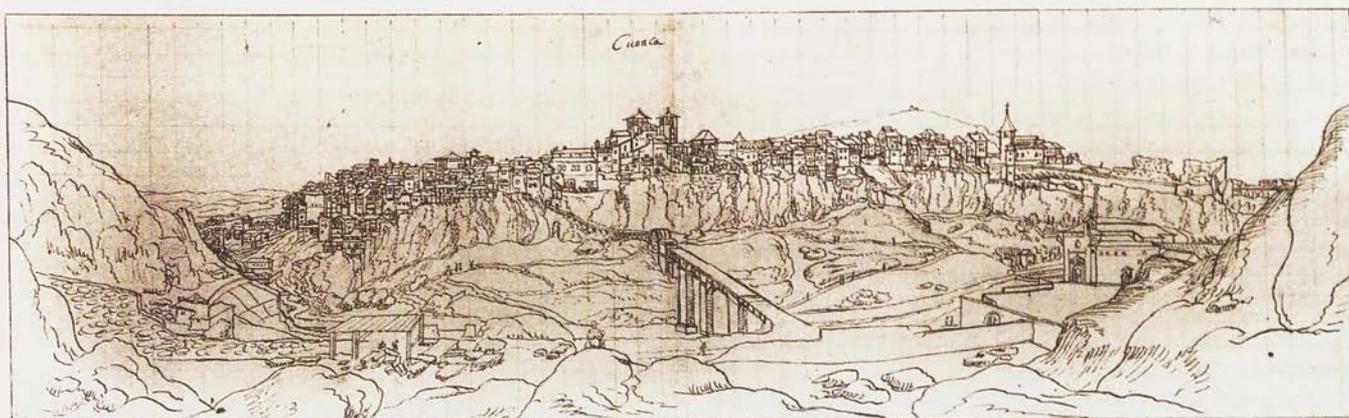


la imagen grabada de la ciudad



Anton van den Wyngaerde.

- ▲ ▲ Cuenca [DPC] Londres 16^{to} (PS, 207 x 1250 mm). Estudio para Viena 2.
- ▲ Cuenca [EL] Londres 16^{vo} (PS). Estudio para Viena 2.



Anton van den Wyngaerde

- ▲ ▲ Cuenca [EG] Viena 57^o (PN, 172 x 595 mm). Basado en Viena 2.
- ▲ Cuenca [EG] Viena 53^o (PN, 177 x 590 mm). Basado en Viena 2.





“casa del Mendoza”), una de las familias más prominentes de la ciudad, y la de los Carrillo de Albornoz, marqueses de Estepa (denominada aquí “don Bernabe Carrillo”), un edificio del siglo XVI que daba a una plazoleta con una fuente decorativa. También se ven en la ciudad alta las parroquias de San Pedro, una iglesia gótica del siglo XV reconstruida en el siglo XVIII, y de San Nicolás de Bari, también de traza gótica, y, al sur del palacio de los Mendoza, la de Santa María de Gracia, una iglesia del siglo XV identificada por el reloj – “el reloj de manjan”- de su alta torre cuadrada. Más al sur, las parroquias de San Gil, San Salvador y San Esteban, está última mirando a la vasta explanada situada al interior de la puerta del Campo”³⁵.

En el borde occidental de la ciudad, está el hospital de Santiago, fundado en 1345 para una enfermedad llamada “el fuego sacro”. Cerca estaba Santa María del Puente, célebre por su imagen de Nuestra Señora de la Luz, patrona de la ciudad. También en este arrabal estaba San Lázaro, y Nuestra Señora de las Mercedes en la Fuensanta.

“Cuenca vista desde el Este está también dibujada del natural, seguramente desde el lugar en que aparecía sentado el artista. Este punto de vista permitía una excelente visión del puente sobre el río Huécar, por enton-

▲ Cuenca. [DF] Viena 31 (PSA, FF 1565, C, 355 x 1110 mm).

ces en construcción. Este puente, que siguió en uso hasta ser sustituido por la estructura de hierro del siglo XIX que hoy existe, fue levantado por el canónigo Juan de Pazo con objeto de facilitar el acceso al convento dominico de San Pablo que él mismo había fundado en 1523. Fue originalmente una construcción de piedra – los cobertizos donde la piedra se cortaba y tallaba pueden verse en primer plano, justo a la izquierda del artista -, y el dibujo indica que en 1565, año en que Van den Wyngaerde visitó Cuenca, sólo se había cerrado uno de sus arcos. A cien pies de altura sobre el lecho del río, el puente de San Pablo fue considerado una maravilla de ingeniería por Martyr Rizo: “tiene sus fundamentos desta puente sobre dos sierras que las sirven de estribos, y se compone de cinco arcos maravillosos, cuyas pilastras en que se arrima parecen cinco torres inexpugnables, labradas de piedra de cantería, que costaron 63.000 ducados, poner a la perfección en que oy se miran...”³⁶.

³⁵ KAGAN, Richard. 1986: p.243.

³⁶ KAGAN, Richard. 1986: p.244.

En el punto más alto de la ciudad, se ven las ruinas del antiguo castillo árabe, el palacio episcopal, un edificio del siglo XIII, la iglesia mayor. Más al sur se encuentra la “casa del marqués” de Valverde, que en 1587 se convertiría en seminario diocesano de San Julián, y el edificio identificado como “el preson”, evidentemente las cárceles del tribunal local de la Inquisición. “También destacan las famosas casas colgadas: una serie de casas de varios pisos, construidas en parte sobre la garganta del Huécar. El resto de la ciudad tiene el aspecto de una apretada maraña de casas altas, que se dirían construidas unas sobre otras, como si escalaran la empinada ladera, imagen confirmada por Martín Rizo cuando, refiriéndose a las casas de Cuenca, describía su “infinita alteza, pues ay algunos de doce y catorce altos, y de tal suerte se ven fabricados sus casas, que parece que los techos de las unas son fundamento de las otras, o que sirven de espejo en que mirarse”³⁷.

De Cuenca existen cuatro dibujos preparatorios realizados en línea: Londres 16 (Ps, 207 x 1.250 mm.) y Londres 16 (PS) y Viena 57b y Viena 53 b que presentan visiones diferentes de la ciudad por su lejanía y punto de vista. Las dos vistas Viena 2 de 420 x 1.418 mm. y Viena 31 de 355 x 1.110 mm. están coloreadas lo que indican la importancia que Wyngaerde concede a estos grabados. El cielo azulado con colores rojizos de atardecer, los colores del río y los tonos verdosos de la montaña contrastan con los ocre del conjunto del dibujo y la imagen de la ciudad. El entorno natural de las montañas, los ríos y la topografía cobran importancia esencial en la definición de la imagen urbana que presenta así dos imágenes excepcionales de la ciudad de Cuenca en este momento.

5. Guadalajara

En las Relaciones Topográficas se dice que Guadalajara tenía “dos mil casas pocas más o menos, y de los moradores de ellas se an absentado algunos a vivir a otras

partes, a si por el poco trato del lugar, y menos aparejo de dinero que en el ay para tratar, como por la esterilidad de los tiempos que de cinco años a esta parte an sucedido”. Gaspar Barreiros en 1542 la describía “Está asentada en un otero no muy alto, sobre el río Henares. Quisieron algunos derivar este nombre de la lengua árabe, interpretando Guadalajara río de piedras. Parece que como los hombres de aquel tiempo tenían alguna inclinación a las letras y comunicaban con los moros, los cuales aun entonces poseían una buena parte de España, tomaron de ellos y de su lengua muchas falsas opiniones por ser los más de ellos idiotas en esta facultad, así los cristianos como los árabes, de donde nació escribir tantas vanidades a Hércules y tanta derivaciones falsas de nombre”³⁸.

“Por estas fechas, Guadalajara había entrado efectivamente en un periodo prolongado de estancamiento y declive, pero en 1565, cuando Antón Van der Wyngaerde visitó la ciudad, Guadalajara estaba floreciente. Su población, que rondaba los 12.000, estaba todavía en crecimiento, y la ciudad se hallaba inmersa en una serie de proyectos de reforma urbanística centrados en la ampliación de la Plaza Mayor y la construcción de un nuevo Ayuntamiento. Guadalajara se enorgullecía también de su antigüedad...”³⁹.

La vista está realizada desde un alto situado al oeste de la ciudad, localización que permite una amplia visión del territorio circundante. En primer plano está el río Henares con “hermosos sotos y huertas” y el puente medieval que llevaba al barrio de la Alcallería. La muralla exterior está ya muy deteriorada y casi en ruinas al igual que ocurre con la antigua fortaleza de la Alcallería.

³⁷ KAGAN, Richard. 1986: p.244.

³⁸ GARCÍA MERCADAL, José. 1952: *Viajes de extranjeros por España y Portugal, Madrid*, Aguilar, vol I, p.. Gaspar Barreiro, portugués nacido a finales del siglo XV y murió en 1574, canónigo de Viseu y Évora también fue erudito y escritor. Viajó a Roma en 1542 y describió su viaje en la Corografía de algunos lugares que están en su camino.

³⁹ KAGAN, Richard. 1986: p.238.



Del conjunto representado sobresale el palacio de los duques del Infantado⁴⁰ en el que Felipe II se casa con Isabel de Valois en 1560. Es un edificio de finales del siglo XV construido por Íñigo López de Mendoza y el dibujo tiene interés porque es el documento anterior a la actuación que abrió ventanas renacentistas en ese año⁴¹.

“Respecto a los demás edificios religiosos conocidos, la iglesia de Santa María de la Fuente (llamada en el dibujo Nuestra Señora de la Fuente) se ve claramente a los pies de la colina que lleva al convento de San Francisco. Era la más grande de las diez parroquias de la ciudad, y su alta torre, que fue minarete antes, ha desaparecido, pero en este dibujo aparece con un chapitel gótico”⁴². Se representan también el convento de la Concepción, el convento de Santo Domingo de la Cruz, y la antigua parroquia de San Esteban. Más al sur están san Gil, San Andrés y el convento de Santa Clara. Extraños está el convento de San Bernardo.

De los edificios civiles solamente destaca el palacio del Infantado. La ciudad aparece así dibujada con puntos de interés que son los edificios monumentales, especialmente religiosos que marcan una línea urbana de la que sobresalen puntualmente las torres y un conjunto residencial neutro protegido por las murallas delanteras.

▲ Guadalajara. Anton van den Wyngaerde.
[DF] Viena 67 (PSA, FF 1565, 422 x 1129 mm).

El grabado de Guadalajara de 422 x 1.129 mm tiene un punto de vista alejado con una frondosa vegetación en primer plano y la visión de los montes de fondo al final del mismo.

6. Belmonte

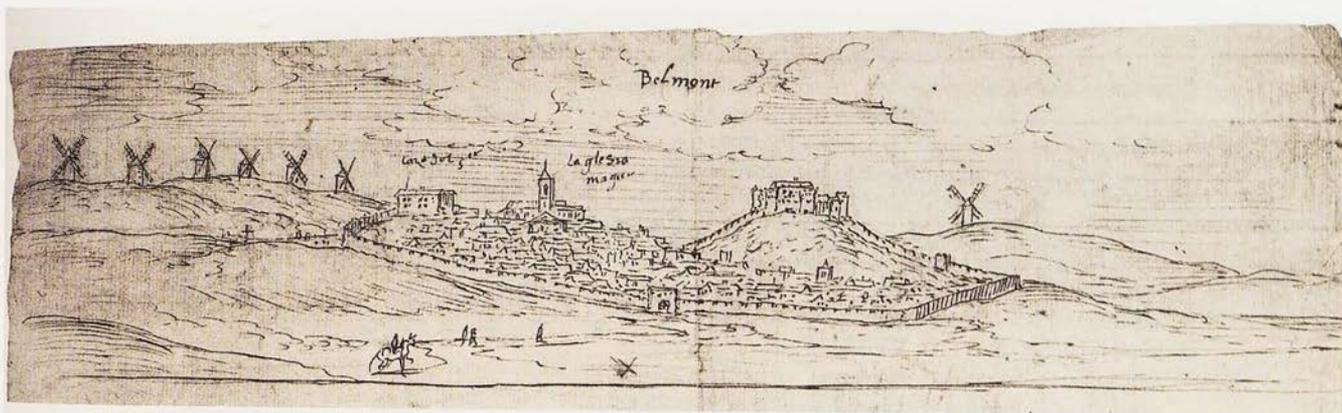
“Este dibujo está sin fechar, pero, puesto que Van den Wyngaerde estuvo, como sabemos, en Cuenca en 1565, parece verosímil suponer que visitara Belmonte en su viaje por La Mancha. Resulta razonable, pues, fechar el dibujo en 1565”⁴³.

⁴⁰ LAYNA SERRANO. 1942: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Madrid, 4 vols.

⁴¹ FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. 1991: *El mecenazgo de los Mendozas en Guadalajara*. Guadalajara, Diputación Provincial, Instituto Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”.

⁴² KAGAN, Richard. 1986: p.239.

⁴³ KAGAN, Richard. 1986: p.253-44 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. 2003: “Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 76, nº 301, pp.71-77.



Belmonte, es lugar de nacimiento de fray Luis de León (1527?-1591). En el siglo XVI era conocida por su colegio jesuita, que, al parecer, tenía unos cuatrocientos estudiantes matriculados en 1569. En esta fecha, la población total de la ciudad era de unos 3.000 habitantes, por lo que era una de las poblaciones más importantes de La Mancha. En 1467, Juan Pacheco, primer marqués, empezó a construir en Belmonte un impresionante palacio militar del que se conservan restos de su magnífica estructura. En este dibujo el palacio aparece silueteado someramente, aunque pueden percibirse sus robustas torres cilíndricas⁴⁴.

De forma más detallada representa la colegiata de San Bartolomé (aquí titulada "la iglesia mayor"), una iglesia construida por iniciativa del Papa Pío XII en 1460, y que tiene una hermosa torre gótica, visible como capilla funeraria de la casa de Villena.

El otro edificio al que el artista da nombre debió de pertenecer al marqués de Villena, puesto que aparece como "casa de sor". Parece ser un palacio de traza renacentista, que fue residencia del marqués, ya que la fortaleza del siglo XV, llamada palacio viejo, estaba por estas fechas transformada en convento.

El resto del caserío de Belmonte aparece de forma borrosa. No hay referencia alguna a ninguno de sus tres

▲ Belmonte. Anton van den Wyngaerde.
[BPC/DF] Londres 26^{vo} (PS, 201 x 301 mm.).

monasterios, aunque el artista indica el perímetro del muro de "cal y canto" construido por don Juan Pacheco en 1456, del que se conservan algunas partes. A lo lejos, dominando la ciudad, hay una fila de molinos de viento.

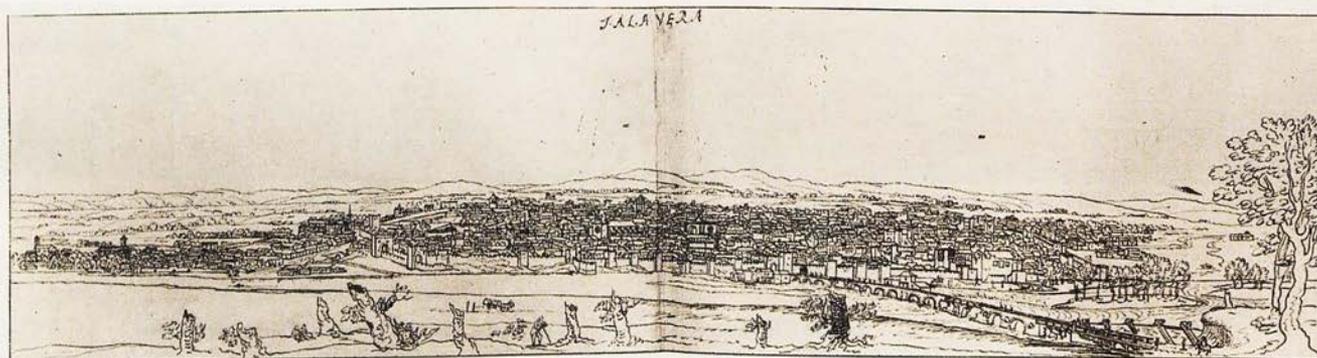
De Belmonte hay un apunte de 211 x 301 mm. Londres - 26 VO - que traza un apunte del conjunto urbano estacando el castillo frente a la ciudad amurallada y la presencia de los molinos de viento en la crestería de la izquierda (6 molinos) y en la de la derecha (1 molino).

7. Talavera de la Reina

Talavera, ciudad de unos 20.000 habitantes, era una pobla-

⁴⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. 2003: "Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563", *Archivo Español de Arte*, Tomo 76, nº 301, pp.71-77.

⁴⁵ GONZÁLEZ MORENO, Fernando. 2000: "Una breve historia de la cerámica talaverana a través de los libros de viajes de extranjeros desde siglo XII hasta el siglo XIX", *Cuaderna*, nos. 7 y 8, pp. 221- 238



ción notable célebre por su cerámica vidriada⁴⁵. Andrea Navagero señalaba “La ciudad de Talavera es muy buen lugar, está a orillas del Tajo y tiene sobre él un puente; conserva un pedazo de muralla antigua y en ella una puerta también antigua lapide cuadrato hay ruinas de termas y algunas inscripciones en piedras antiguas, muchas de las cuales no se pueden leer: pero se ve en ellas el nombre de Gneo Pompeyo. A seis leguas hay un lugar que llaman Talavera la Vieja, en donde dicen que hay todavía en pie una gran muralla y otras antigüedades, pero yo no las he visto, por no haber estado allí; lo que he notado en Talavera es que todas las murallas nuevas están hechas con piedra cuadrada de los antiguos muros. Hay aquí un hermoso monasterio de Jerónimos, y el lugar es del arzobispo de Toledo”⁴⁶. Bartolomé de Villalba señalaba en 1577 la excelencia de su “vidriado”, especialmente sus azulejos y jarrones, y unos años más tarde Pérez de Mesa aseguraba que la “loça o vedriado” producida por sus maestros “es la mejor que se labra no solamente en España pero en la mayor parte del mundo”⁴⁷.

Aunque la ciudad tiene importancia como centro industrial, esta vista de Van den Wyngaerde retrata Talavera como una ciudad monumental.

“El punto de vista imaginario, situado en la margen meridional del río Tajo, está deliberadamente elevado

▲ Anton van den Wyngaerde.
Talavera de la Reina [EG] Viena 39°
(PN, 154 x 595 mm).

para permitir la visión de los rasgos principales de la ciudad, una gran extensión de su vega, famosa en el siglo XVI por su “pan, vino, miel, frutas y ganado”, y los montes llamados en la localidad Sierra de Zaena. El Tajo, majestuoso, fluye por el primer plano, y hay indicios de que ha desbordado recientemente sus orillas: troncos de árboles cuyas copas se ha llevado, al parecer, el río, y los arcos rotos del puente de piedra, que sabemos que fue reparado en el siglo XV. El dibujo indica también que se estaban haciendo reparaciones en su estructura, como sugiere la presa de madera representada en el extremo derecho del dibujo”⁴⁸.

“Principalmente a consecuencia de los daños producidos en la guerra de la Independencia, son relativamente pocos los monumentos representados en esta vista que se conservan intactos. El dibujo de Van den Wyngaerde, que es el retrato más antiguo que conocemos de Talavera, es

⁴⁶ NAVAGERO, Andrea. 1983: pp. 30-31. Nota 24

⁴⁷ KAGAN, Richard. 1986: p.347.

⁴⁸ KAGAN, Richard. 1986: p. 347.

por lo tanto un documento histórico excepcional. Demuestra que las murallas y torres descritas por el viajero portugués Barrieros en 1542 como “muros de piedra y cal, torreados con sus torres, a las que llaman albarradas”⁴⁹, estaban todavía en estado conservación relativamente bueno, a pesar de los indicios de hundimiento inminente en algunas partes cercanas al castillo. Estas murallas, construidas originalmente por los árabes en el siglo X, se completaron con unas nuevas y más grandes construidas en el siglo XII para proteger el barrio que se conocía como los arrabales mayores. Este muro tenía varias puertas monumentales, especialmente la de Toledo (S), puerta que fue demolida en 1861, y la puerta del Río, que sirvió de acceso a la ciudad para los viajeros que cruzaban por el puente sobre el Tajo hasta que se quitó en 1860. Muy a fines del siglo XII se construyó otro nuevo muro para circundar los llamados arrabales viejos, situados al oeste de la ciudad antigua. De este muro, construido principalmente de tapial, no quedaban en el siglo XVI sino algunos restos, con la importante excepción de la puerta de Quartos (V), que la ciudad ensanchó en 1558 para recibir al arzobispo de Toledo, Carranza. Otro vestigio importante de la herencia medieval de Talavera era su fortaleza del siglo X (Q), construida en principio por los árabes, y remodelada por el cardenal Cisneros, arzobispo de Toledo, a fines del siglo XV⁵⁰.

Talavera, tenía en el siglo XVI una colegiata, siete conventos y monasterios, y algunos hospitales y ermitas, de las cuales la más importante era Nuestra Señora del Prado (T), situada extramuros, al otro lado de la antigua puerta de Toledo. Desde el punto de vista arquitectónico, sin embargo, la iglesia más interesante de la ciudad era Santiago el Nuevo (D), construida en el siglo XII, en los arrabales mayores, con una torre mudéjar, cuadrada, que aparece en esta vista. También en este barrio se encontraba la parroquia de San Miguel (H). En la vista, sin embargo, tiene una torre mudéjar cuadrada similar a la de Santiago. La iglesia mayor, Santa María (A), fundada en 1211, se encontraba en el corazón de la ciudad vieja amurallada. Cerca está el monasterio jerónimo de Santa Catalina (B), que en 1577 albergaba a unos 100 monjes. Fundado a fines del siglo XIV,

su iglesia se edificó en varias etapas entre los siglos XVI y XVII, y las grúas que figuran en el dibujo indican que su capilla mayor renacentista estaba en proceso de construcción en 1567. Otro monasterio importante era San Ginés (M), situado extramuros en los arrabales viejos. Era una casa de dominicos fundada en 1520 por Juan Hurtado de Mendoza, y su iglesia gótica se consagró en 1536. Más hacia el oeste estaba la antigua iglesia y hospital de Santiago de los Caballeros (N), y la ermita de la Magdalena (O), de la que sólo subsiste un pozo.

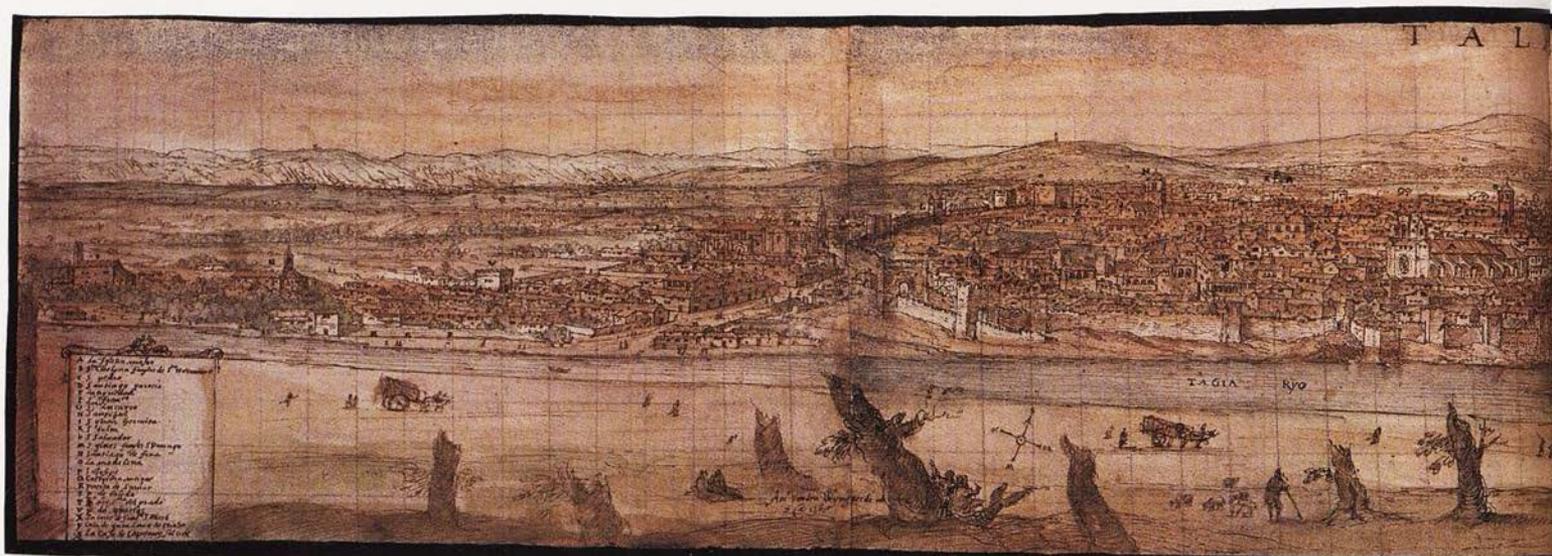
En el siglo XVI había en Talavera “gente noble y rica, eclesiástica como secular, y muchos hidalgos honrados...”. Este aspecto urbano aparece documentado con la indicación de una torre perteneciente a Francisco Sánchez (X), y otras dos casas (Y, Z), que parecen palacios de la época.

De Talavera de la Reina hay un apunte Viena 39 b y un dibujo de gran tamaño 278 x 1.584 mm. con rótulos abundantes que van explicando cada uno de los edificios del conjunto. El río Tajo tiene gran importancia marcando la línea horizontal de base sobre la que se asienta el conjunto edificado que se extiende en horizontal sobre su recorrido. Por ello los puentes sobre el mismo son importantes para facilitar el acceso al conjunto. El dibujo está coloreado al igual que el de Cuenca marcando así la importancia de la ciudad.

Las vistas de Wynngaerde nos ofrecen así una imagen de las ciudades de Castilla-La Mancha en las que lo monumental constituye el elemento esencial de su conformación, pero donde la presencia en el territorio es un dato básico para su conformación. Los paisajes próximos a los edificios, la topografía y el ambiente geográfico son elementos básicos de la imagen urbana que nos ofrecen estos grabados de mediados del siglo XVI.

⁴⁹ GARCÍA MERCADAL, José. 1952: vol I, p.945. Nota 32

⁵⁰ KAGAN, Richard. 1986: p. 347.

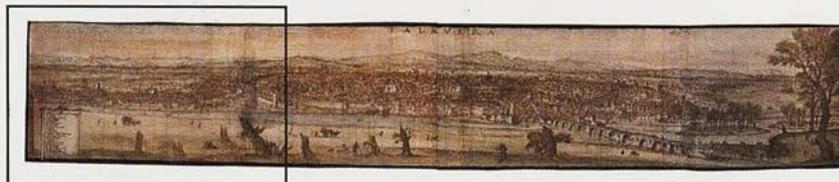


▲ Talavera de la Reina. Anton van den Wyngaerde.
[DF] Viena 14 (PSA, FF 1567, C, 278 x 1584 mm). Utilizado para Viena 39°.



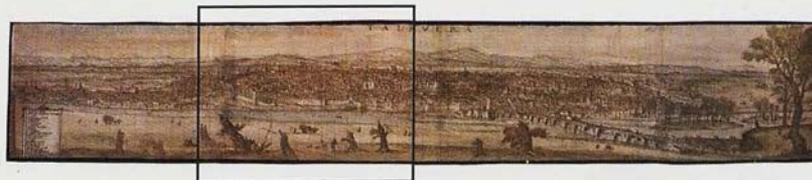


▲ Detalle de grabado de Talavera.
Anton van den Wyngaerde.



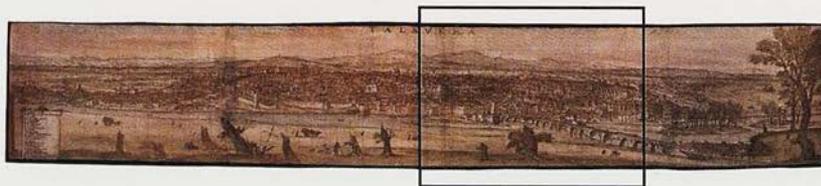


▲ Detalle del grabado de Talavera.
Anton van den Wyngaerde.



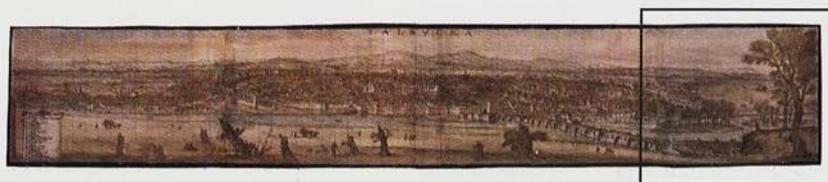


▲ Detalle del grabado de Talavera.
Anton van den Wyngaerde.





▲ Detalle del grabado de Talavera.
Anton van den Wyngaerde.



la imagen grabada de la ciudad.



Talavera de la Reina [EG] Viena 39^b (PN, 154×595 mm.) Basado en Viena 14



- ▲ ▲ Apunte. Talavera de la Reina.
Anton van den Wyngaerde.
- ▲ Pier Maria Baldi. Membrilla.

Cosme III de Médicis nace en Florencia, en 1639 y muere en esa misma ciudad en 1723. Gran duque de Toscana (1670-1723), hijo de Fernando II. Su mandato se caracterizó por la decadencia interna, en manos de la nobleza cortesana y del clero⁵².

La familia se dividió en dos ramas a partir de Juan de Médicis (Giovanni di Bicci) (1360-1429): mientras su hijo menor, Lorenzo (1395-1440), daba lugar a una rama secundaria, postergada hasta comienzos del siglo XVI, el poder en Florencia recaía en manos de la rama principal, que arranca de su hijo mayor, Cosme, el Viejo (Cosimo) (1389-1464). Tras vencer al partido del patriciado tradicional, instauró desde 1434 un poder dictatorial en Florencia, si bien respetó la forma republicana de las instituciones y se mantuvo alejado personalmente de los cargos principales, encomendándolos a clientes suyos. Cosme duplicó la fortuna de la familia y la empleó para fomentar las artes y el pensamiento, haciendo de Florencia un gran foco de cultura renacentista: Brunelleschi, Donatello y Filippo Lippi, entre otros, se beneficiaron de su mecenazgo; con el mismo espíritu de recuperación de la cultura clásica, compró importantes manuscritos griegos, con los que formó la biblioteca familiar. Su hijo, Pedro I, el Gotoso (Piero) (1414-69), se limitó a conservar el poder y a emparentar con la familia aristocrática de los Orsini mediante el matrimonio de su hijo, Lorenzo el Magnífico (1449-92).

En 1523, tras el breve pontificado de Adriano VI, accedió al Papado otro Médicis, hijo bastardo de Julián: Julio (Giulio) (1478-1534), que tomó el nombre de Clemente VII. Queriendo liberarse de la tutela de Carlos V, en 1526 impulsó contra éste la Liga Santa de Cognac (o Liga Clementina), formada por Francia, Inglaterra, Florencia, Venecia, Milán y el Papado. El emperador respondió tomando Roma y entregándola al saqueo de sus

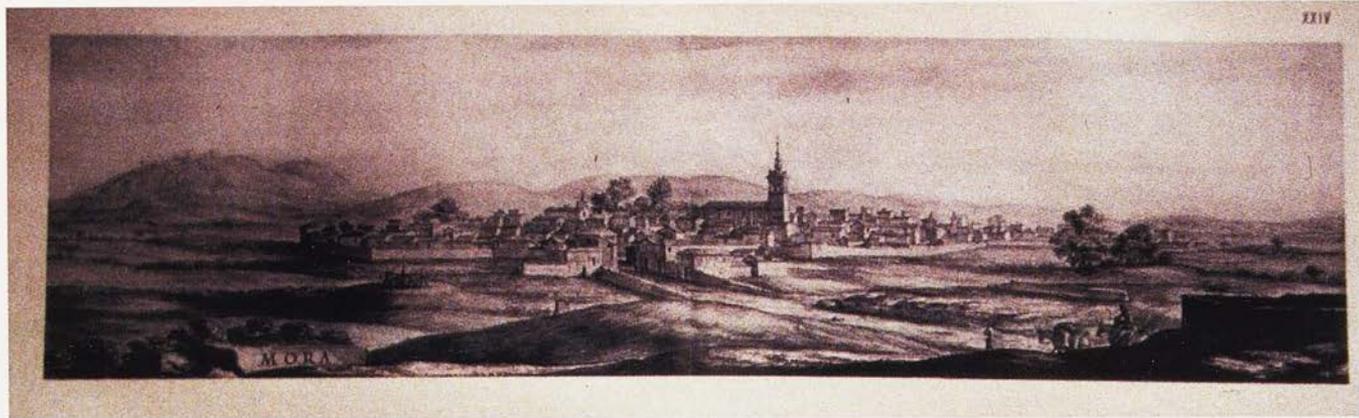
soldados (Sacco de Roma, 1527); el papa fue encarcelado durante siete meses en el Castillo de Sant Angelo y sólo la peste desatada en la ciudad hizo que fuera evacuada por las tropas imperiales. Clemente decidió entonces reconciliarse con Carlos V, a quien coronó emperador y rey de Italia en Bolonia en 1530; a cambio, Carlos le devolvió los territorios que le había arrebatado y conquistó Florencia, poniendo de nuevo en el poder a los Médicis (que lo habían perdido) en la persona de Alejandro (quizá hijo natural del mismo papa).

En Florencia, mientras tanto, ocupó el poder Lorenzo II (1492-1519), hijo de Pedro II. Gobernó nominalmente dirigido por su tío, el papa León X (que en 1516 le hizo duque de Urbino). De su matrimonio con una aristócrata francesa nació Catalina (1519-89), que habría de ser reina de Francia tras su matrimonio con Enrique II. Hipólito (Ippolito) (1511-35), hijo natural de Julián, fue hecho cardenal por su tío Clemente VII, que le empleó para dirigir la política florentina en su nombre. Probablemente murió envenenado por su pariente Alejandro (Alessandro) (1510-37).

Alejandro, hijo natural de Lorenzo II o quizá del cardenal Julio de Médicis, fue impuesto en el poder en 1530 por las armas de Carlos V, que en aquel momento controlaban Italia. El emperador hizo a Alejandro duque

⁵¹ SÁNCHEZ RIVERO, A., MARIUTTI, A. (edición y notas): *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid, Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, s.a.

⁵² La relación de viaje se conoce desde diferentes perspectivas: los textos de cuatro miembros del séquito de Cosme de Médicis: Lorenzo Magalotti, secretario del heredero del Gran Ducado de Toscana, encargado de redactar la Relación Oficial del Viaje que iba acompañada de las acuarelas de Pier Maria Baldi; el Diario de Viaje de Jacopo Ciutti, el administrador de la expedición; la Relación de viaje del marqués Filipo Corsini, amigo y compañero de Cosme; finalmente el Diario de Viaje de Juan Bautista Gornia, médico que acompañaba al grupo.



de Florencia (1532), con lo que los Médicis quedaron convertidos en dinastía ducal de una monarquía hereditaria. Alejandro ejerció un poder tiránico que causó gran descontento en la ciudad. La muerte del tirano no dio paso a un régimen de libertades, sino a la sucesión en el Ducado de otro Médicis de esta rama, Cosme I (Cosimo) (1519-74), en 1537. Once años después, Cosme haría asesinar, a su vez, a Lorenzino. Cosme fue otro tirano como Alejandro, protegido como él por Carlos V.

Con Fernando I se inició la protección de los Médicis a Galileo, que continuarían sus sucesores. Le sucedieron su hijo Cosme II (1590-1621), su nieto Fernando II (1610-70), su bisnieto Cosme III (1642-1723) y su tataranieto Juan Gastón (1671-1737), bajo los cuales tuvo lugar la decadencia de la dinastía. El último de los mencionados no tuvo descendientes varones, con lo que se extinguió el linaje de los Médicis, dejando Toscana a merced de los intereses diplomáticos de las grandes potencias.

“El largo viaje que en los años 1668 y 1669 llevó a Cosme de Médicis a través de media Europa ha dado lugar a uno de los corpus documentales y gráficos de mayor interés para conocer la historia de la época. El entonces príncipe de su ducado en decadencia, como intelectual y amante de las artes, se rodeó de un cultísi-

▲ Pier Maria Baldi.
Vista de Mora.

mo séquito a partir del que nacerían varios relatos de viaje, entre ellos el presente, que consta de dos volúmenes con el texto escrito por Magalotti y las acuarelas realizadas por Pier Maria Baldi.

Los dos volúmenes se custodian en la Biblioteca Medicea Laurenziana. El primero de ellos consta del texto de Magalotti relativo al viaje por España y Portugal- desde la partida de Florencia hasta el embarque del grupo en el puerto de A Coruña- así como las 162 acuarelas realizadas por Pier Maria Baldi durante este trayecto...⁵³.

En el séquito de Cosme de Medicis viajaba el pintor y arquitecto Pier Maria Baldi⁵⁴. “Aunque Magalotti y los

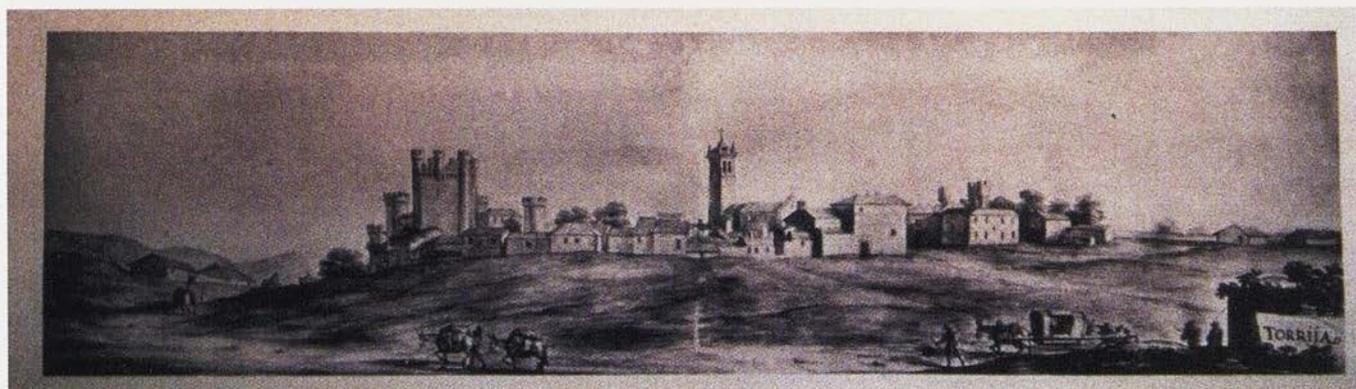
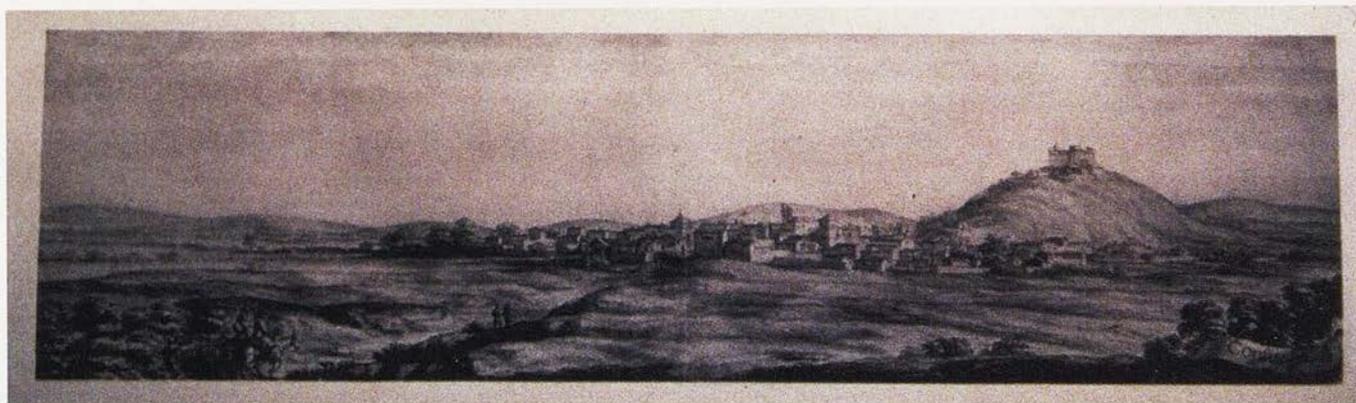
⁵³ VAZQUEZ Santos, Rosa. 2004: “Crónica Oficial del viaje de Cosme III de Medicis. En: *El viaje a Compostela de Cosme III de Medicis*. Santiago de Compostela” p- 312.

⁵⁴ Pier Maria Baldi realizaba una acuarela de cada una de las poblaciones, aldeas y ventas en las que el cortejo paraba para un simple descanso o una estancia. Esto permite tener en la actualidad la imagen de lugares que, si no hubiera sido por esta situación, no se conocerían, y añade un gran número de matices a la descripción oficialista y árida del viaje.

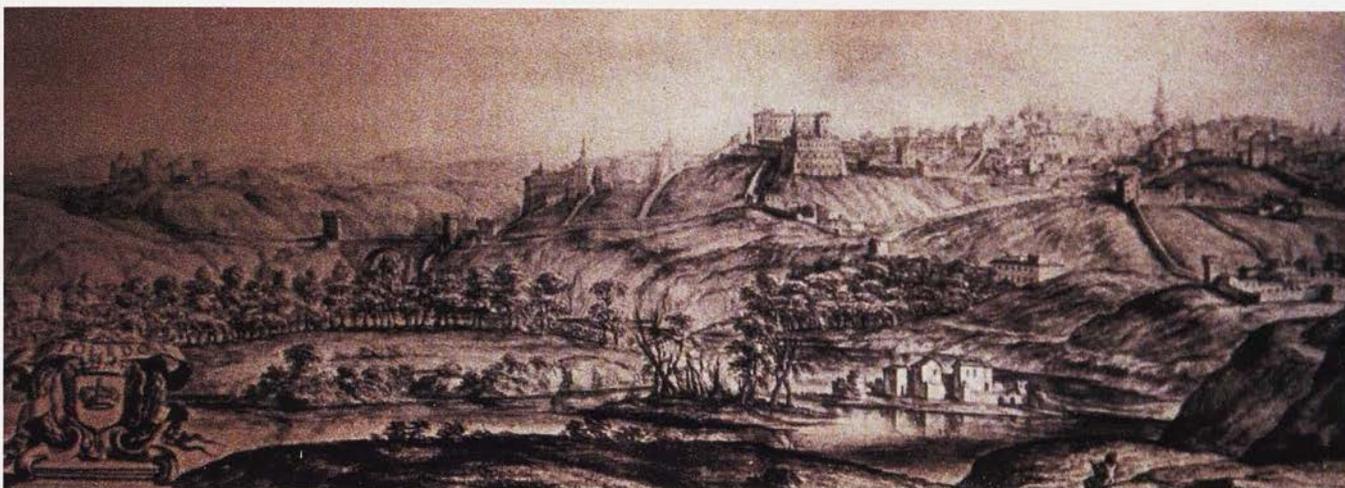


Pier Maria Baldi.
▲▲ Villa Harta.
▲ Villajaranejos.

la imagen grabada de la ciudad

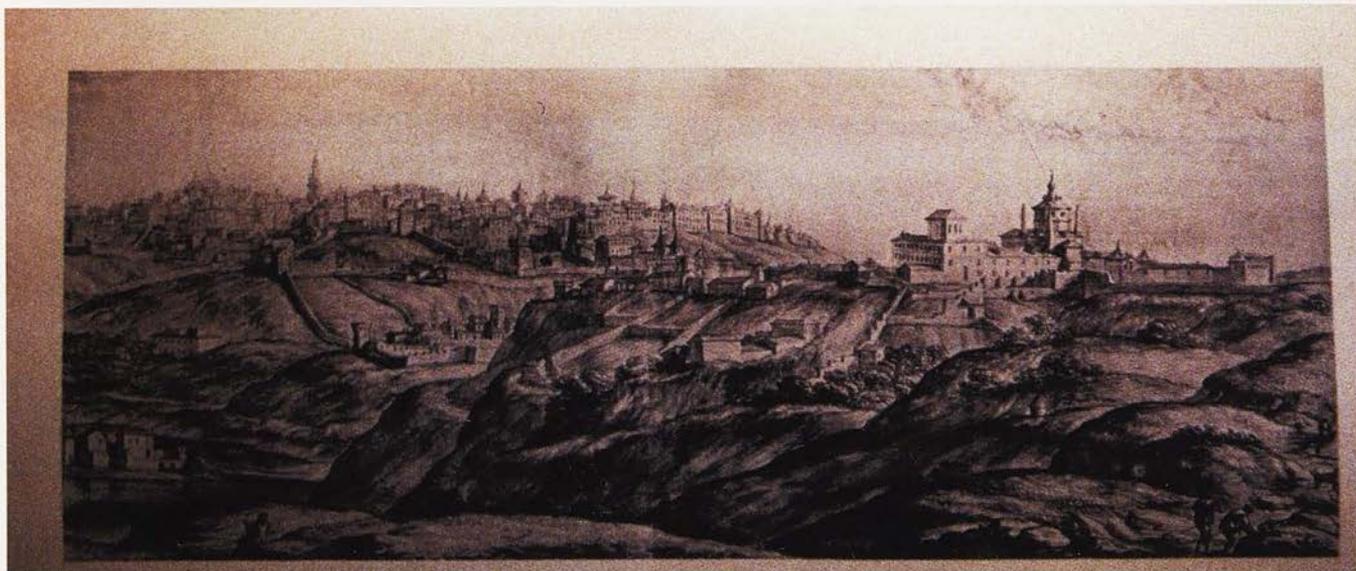


Pier Maria Baldi.
▲ ▲ Consuegra.
▲ Torrija.

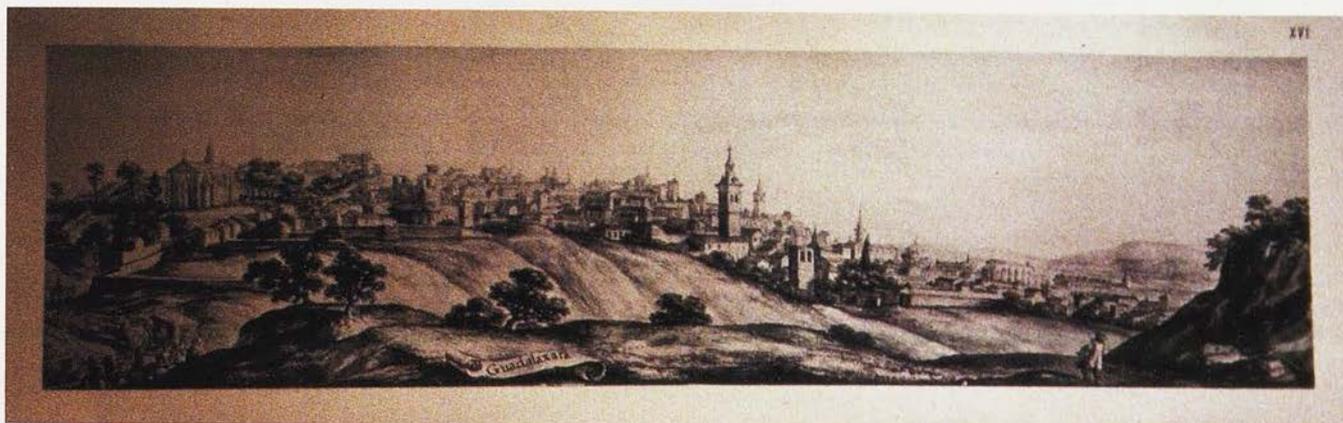


▲ Pier Maria Baldi.
Toledo

la imagen grabada de la ciudad



▲ Pier Maria Baldi.
Toledo.



autores de las relaciones no oficiales del viaje apenas le prestan atención, las acuarelas que el pintor realizó a lo largo de todo el recorrido constituyen uno de los corpus iconográficos más interesantes para el estudio de la Europa del siglo XVII, y a veces son un testimonio de mayor valor que el propio texto. Las láminas están ilustradas con una o dos acuarelas, 432 en total. Todas ellas están elaboradas en un solo color: sepia con matices graduados. El conjunto completo comprende panorámicas de las ciudades, villas, aldeas y ventas que atravesó el séquito a su paso por todos los países⁵⁵. El tratamiento de todos los paisajes es similar con un claro detalle de las imágenes que aumenta el valor testimonial de los dibujos. Parece que trabajaba sobre bocetos que posteriormente acababa de trabajar y elaborar.

De Castilla-La Mancha tenemos imágenes de Villarta de San Juan, Membrilla, Villanueva de los Infantes, Mora, Consuegra y Toledo, Guadalajara y Torija.

En los textos que acompañan al viaje hay descripciones de las costumbres, gastronomía y costumbres de los lugares que visitan. “Entre los vinos aprecian un moscatel blanco de Mora, hasta el punto de “acumular una buena provisión para unos días de viaje. Se elogian los tintos de Consuegra... Después, descubriendo la campipi-

▲ Pier Maria Baldi.
Guadalajara.

ña entre Aranjuez y Toledo llena no sólo de membrillos, sino también de ciervos...”⁵⁶.

De Toledo, otra de las ciudades que visitan comienza diciendo “28, miércoles. Toledo es ciudad grande y poblada por diez mil personas, situada sobre una alta colina, toda ella rodeada por un lago, salvo en la entrada. Y dista de Aranjuez siete leguas” (fol 27v.)⁵⁷.

Las acuarelas que realiza de Castilla-La Mancha son un buen testimonio de la realidad urbana de estas ciudades a mediados del siglo XVII.

⁵⁵ VAZQUEZ Santos, Rosa. 2004: p. 313.

⁵⁶ MARCHISIO, Cristina. 2004: “Siguiendo la senda de los búcaros. Cosme III de Toscana en España y Portugal (1668-1669)”. En: *El viaje a Compostela de Cosme de Médicis*. Xunta de Galicia, p. 290.

⁵⁷ DOMINGUEZ FERRO, Ana María. 2004: “Análisis del viaje de Cosme III de Médicis por España de Giovanni Battista Gornia. (Trascripción de la parte dedicada a Galicia)”. En: *El viaje a Compostela de Cosme de Médicis*. Xunta de Galicia, p. 257.

La ciudad de Consuegra aparece con su perfil urbano en el llano y en el cerro elevado se dibuja el castillo. Siempre en los dibujos aparece un rótulo con el nombre de la población y unas figuras en primer plano que hacen referencia al punto de vista del pintor y marcan la escala de la perspectiva dibujada.

En Guadalajara la concatedral de Santa María se sitúa en un extremo y en el otro bajando por la ladera del monte una serie de torres con remates singulares de sus pináculos que remarcan su presencia frente al volumen de lo residencial.

En Membrilla el conjunto urbano contrasta con la presencia de otros dos edificios situados en zona más elevada correspondientes a la actual ermita de la patrona que se sitúa sobre el emplazamiento del castillo de la orden de Santiago.

Mora aparece con el camino de acceso entre dos muros y el volumen de la iglesia con su torre elevada presidiendo el conjunto de viviendas y construcciones urbanas. En la relaciones del viaje escrita por Juan Bautista Gornia⁵⁸ dice al llegar a la población “En el castillo de Mora comienza la provincia de La Mancha famosa por D. Quijote y su heroica empresa”, siendo una de las primeras valoraciones en la literatura de viajes del territorio en relación con la novela de Don Quijote de La Mancha.

De Toledo hay dos vistas que se continúan una a la otra en sentido lineal. La primera de ellas deja una amplia zona con arbolado a su izquierda para representar en la mitad del dibujo la ciudad elevada sobre la roca. El segundo dibujo continúa la perspectiva anterior completando así la visión total de la ciudad. Coetáneamente A. Jouvin describe la ciudad “Toledo tiene una situación tan extraña que no sé cómo ha podido ser escogida para construir allí la primera ciudad de España. Es una gran roca separada de las altas montañas por el río Tajo, cuya altura forma un poco de meseta, donde están la plaza, la iglesia y el castillo; el resto de una roca está ocupado por casas que parecen como los granos de una granada que estuviese medio abierta”⁵⁹.

De Torija (Torrija) destaca la presencia del castillo en su margen izquierdo y la torre de la iglesia que se eleva en el centro de la población.

De Villarta (Villaharta) ofrece una imagen horizontal de cuyo perfil destaca en el margen izquierdo la iglesia de san Juan Bautista con un caserío repetitivo en su margen derecho.

⁵⁸ El médico del séquito, que es el que realiza una relación del viaje con más reflexiones sociales y culturales. ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. 2005: “La imagen de los molinos de viento en la literatura de viajeros extranjeros por España”. En *Congreso Internacional Los molinos de viento*. Ciudad Real, Patronato municipal de cultura de Alcázar de San Juan, p.37.

⁵⁹ GARCÍA MERCADAL, José. 1952: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, vol I, p.945. A. Jouvin viajó por la Península Ibérica en 1672 visitando casi todas las ciudades importantes de aquella época. La relación de sus viajes la publicó entre los años 1672 y 1676 con el título *Le voyageur d'Europe, ou sont les voyages de France, d'Italie et de Malthe, d'Espagne et Portugal*.

SIGLOS XVII Y XVIII. EL PLANO DE PORTOCARRERO, 1681

“A partir del descubrimiento de América se centra el interés de los reyes de la casa de Austria en los viajes y descubrimientos del Nuevo Mundo, y la cartografía oficial española de esta época estará centrada en la Casa de Contratación de Sevilla, creada en 1503, y dedicada casi exclusivamente a describir en los mapas los resultados de los descubrimientos de las nuevas tierras y mares, realizando una obra considerable.

Por otra parte, los países Bajos, que eran el centro cartográfico europeo dominante en aquel momento, pertenecían a la corona española, razón por la cual los reyes consideraban su producción como propia y sus necesidades en este campo cubiertas. Por todo ello, la cartografía peninsular queda a merced del interés o afición de las autoridades locales y sólo en el siglo XVII, determinados sectores del poder empezarán a mostrar interés por disponer de mapas que muestren las divisiones administrativas de su territorio”⁶⁰.

El mapa del arzobispado de Toledo⁶¹ es uno de los primeros mapas regionales que existen sobre el territorio español. En la parte superior, una flecha enmarcada en una esfera. El relieve se indica con perfiles de los montes sombreados, se señala también la red hidrográfica. Las poblaciones se representan con conjuntos de edificaciones que aumentan con la importancia de la población. A ambos lados del mapa aparecen el escudo real con el toisón de oro con águila bicéfala y el escudo del cardenal tocado con capelo cardenalicio con diez borlas a cada lado.

Lo más interesante del mapa es que a ambos lados del mismo aparecen vistas de las ciudades más importantes que dependían del arzobispado de Toledo. En el lado izquierdo y en la parte superior aparece Toledo, Alcalá, Ciudad Real, Cazorla, Puente del Arzobispo, Guadalajara y tres imágenes de Toledo: la catedral, el puente de San Martín y

el Puente de Alcántara. En el margen derecho aparecen Madrid, Talavera, Alcaraz, Huéscar, Orán, Ventosilla (sitio de Recreación de la Dignidad) y una vista de El Alcázar de Toledo. Es curiosa la presencia de Orán en la orla porque después de su conquista en 1509 por el cardenal Cisneros quedó incorporada a la corona española y a la jurisdicción religiosa del arzobispado de Toledo. En la parte inferior una breve alegoría y un texto que narra una breve historia de Toledo y de su arzobispado.

“Luis Manuel Fernández de Portocarrero, cardenal y político español, hijo del marqués de Almenara, nació en 1635 y murió en 1709. En 1677 se le envió como virrey a Sicilia y a su regreso a España fue nombrado arzobispo de Toledo. Fue miembro de la Junta de Regencia hasta la llegada de Felipe V, que le nombró ministro en 1701. Por su mala gestión fue cesado y en 1705 regresó a la diócesis de Toledo. Este mapa de Toledo se realizó por orden del cardenal Portocarrero, fue delineado y grabado por J. F. Leonardo, grabador que trabajó en Madrid realizando portadas para numerosas publicaciones, retratos y escudos, siendo éste el único mapa que grabó”⁶².

⁶⁰ LÍTER MAYAYO, Carmen. 2001: “Tesoros de la cartografía española”. *XLX Congreso Internacional de Historia de la Cartografía*. Madrid, Biblioteca Nacional e España, pp. 136–138. Plano nº 31 de Portocarrero.

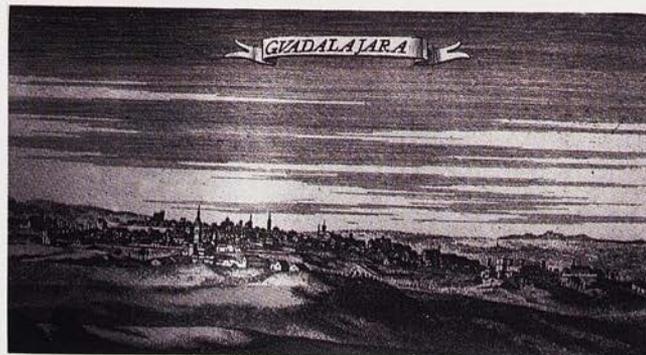
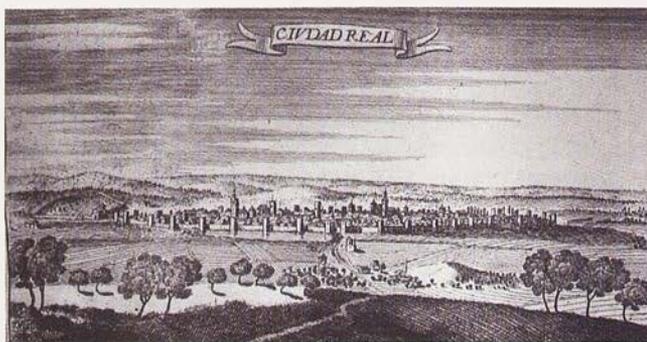
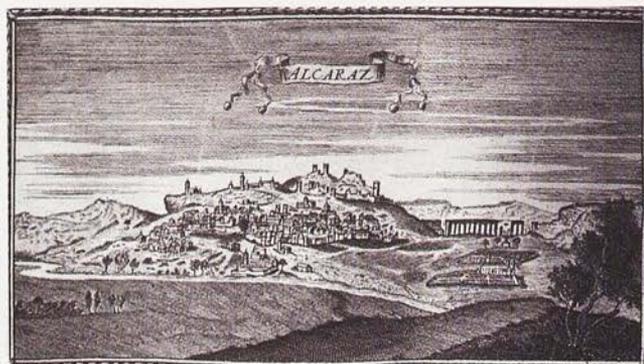
⁶¹ TOLEDO 1681. *Toletum Hispanici Orbis Urbs Augusta... Hic Toletana sedis succinatus Epilogus... mandavit Eminentiss. Et Reverendiss. Princeps D.D. Ludovicus Emmanuel, S.R.E. tit. S. Sabinae. Card. Portocarrero, protector Hispaniae Archiepiscopus Toletanus.../I. F. Leonardus delineabat et aeri incidebat.- Escala (CA. 1: 590.000). 7 LEUCAE Hispanicae comunes.- Madrita, Anno 1681. 1 mapa: grab: 79 x 67 cm, en h. de 79 x 112 cm. Biblioteca Nacional. Madrid. GM/ M 9v.*

⁶² LÍTER MAYAYO, Carmen. 2001: p 138.

LÍTER MAYAYO, C; SANCHIS BALLESTER, F. 1994: n.º 768, pp.20-23; 1998, p.180.

MARTÍN LÓPEZ, J. 2001: pp. 114-115.

la imagen grabada de la ciudad





Plano del Cardenal Portocarrero.

Grabado por F.J. Leonardo.

- ◀ ▲ Alcázar.
- ▶ ▲ Puente de Arzobispo.
- ◀ ◀ Ciudad Real.
- ◀ Talavera.
- ▼ ◀ Orán.
- ▼ ▶ Guadalajara.
- ▲ Toledo.



Un siglo más tarde el mapa fue utilizado por el cartógrafo español Tomás López para el mapa “Sierras de Guadalupe” de 1781 y en el “Mapa geográfico del arzobispado de Toledo” de 1792. De Toledo se presenta una vista peculiar desde el noreste y detalles del Alcázar, la catedral y los puentes de Alcántara y San Martín.

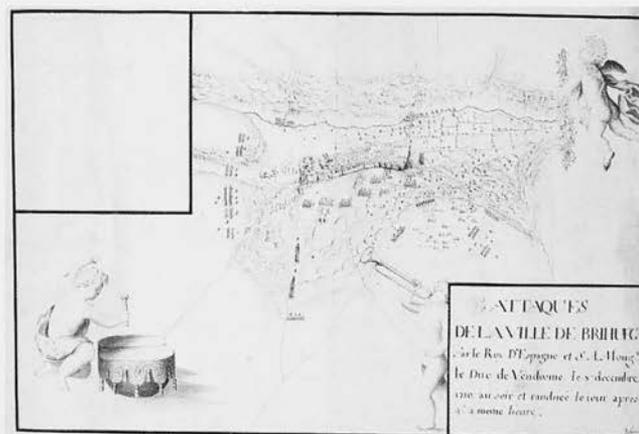
De principios del siglo XVIII disponemos de una imagen de Brihuega (Guadalajara). Batallas. 1710⁶³, titulado “Ataques a la ciudad de Brihuega”, que se conserva en la Biblioteca Nacional. Es un mapa decorado con ángeles en sus esquinas que dibuja la ciudad en el interior con la descripción de la organización de las tropas en su perímetro.

“En el siglo XVIII Bernardo Espinalt publicó entre 1778 y 1795 el famoso “Atlante español o Descripción general geográfica cronológica e histórica de España por reinos y provincias: de sus ciudades, villas y lugares mas famosos...”, si bien es cierto que de este proyecto se publicaron catorce volúmenes no alcanzando todo el territorio español. Precisamente el primero de estos libros está dedicado al reino de Murcia (1778) y en él, claro está, aparecen incluidas algunas poblaciones de lo que hoy constituye la provincia de Albacete. Este primer tomo fue reproducido en facsímil en 1981 por la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia. La obra, junto al texto, a veces fantasioso y discutible, trae una serie de grabados, obra de Juan Fernando Palomino, que aunque de cierta ingenuidad, tienen especial interés...”⁶⁴.

“El grabado aparece firmado por el artista Juan Fernando Palomino y Oropesa, madrileño (fallecido en 1793) hijo de otro grabador y sobrino-nieto del famoso también grabador, pintor y teórico del arte, Acisclo Antonio Palomino. Esta “vista oriental de la ciudad de Chinchilla” como aparece titulada la estampa, ofrece una evidente simplicidad y no demasiada precisión; parece que el dibujante, como ya hicieran Wyngaerden en el siglo XVI, se situó en el cerro de San Cristóbal y desde allí nos trae las panorámicas del conjunto urbano, destacando el amurallamiento general y los edifi-

cios más singulares que hoy en buena medida se han conservado”.

Aparecen en el grabado el castillo, el hospital, la parroquia de Santa María del Salvador, la Plaza Mayor, la Casa de la ciudad, el convento de Santo Domingo y las Tercias.



▲ Ataques a la ciudad de Brihuega. Batalla 1770.

⁶³ BIBLIOTECA NACIONAL. 1710. *Ataques de la ville de Brihuega par le Roy D'Espagne et S.A. Mongr. le Duc de Vendosme le 8e decembre 1710 au soir et randuèe le iour apresqe a meme heure*-Escala indeterminada., 1710 1 mapa: ms.; 36 x 54,5 cm.

⁶⁴ GARCÍA SAUCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo. 2002: *Vista Oriental de la ciudad de Chinchilla en el siglo XVIII*. Albacete, Instituto de Estudios Albaceten-ses “Don Juan Manuel”.

EL CATASTRO DEL MARQUÉS DE LA ENSENADA, 1752

Zenón de Somodevilla es miembro de una familia de hidalgos modestos procedente de La Rioja, su padre era notario apostólico por lo que la familia vivió en Azofra y Santo Domingo de la Calzada. En 1720 se encuentra en Cádiz donde es nombrado oficial supernumerario del Ministerio de Marina por José Patiño. En pocos años será nombrado Comisario Real de Marina en 1734 en El Ferrol, encomendándosele la tarea de construcción y rearme de bajeles. Participará en la formación de la escuadra que reconquistará Orán en 1732 y como recompensa recibió de Felipe V el cargo de Comisario Ordenador de Marina.

Al año siguiente participará en la formación de la Armada que tenía como objetivo la conquista de Nápoles y Sicilia y por el éxito obtenido recibirá el título de marqués de la Ensenada. Poco después será nombrado secretario del Consejo del Almirantazgo (1737) y secretario de Estado y Guerra en la expedición de las tropas españolas que participaban en la Guerra de Sucesión austriaca(1741). A la muerte de Campillo en 1743 se le encomiendan las secretarías de Guerra, Hacienda, Marina e Indias, designándole notario de los reinos de España.

Dos años más tarde será nombrado consejero de Estado, cargo en el que permanecerá con Fernando VI. Es ministro de Hacienda entre 1743 y 1754. Su política tiene como objetivo fortalecer los ejércitos y la Armada, recuperando el control económico de las Indias y reformar la administración y el comercio con una serie de medidas ilustradas. En 1754 se produce la caída de Ensenada, utilizando como pretexto una comunicación enviada al futuro Carlos III que provocó un conflicto con Inglaterra en Paraguay y Honduras. Será desterrado a Granada y después al Puerto de Santa María. Carlos III le permitió regresar a la Corte sin ocupar ningún papel político. Por

su presunta implicación en los motines de 1766 será desterrado a Medina del Campo, donde falleció.

En tiempos de nuestro monarca Fernando VI, que reinó entre 1746 (fecha de la muerte de su padre Felipe V), y 1759, se realizó en estas tierras y en todas las que formaban la Corona de Castilla una gran averiguación de todas las personas que las habitaban, de las tierras y casas que poseían, de sus rentas y oficios, de sus ganados, e incluso de los préstamos sujetos a hipoteca que habían contraído, que entonces llamaban censos. Esta averiguación –que fue ordenada por el rey a propuesta de su ministro Ensenada– recibe hoy el nombre de *Catastro de Ensenada*⁶⁵, pues la palabra catastro significa precisamente averiguación o pesquisa.

El catastro implicaba el traslado de los funcionarios en persona a las distintas poblaciones para realizar la encuesta y obtener los datos. Si estas preguntas se encomendaban a las autoridades del pueblo que fuesen ellas las que lo averiguasen, se hablaba de amillaramiento⁶⁶.

Cuando Ensenada se hace cargo de la Real Hacienda, hay una situación muy mala y los gastos superaban ampliamente a los ingresos. Las guerras consumen gran parte de los caudales. Se estudian entonces muchas medidas, pues las fuentes de ingresos –las llamadas rentas reales– eran muy variadas. El primer objetivo del gobierno es conseguir la paz, lo que se logra en 1748 con la Paz de Aquisgrán. El segundo gran objetivo es administrar direc-

⁶⁵ VVAA. 2002: *El Catastro de Ensenada: magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los reinos: 1749-1756 (exposición)*. Madrid, Centro de Publicaciones y Documentación, Ministerio de Economía y Hacienda.

⁶⁶ RODRÍGUEZ ESPINOSA et alii. 1986: *Catastro del Marqués de la Ensenada: respuestas generales de todos los pueblos de la provincia de la Mancha*. 2 vols. t. I: Abenojar-Arenas de San Juan, t. II Argamasilla de Alba- Bonillo, t. III Cabezarados-Ciudad Real. Ciudad Real, Surcos.

la imagen grabada de la ciudad



▲ Catastro de Ensenada.
Villanueva del Cardete.

tamente las recaudaciones, pues hasta entonces el cobro de las rentas se arrendaba a los llamados asentistas. Este sistema tenía dos inconvenientes: a la Real Hacienda llegaba mucho menos dinero que el que pagaban los vasallos; y éstos se veían sometidos a todo tipo de atropellos por parte de los asentistas y su legión de recaudadores y ejecutores. Otro problema era el de las llamadas rentas enajenadas, es decir, impuestos que habían sido vendidos o cedidos por la Corona a particulares, a los que desde ese momento pertenecía el derecho a la recaudación. Por último, muchas de las rentas no vendidas plenamente se habían gravado parcialmente con los llamados juro, cada uno de los cuales estaba situado sobre una renta concreta en un lugar concreto.

Tres eran los tipos de rentas que percibía la Real Hacienda: las llamadas generales o de aduanas, las rentas estancadas (principalmente sal y tabaco) y las rentas provinciales, que eran un conglomerado muy complejo formado principalmente por las alcabalas, los millones, los cientos, el derecho de fiel medidor, las tercias reales, etcétera. Fueron estas rentas provinciales las que hicieron pensar en catastrar las Castillas, toda España menos las islas, Corona de Aragón, reino de Valencia, Navarra y Señoríos Vascos. Las rentas provinciales eran denostadas hasta por el rey, pues eran no sólo muy gravosas sino injustas, faltas de equidad, pues recaían sobre todo sobre el pueblo llano, los que se llamaban del estado general, pues los nobles y eclesiásticos se libraban de muchas de ellas por disponer de cosechas propias y no tener que acudir a los puestos públicos, que era donde se cobraban casi todos estos gravámenes, especialmente los millones y los cientos. El proyecto de Ensenada es acabar con ellas y sustituirlas por una única contribución proporcional a la riqueza de cada uno, conocida mediante el Catastro.

La contribución única en la Corona de Castilla nunca pudo llevarse a cabo pero nos queda el gran trabajo del catastro que documenta de forma detallada los pueblos y lugares con sus caminos, vecinos, casas, animales y tierras.

El resultado de estas encuestas se recoge en los “Mapas” que recogían las informaciones de diferentes tipos:

Mapas de la letra D: se relacionan los cultivos ordenados por valor y tipo.

Mapas de la letra E: cuentan el número de casas, pajares y solares del casco de la villa. Molinos y otras industrias.

Mapas de la letra F: recogen la información sobre el número de personas en oficios públicos.

Mapas letra G: información de otros trabajos: labradores, jornaleros, tejedores, sastres, carpinteros, zapateros, banasteros, hortelanos, vaqueros y otros pastores, montaraces. Cada uno con su salario estimado.

Mapa de la letra H: recoge el número de cabezas de ganado.

El Instituto Nacional de Estadística ha publicado el Censo de Población de la Corona de Castilla de 1752⁶⁰ presentando una Cartografía realizada en el presente con la información que suministra el Censo. La obra se divide en dos partes de contenido paralelo. En la primera se contemplan las 22 Intendencias que constituían el marco geográfico en que se desarrolló el Catastro, en la segunda, se tratan las 35 provincias por las que se extiende ese territorio.

Las páginas centrales de cada cuadernillo se destinan a un plano-mapa con la división en municipios donde se señalan a todo color los que contienen pueblos que figuran como pertenecientes a las Intendencias. Los actuales municipios son el fruto de continuas modificaciones de otros mucho más antiguos y cuyo punto de arranque podemos situar por lo menos a

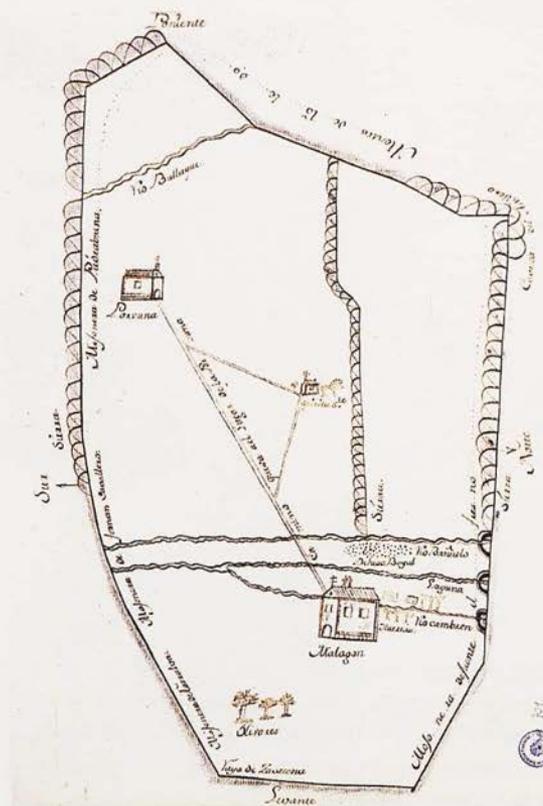
⁶⁰ 1991-1995. *Censo de población de la Corona de Castilla “Marqués de la Ensenada” 1752: mandado formar por el Conde de Valparaíso mediante las reales órdenes de 31.7.1756 y 9.7.1759 basándose en los datos recopilados entre 1750 y 1754 para el catastro del Marqués de la Ensenada*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 5 volúmenes. t. 1. Manuscritos, t. 2 Nomenclatores, t. 3, Menestrales, t. 3b Menestrales, t. 4: Cartografía.

la imagen grabada de la ciudad



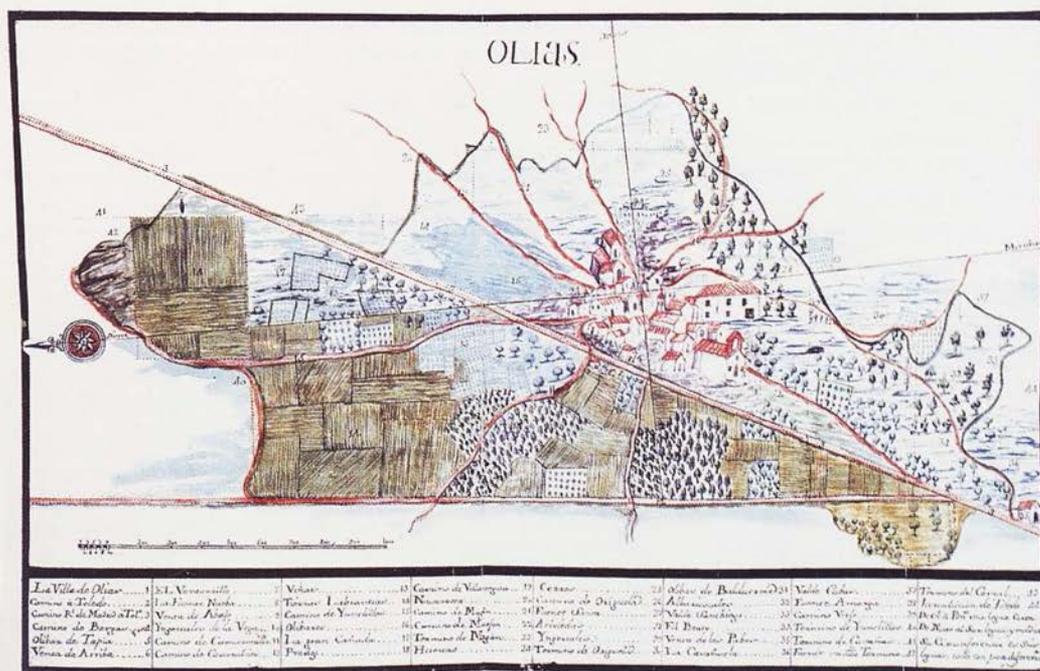
Catastro de Ensenada.

- ▲ Membrilla.
- ▶ Malagón.





Catastro de la Ensenada.
 ▲ Villamayor de Santiago.



Catastro de la Ensenada.

◀ Olias.

en marcha de forma efectiva. El intendente de Guadalajara informa de tener en marcha 21 audiencias incluidas la suya. El informe de Mancha se emite en agosto de 1751 habiendo realizado la averiguación de cinco municipios. Al año siguiente Mancha informa tener acabadas 42 de 109 operaciones.

En su cuarto año, 1753 se pretende completar el trabajo en todo el territorio. Mancha tiene trabajando a 45 empleados. Surgen a veces conflictos entre el comisionado y el intendente como ocurre en Toledo. A finales de año estaba terminada la provincia de Cuenca y Guadalajara, prácticamente finalizada Toledo y algo más rezagada Mancha. El Catastro pasa por momentos difíciles que exigen a veces revisar el trabajo, hacer frente a acusaciones de corrupción y falsedad de datos como ocurre en Cuenca con el subdelegado de Motilla del Palancar y Manzana-

ruela. Surgen también problemas con las delimitaciones con la existencia de términos comuneros con lugares colindantes como ocurre en Quintanar de la Orden y Almoradiel⁷⁰, o los de Las Mesas en Cuenca y Socuéllamos de Mancha, Santa María de los Llanos y Mota del Cuervo, Villalgordo de Júcar y Quintanar del Rey. En 1752 hay 52 averiguaciones en marcha en la provincia de Cuenca.

Del Catastro de la Ensenada se han realizado numerosos estudios locales transcribiendo y analizando la información contenida en el mismo referida a distintas poblaciones de Castilla-La Mancha. Albacete: Alcaraz⁷¹ y

⁷⁰ CAMARERO BULLÓN, Concepción. 2002: p.349

⁷¹ GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco. 1994: *Alcaraz 1753: según las respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación, Tabapress.

Minaya⁷²; Ciudad Real: Almagro⁷³, Argamasilla de Alba⁷⁴, Ciudad Real⁷⁵, Daimiel⁷⁶, Torralba de Calatrava⁷⁷, Valdepeñas⁷⁸ y Viso del Marqués⁷⁹; Guadalajara: Atienza⁸⁰, Guadalajara y Sigüenza⁸²; Toledo: Illescas⁸³, Talavera de la Reina⁸⁴, Toledo⁸⁵ y Yuncos⁸⁶.

Los planos del Catastro del marqués de la Ensenada son de gran ingenuidad al representar en una proyección plana los edificios, caminos, perímetros y vegetación. Los planos representan y definen una geometría general del lugar y describen su longitud en leguas. Los diferentes caminos indican las comunicaciones del municipio con los más próximos al igual que se establecen los límites respecto de municipios próximos. Los arroyos, ríos y accidentes geográficos principales aparecen representados y nombrados. De los edificios se suele representar aquellos más significativos: iglesias con sus torres, edificios públicos y un conjunto de viviendas que simulan las manzanas existentes en la población. La proyección plana se realiza abatiendo los edificios en las cuatro direcciones por lo que en algunos planos los alzados de los edificios aparecen proyectados hacia arriba, abajo izquierda o derecha generando así un dibujo de gran interés artístico por su modo peculiar de representación.

La ciudad tiene sentido situada en el territorio. Más importantes que los propios edificios que conforman lo urbano son los límites del territorio, sus aprovechamientos naturales, los accidentes geográficos y las vías de comunicación. Dado el sentido del trabajo realizado es natural que estas sean las prioridades pero representan también la mentalidad del momento en el que lo urbano aparece insertado en un territorio natural capaz de suministrar los recursos necesarios para la vida de los habitantes de la ciudad.

Hemos recogido una serie de vistas de ciudades que pueden servir de ejemplo de este modo de representación: Albaladejo, Granátula, La Serna, Malagón, Membriella, Olías del Rey, Palomera, Puertollano, Tirteafuera, Torre de Juan Abad, Villamayor de Santiago, Villanueva de Cardete, Villanueva de los Infantes y Viso del Marqués.

Poco tiempo después de la realización del Catastro visitaba España Richard Twiss (1773) un viajero inglés protes-

⁷² TÉBAR GARCÍA, Gabriel. 1990: *La villa de Minaya a mediados del siglo XVIII (Catastro del marqués de la Ensenada, año 1752)*. Minaya, Asociación Cultural Az-za'faran.

⁷³ BRAÑA, Francisco Javier. 1994: *Almagro 1751, según las Respuestas generales del catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación.

⁷⁴ PÉREZ VALERA, Isabel. 1973: *Argamasilla de Alba, siglo XVIII: datos, notas y transcripción del Catastro que mandó hacer el Marqués de la Ensenada*. Ciudad Real.

⁷⁵ PILLET CAPDEPÓN, Félix. 1990: *Ciudad Real 1751: según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación, Tabapress.

⁷⁶ ARROYO ILERA, Fernando. 1993: *Daimiel 1752: según las respuestas generales del Catastro de Ensenada* Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación, Tabapress.

⁷⁷ MORENO DÍAZ DEL CAMPO, F. J., NOGUERAS ATANCE, M. 2004: *Torralba de Calatrava en el siglo XVIII: la primera villa manchega en el Catastro de Ensenada*. Torralba de Calatrava, Ayuntamiento de Torralba

⁷⁸ LÓPEZ-SALÁZAR PÉREZ, Jerónimo. 1994: *Valdepeñas 1752: según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación, Tabapress.

⁷⁹ MUÑOZ DEL CAMPO, José. 2001: *Bienes de capellanías en Viso del Marqués, 1752; según el catastro del Marqués de la Ensenada*. Ciudad Real.

⁸⁰ LÓPEZ GÓMEZ, Antonio. 1990: *Atienza, 1752: según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación, Tabapress.

⁸¹ GONZÁLEZ ENCISO. 1991: *Guadalajara 1751: según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación, Tabapress.

⁸² LAFUENTE CALENTI, Manuel 1996: *Sigüenza 1752: según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión catastral y Cooperación, Tabapress.

⁸³ SANCHEZ GONZÁLEZ, Ramón; CAMARERO BULLÓN, Concepción. 1997: *Illescas 1752: según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Tabapress.

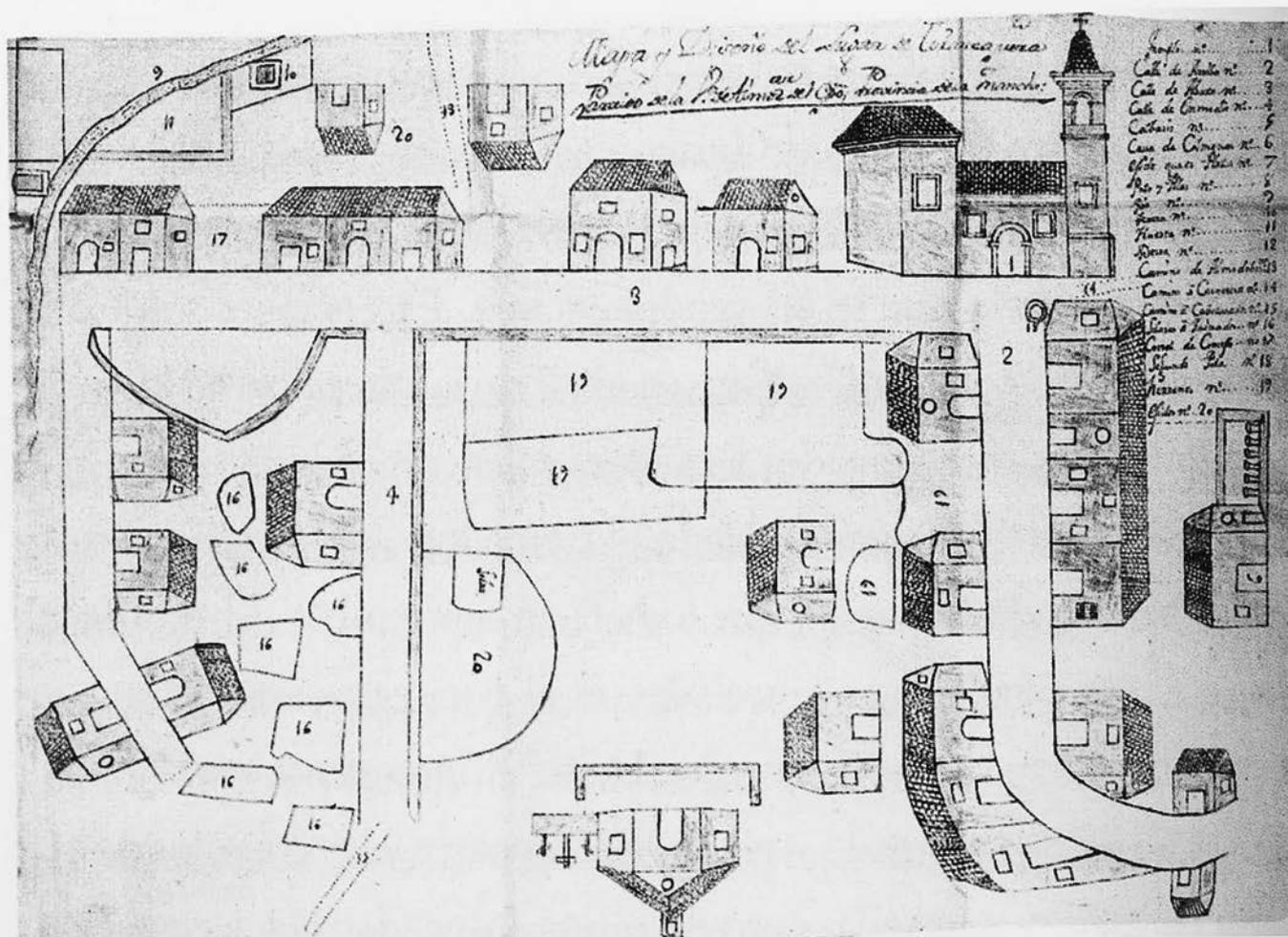
⁸⁴ 1991: *Talavera de la Reina 1753. Según las respuestas generales del catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria.

⁸⁵ DONÉZAR DÍEZ DE ULZURRUN, Javier M. 1990: *Toledo, 1751: según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria.

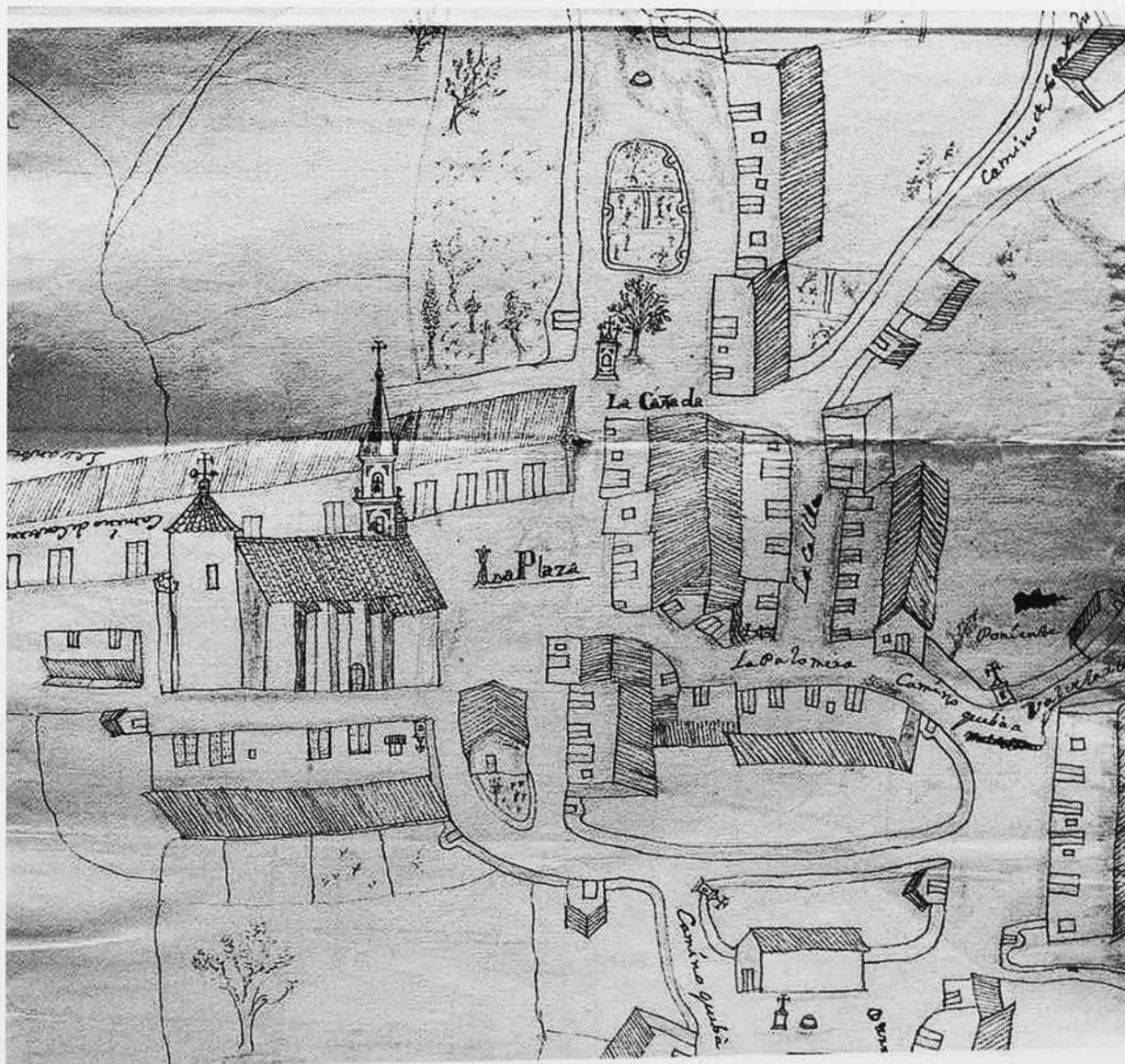
⁸⁶ PEREZAGUA DELGADO, Jesús. 1995: *Breve descripción por la cual se da a conocer la historia de la villa de Yuncos en 1752, a la luz del Catastro de Ensenada y otros documentos de la época*. Yuncos, Asociación Cultural "La Malena".



▲ Catastro de la Ensenada.
 Saceruela.



▲ Catastro de la Ensenada.
Tirmafuera.



▲ Catastro de la Ensenada.
La Palomera.

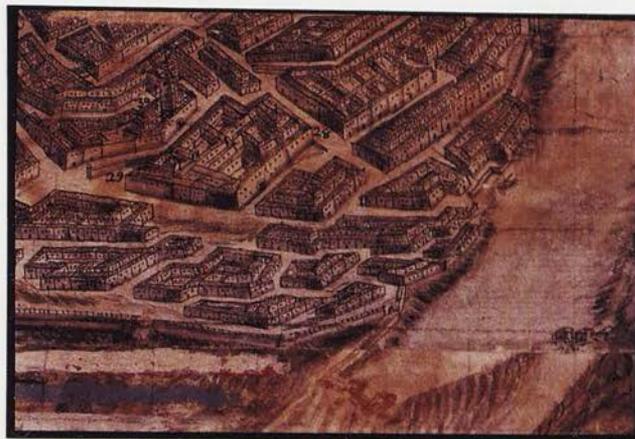
DOS GRABADOS DEL SIGLO XVIII: ARROYO PALOMEQUE EN TOLEDO Y LLANES MASA EN CUENCA

1. Arroyo Palomeque y Toledo

“La Iglesia y su mecenazgo son, en Toledo, claves y definitivos, al tiempo que condicionantes, para la arquitectura desarrollada durante los siglos XVII y XVIII, y no sólo por la de carácter religioso, sino también para muchos proyectos y realizaciones cívicas, que aunque planteados por el ayuntamiento de la ciudad, contaron con el respaldo económico sobre todo del cabildo catedralicio, sin el cual hubieran sido inviables”⁹¹. La ciudad ha consolidado su perfil por la presencia de la corte y el proceso de conventualización posterior con numerosos edificios singulares de carácter monumental y una trama urbana de gran interés.

“Comienza el siglo XVIII y un sujeto del que casi nada sabemos salvo su nombre –Josep de Arroyo Palomeque- y su profesión – maestro de obras -, dibuja y omite fechar esta curiosa vista de Toledo en perspectiva caballera. Bastante tosca y casi infantil, hecha evidentemente por un buen conocedor del casco urbano y por ello meticulosa en grado sumo, incluye en ella a todas y cada una de las manzanas que componían la ciudad, con el número de plantas de cada una, sus edificios más importantes, los puentes, molinos y murallas, el Artificio casi completo – cuya planta concuerda con la traza de El Greco – y el clavicote de la Santa Caridad tenía instalado en el centro mismo de Zocodover.

Aunque, como decimos, no está fechado este dibujo, podemos situarlo con bastante seguridad muy a fines del XVII o, mejor aún, a comienzos del XVIII. Aparecen en él la torre almenada, con paso en codo, que cerraba la salida del puente de Alcántara, sustituida en 1721 por el arco barroco actual; luego ha de ser anterior a este año. Se rotula el Alcázar como “Palacio de la Reina”, alu-



▲ Detalle del plano de Arroyo Palomeque.

sión clara a doña Mariana de Neoburg, reina viuda de Carlos II que fue residienciada en él hasta 1706, en que fue llevada a Bayona. Entre ambas fechas, pues, y más cerca de 1706 que de 1721 pues no duraría mucho el recuerdo de doña Mariana, debemos situar el documento, que hoy posee la Biblioteca Pública de la provincia a la que debió llegar junto con la colección Borbón-Lorenzana”⁹².

El plano tiene el interés del momento en que se realiza recogiendo la imagen de la ciudad antes de las reformas del XVIII y a las destrucciones del XIX. Presenta por

⁹¹ SUAREZ QUEVEDO, Diego. 1992: “El periodo barroco”, en: *Arquitecturas de Toledo*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. t. II, p.177.

⁹² PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. 1989: *Planos de Toledo*. Toledo, IPIET, Plano nº 10.

ello edificios ya desaparecidos, con trazado burdo pero sin duda bastante fiel. El dibujo de trazo suelto y rápido recoge la imagen general del conjunto con gran cantidad de detalles valorados más en su globalidad que en lo puntual, pero de gran interés documental.

“Así, a San Agustín por su fachada interior; la parroquia de San Martín de Tours, San Bartolomé de la Vega, los palacios de los Silva y de don Diego de Vargas, convento de la Merced, parroquia de San Isidoro en la Antequeruela; los conventos del Carmen Calzado y de Capuchinos; la “Casa de Comedias” trazadas por Jorge Manuel, las Carnicerías mayores, la puerta Llana anterior a la actual, de 1806; la parroquia de San Juan Bautista, existente en la hoy llamada plaza de los Postes; la casa de la duquesa de Arjona (hoy, en parte, la “Casa del Greco”); el postigo de Alportel que cerraba la vaguada del Tránsito, la casa del marqués de Villena, bastante sencilla por cierto, aunque extensa, a juzgar por este dibujo. Sorprende ver en él al recinto amurallado completo, lo que no es nada probable que estuviera en tales años, especialmente en la parte defendida por el río. Sí será real, en cambio, la situación de las varias puertas de este sector del recinto, hoy desaparecidas o enterradas por escombros”⁹³.

El dibujo presenta gran cantidad de detalles que dejan constancia de la realidad monumental y urbana en ese momento. No sólo los edificios monumentales, sino también el conjunto residencial. “Por ejemplo, los pretiles ante San Sebastián, las Benitas, el Ayuntamiento o Santo Tomé, subsistentes hoy; los brocales de los pozos públicos en El Salvador, Barrionuevo o Pozo Amargo; la isla de Antolinez, el “puente de Julio César”. Construido por Juanelo para su Artificio cruzará sobre la calle del Carmen y, como en el plano de El Greco, el “Brasero de la Vega”, al que añade los restos del circo romano, omitidos por Domenico y por Antón de Bruselas. Están también la azuda de la Huerta del Rey, el doble arco de la cuesta del Alcázar”⁹⁴.

Incluso se dibujan cosas invisibles desde el punto de vista del autor, como son la puerta del Sol, la ermita de

la Bastida, Montesión (San Bernardo). Al pie del documento hay una relación con 93 nombres de edificios y objetos destacados, cuyos números aparecen localizados en el dibujo. Y entre las dos partes de esta relación hay una cartela en blanco, tal vez destinada a una dedicatoria o a algún título que no llegó a escribirse. En el dibujo aparecen unos indios que llevan banderolas con el anagrama de Toledo y una pareja de leones a su pie, que copiaría de algún escudo.

El dibujo tiene, además de su valor artístico, un interés documental singular por el momento en que se realiza y por la cantidad de información que contiene. La imagen de la ciudad es abigarrada, compleja y repleta de elementos singulares que se entremezclan para conformar el conjunto urbano.

2. Llanes y Masa y Cuenca.

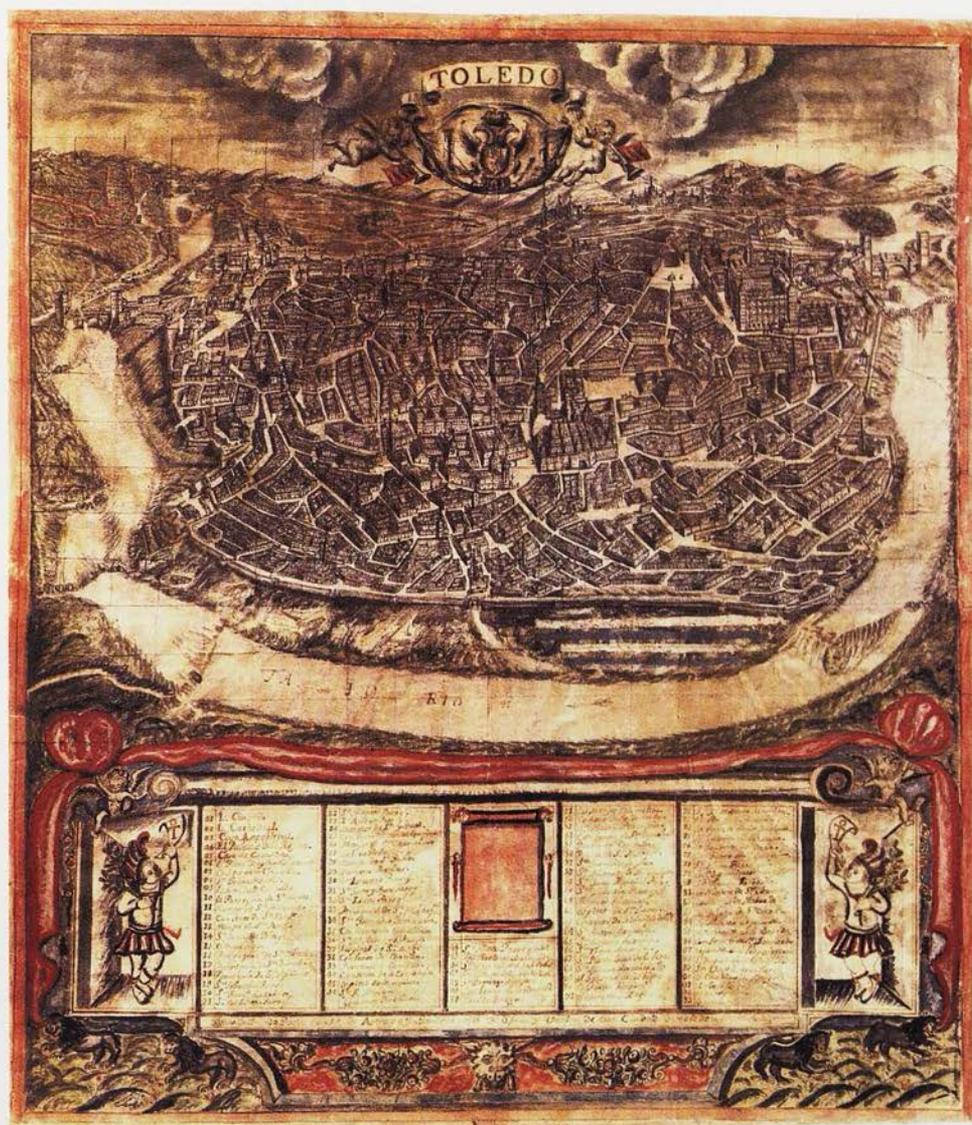
De Cuenca hay dos imágenes de finales del siglo XVIII que nos presentan el conjunto urbano y su entorno natural realizadas por Juan Llanes y Massa.

“Las dos Vistas de Cuenca de Juan Llanes y Massa, de 1773, son de gran realismo y precisión, permitiendo, por un lado, realizar una aproximación bastante fidedigna al paisaje urbano y, por otro, poner de relieve la incidencia de las transformaciones urbanísticas y arquitectónicas producidas desde 1565”. Ahora, Cuenca tiene la imagen de una ciudad barroca donde las huellas medievales y renacentistas han perdido protagonismo.

“La ciudad, aunque ha renovado buena parte de su patrimonio edificado, continúa conservando buen número de sus constantes formales y compositivas: integración equilibrada en el medio natural; presencia

⁹³ PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. 1989: *Planos de Toledo*. Toledo, IPIET, Plano nº 10.

⁹⁴ PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. 1989: *Planos de Toledo*. Toledo, IPIET, Plano nº 10

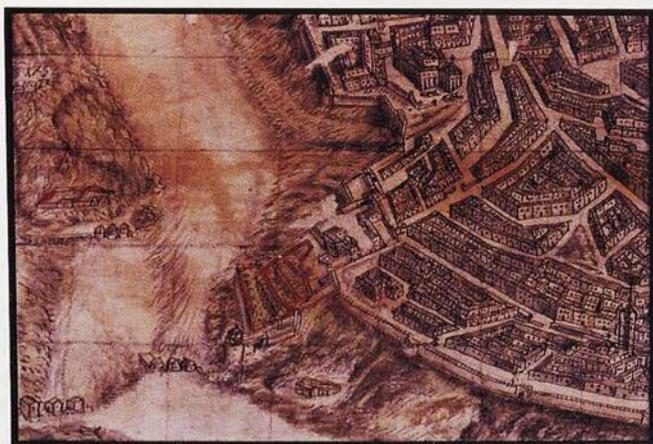


Panorámica de Toledo de Joseph de Arroyo Palomeque (1718-1721). Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial de Toledo. 1992.

▲ Toledo.
Plano de Arroyo Palomeque.



la imagen grabada de la ciudad



▲ Detalles del plano de Arroyo Palomeque.

reforzada del hecho religioso que configura los hitos del paisaje urbano; pervivencia de una importante densificación en la Ciudad Alta; contrastes fisonómicos entre la ciudad clerical, la burocrática y la popular; y predominio de una arquitectura civil de marcado carácter popular”⁹⁵.

En el dibujo alargado de mayores dimensiones, una orla deja en el interior el texto: “Ciudad de Cuenca, vista por el occidente desde el Hospital de la Orden de Santiago, diseñada por D. Juan de Llanes y Masa Cab^o del Orden de Santiago y thente graduado de Caballería de los Rles Etos de S.A.C. Año e 1773”.

En la ciudad se conserva un conjunto conventual que pone en evidencia el poder religioso implantado en la misma. Se mantiene una importante desarrollo en altura, en San Miguel y la zonas bajas de San Juan, Santo Domingo y El Salvador se aprecia un mayor esponjamiento del tejido urbano y los elementos clave de la ciudad fortaleza, el castillo y el alcázar, ya han pasado a muy segundo plano, tan sólo sobresale la torre de la Queda en el barrio de Santa María.

La parte izquierda del dibujo deja visible los grandes volúmenes elevados, en especial la torre del Giraldillo de la catedral y la torre Mangana que sobresalen del caserío del borde izquierdo o de los volúmenes masivos, conventuales del centro del dibujo. Al fondo las formas montañosas que se extienden en la llanura en el margen derecho. Las cubiertas rojas sobre los volúmenes blancos de los edificios, contrastan con la fuerza del volumen de la montaña que arropa y protege la ciudad.

En los barrios altos, donde se conservan las parroquias de San Pedro, San Nicolás, San Miguel, Santa María la Mayor o de Santiago y Santa María de Gracia, los hitos que destacan del conjunto urbano son la catedral, con la torre del Giraldillo, la torre de Mangana, las iglesias de

⁹⁵ TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel. 1995: *Arquitecturas de Cuenca. T. II: El paisaje urbano del casco antiguo*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, p. 71

San Pedro, San Nicolás y San Miguel, el ayuntamiento terminado de construir en 1782, los conventos de la Merced, Petras y Angélicas y el colegio-seminario de San Julián.

“En la fachada del Júcar la edificación residencial continua apiñándose entre los edificios singulares, resaltando las casas de San Pedro y Pilares con edificios de seis y siete plantas, y la existencia de ciertos huecos en el espacio urbano en San Miguel y San Nicolás. El antiguo barrio del Alcázar ha sido profundamente remodelado y ahora, junto a la torre de Mangana, el protagonismo corresponde al convento de la Merced y, especialmente, al Seminario de San Julián.

Los barrios intramuros del arco del Huécar, San Juan, Santo Domingo, San Andrés, San Gil, San Vicente y San Esteban, se escalonan desde el recinto meridional de la muralla hasta la colina del barrio de Santa María. En la silueta urbana, presidida por la torre de Mangana, sobresalen, además de las iglesias parroquiales, los grandes conjuntos conventuales de Carmelitas Descalzos, San Felipe Neri, Benedictinas y Bernardas. Se ha reforzado de forma significativa el carácter conventual de este espacio urbano, la edificación residencial ha perdido significación y como edificios civiles destacan el pósito y el palacio del conde de Cervera”⁹⁶.

La segunda vista de dimensiones más reducidas se identifica como “Vista desde el convento de Nuestro Padre San Francisco por el Sur”. La imagen horizontal del conjunto da una visión extensa de la ciudad pero marca los elementos de acento de las edificaciones y del entorno natural próximo.

El recinto amurallado, donde se identifican el postigo de San Miguelillo y la Puerta de Postigo, va quedando desdibujado de oeste a este, tiene cierta continuidad en el sector más occidental hasta el postigo de San Miguelillo, en el barrio de Retiro la edificación residencial vuela sobre el adarve de la muralla y pasada la puerta del Postigo, ya sólo se identifican los restos de un recinto que en la calle de la Moneda ha sido totalmente invadido por la edificación.

“La imagen urbana de estos barrios, donde llama la atención por su desarrollo en altura el inicio de la cornisa del Huécar en el barrio de San Gil, sigue caracterizándose por el escalonamiento edificatorio, la densificación del tejido urbano, la distribución asimétrica de los huecos, las medianerías con entramados de madera y presencia de galería y solanas orientadas a saliente”⁹⁷.

En los barrios de San Gil, San Esteban y San Vicente, el paisaje tiene ya un aspecto marcadamente popular con construcciones más pobres y donde contrasta la edificación en altura de la cornisa de San Gil con las casas de un máximo de tres plantas en el barrio de San Esteban. Los barrios de Santo Domingo y el Salvador, en el contacto entre la ciudad alta y la ciudad baja, también reflejan las huellas de un espacio más popular.

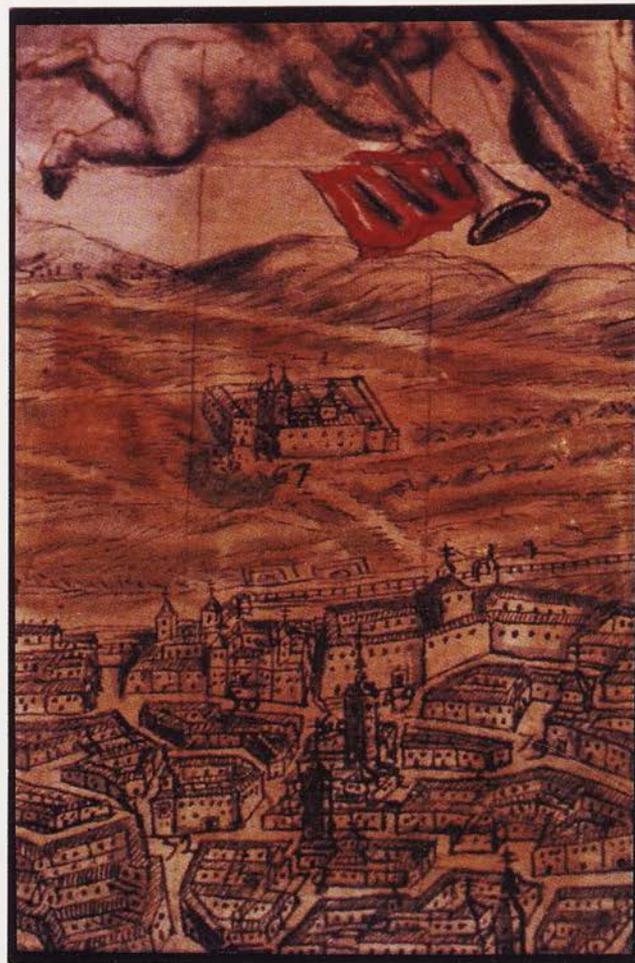
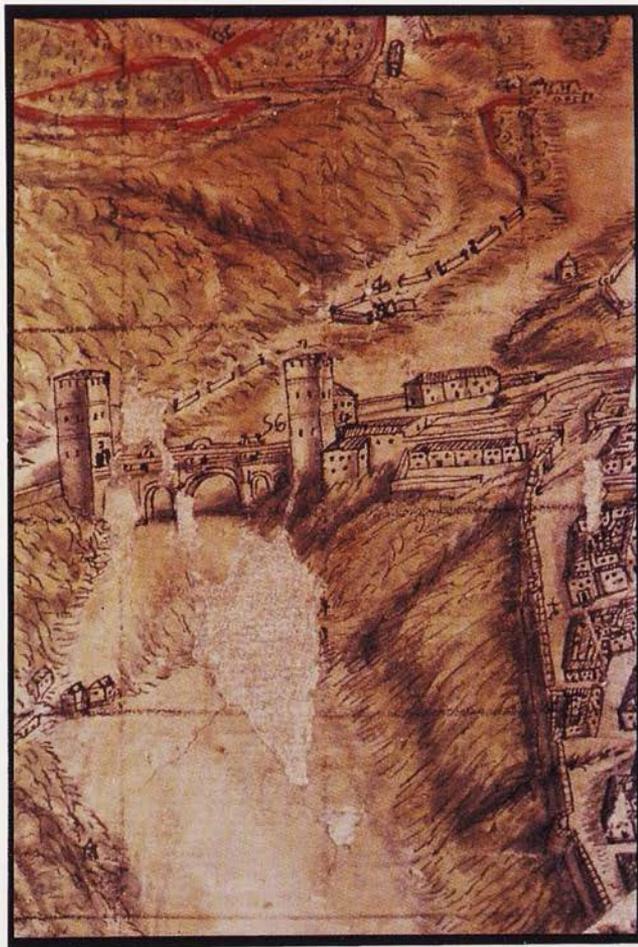
“La densificación edificatoria continúa siendo uno de los rasgos diferenciales del espacio intramuros. Sin embargo, la crisis del siglo XVII posibilitó un cierto esponjamiento en el espacio residencial. Así, entre la muralla y el palacio del conde de Cervera, se identifican dos pequeños paseos arbolados y también aparecen algunos solares en las inmediaciones del almudí. Este mismo esponjamiento fue el que permitió ampliar ligeramente la plazuela de la fuente del Escardillo y ensanchar la calle Ancha o de los Cocheros.

La imagen de la ciudad baja se corresponde con un paisaje urbano más abierto, menos condicionado por la topografía, de cierta imbricación entre elementos rurales y urbanos y pérdida de protagonismo de los edificios religiosos. Aquí podemos hablar de un espacio productivo donde aparecen nuevos elementos urbanísticos como es el caso del parque de la Glorieta.

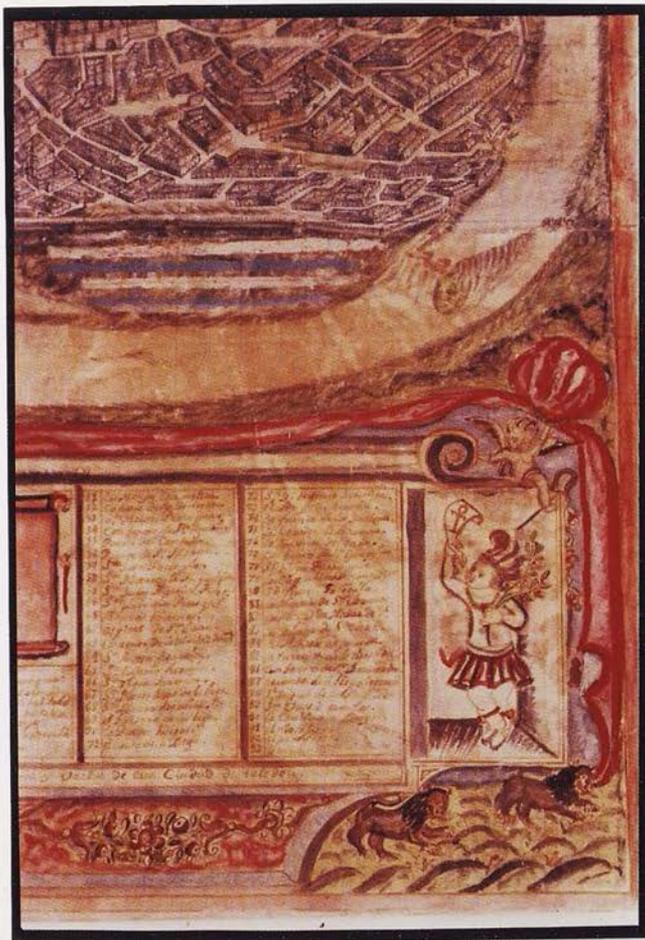
Entre el recinto amurallado y las huertas del Huécar, se perfila el eje urbano de las calles del Agua y Tintes, espacio de marcado carácter popular y productivo, donde predominan edificaciones de una y dos plantas y se mantienen los elementos formales básicos de la edifica-

⁹⁶ TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel. 1995: p.74.

⁹⁷ TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel. 1995: p.75.



▲ Detalles del plano de Arroyo Palomeque.



▲ Detalle del plano de Arroyo de Palomeque.

ción conquense. En las inmediaciones de la puerta de Valencia sobresale el convento de las Concepcionistas. Del barrio de Tiradores sólo se identifican unas pequeñas edificaciones⁹⁸.

La zona de la Glorieta-Campo de San Francisco aparece como un espacio urbano relativamente abierto, con edificios de dos y tres alturas, casas con soportales, las del barrio del Argelillo, y usos residencial, conventual y militar. Los elementos singulares de la imagen son el cuartel de milicias, y el Convento de San Francisco, la capilla del Cristo de la Calzada y las ermitas de Nuestra Señora del Buen Suceso y de San Roque. Lo residencial predomina en el conjunto urbano con pequeños acentos singulares de edificaciones.

“Finalmente, entre los conventos de San Agustín y San Francisco, en cuyas inmediaciones se sitúan dos pequeñas plazuelas, se desarrolla el eje de Carretería de trazado regular, con edificios de dos y tres plantas. Los hitos del paisaje son la espadaña del convento de San Agustín y la torre del convento de San Francisco. Al fondo de la imagen, entre campos de labor, se encuentra la ermita de San Antonio⁹⁹.”

Pocos años después del dibujo realizado por Llanes Masa, Mateo López, arquitecto diocesano y municipal escribió las “Memorias y relaciones históricas, topográficas, civiles y eclesiásticas de la ciudad de Cuenca”¹⁰⁰, que “presentó en 1787 a un concurso organizado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Cuenca”¹⁰¹. Queda así, de finales del siglo XVIII una documentación gráfica y escrita de primera calidad de la ciudad de Cuenca.

⁹⁸ TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel. 1995: p.75-76.

⁹⁹ TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel. 1995: p.76.

¹⁰⁰ LÓPEZ, Mateo 1787. *Memorias y relaciones históricas, topográficas, civiles y eclesiásticas de la ciudad de Cuenca*. Publicación del CSIC y del Ayuntamiento de Cuenca. 1949

¹⁰¹ ROKISKI LAZARO, M^a Luz. 1995: *Arquitecturas de Cuenca*, t. I. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, p.30.

la imagen grabada de la ciudad

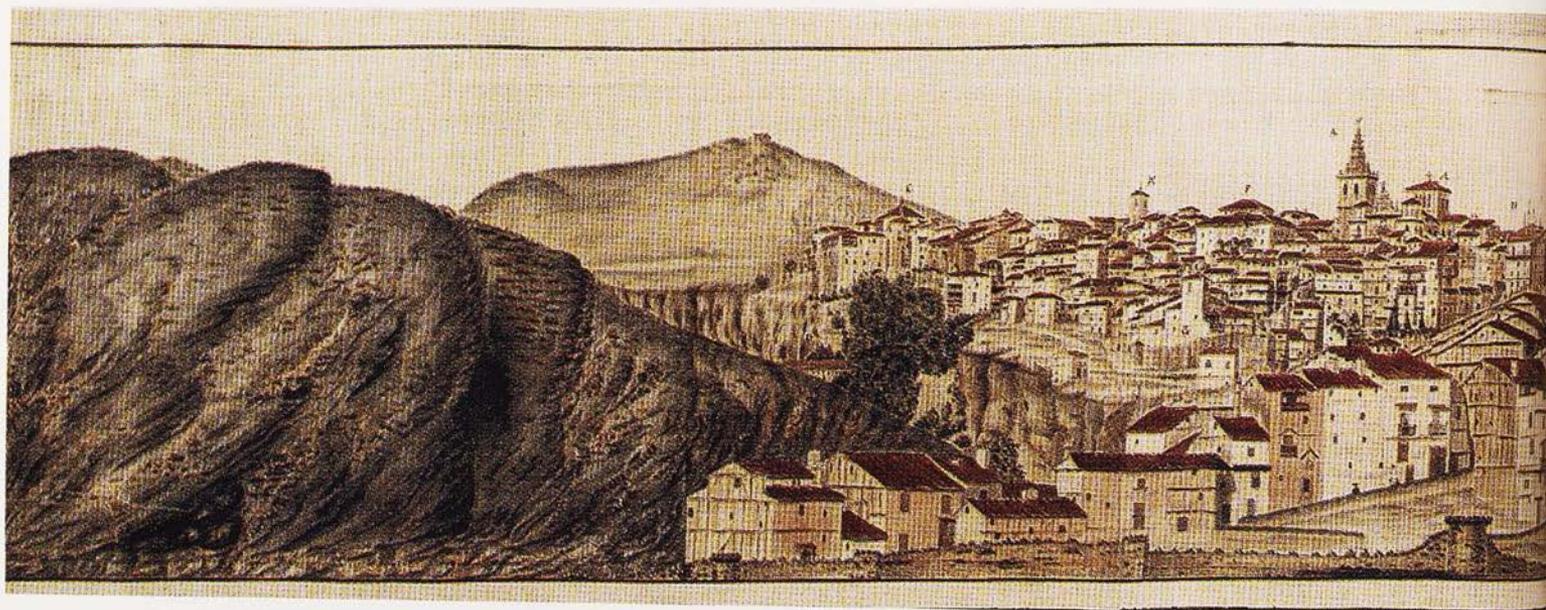


▲ Llanes Masa.
Ciudad de Cuenca.

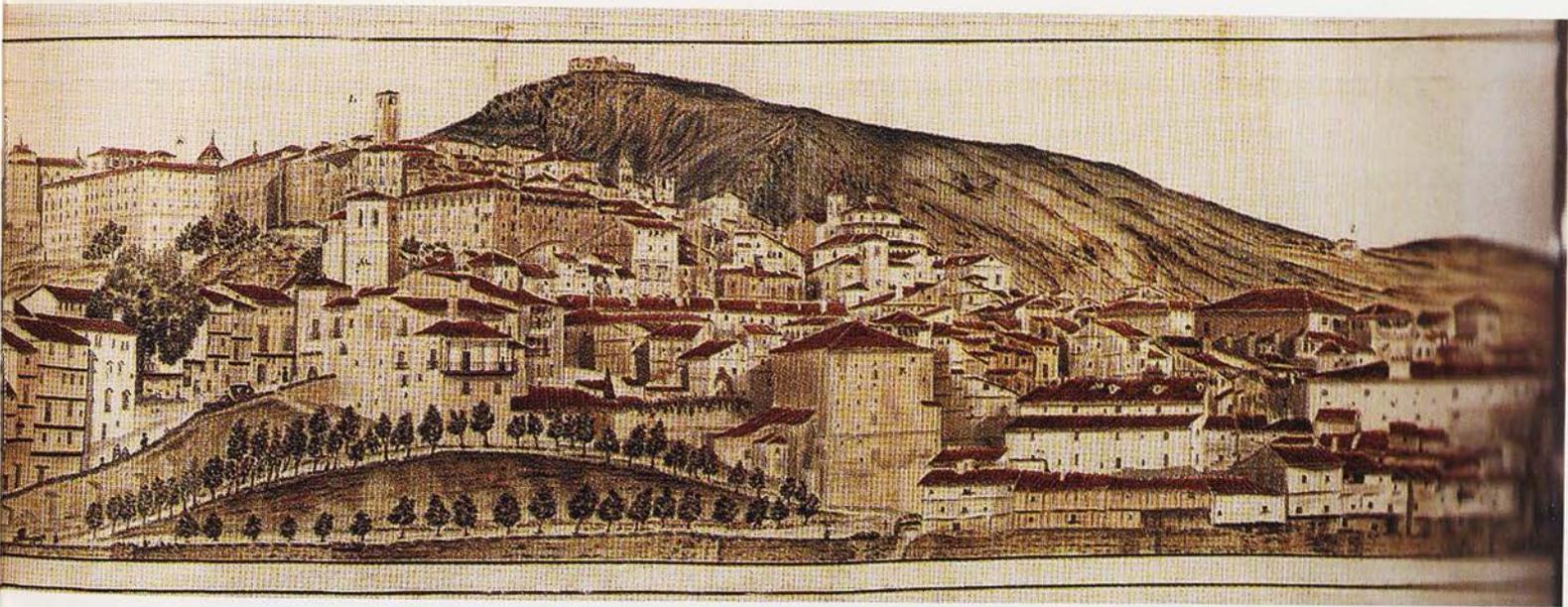


▲ Llanes Masa.
Cuenca.





▲ Llanes y Massa.
Cuenca.



la imagen grabada de la ciudad



▲ Vistas de Cuenca Llanes y Massa.

El grabado del siglo XIX ha experimentado cambios significativos respecto del de otros momentos¹⁰². La visión romántica del momento influye en la mentalidad de los grabadores y por otra parte en la segunda década de este siglo la litografía va cobrando protagonismo frente al grabado¹⁰³. Y junto a ello, la llegada de la fotografía establece un enfrentamiento entre estas dos técnicas cambiando el sentido del grabado que pasa a tener un carácter más interpretativo y que debe tener la aportación del artista como elemento que lo diferencia de la reproducción fotográfica.

Cuando en 1834 caen, con el absolutismo fernandino, muchas limitaciones ciudadanas, cae también el control sobre los establecimientos litográficos, y se concede libertad para fundarlos¹⁰⁴. Esa fecha marca una nueva etapa en la evolución de la litografía: la de la multiplicación de los talleres y la edición de las grandes obras. Lang¹⁰⁵, llama “incunables litográficos” a las estampas anteriores a 1816, fecha en que dejan de existir prensas litográficas para uso exclusivo de la Administración y Lasteurye y Engelmann abren sus establecimientos al público. En España podemos extender este período hasta 1834. En la época que va desde el año 1818 al año 1834¹⁰⁶, la litografía española había producido ya frutos maduros -las estampas de Madrazo, Ribelles y Vicente López, y las geniales de Goya -, pero a partir de 1834 la nueva técnica de grabado se generaliza y sobre todo, abre paso a la creación.

En este momento comienzan a publicarse las colecciones y litografías más interesantes del siglo: “las que dibuja y graba Francisco Javier Parcerisa - destinadas a la obra Recuerdos y Bellezas de España, que empieza a publicarse en 1839 - y las que dibuja pero no graba directamente en la piedra, Jenaro Pérez Villamil - para las obra España Artística y Monumental. Vistas y descrip-

ciones de los sitios y monumentos más notables de España, cuyo primer tomo aparece en 1842”¹⁰⁷. La obra de Parcerisa y Villamil aunque del mismo momento y con temas similares son claramente distintas en su forma. Ambas publicaciones son indudablemente deudoras del movimiento romántico en general y en particular publicaciones como *Viage de España* de Antonio Ponz (1772-1794)¹⁰⁸, *Viage artístico a varios pueblos de*

¹⁰² ORDIERES DÍEZ, Isabel. 1995: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura.

¹⁰³ CABRA LOREDO, María Dolores. 1994: *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*. Madrid, Museo Romántico.

¹⁰⁴ VEGA, Jesusa. 1990: *Origen de la litografía en España: El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

¹⁰⁵ LANG, L. 1972: “Les premiers essais de G. Engelmann. Catalogue des incunables de la lithographie française 1814-1815”, *Nouvelles de l'Estampe*, nº 4.

¹⁰⁶ En un sentido más riguroso se ha hablado de incunables litográficos para hacer referencia a los intentos - plenamente logrados en muchos casos - de grabar sobre piedra, hechos con anterioridad a Senefelder. En este sentido, vid. Georg Lechner, *Inkunabeln der Lithographie*, Buchen 1983, que es la introducción al catálogo de la exposición organizada en esa ciudad alemana de las estampas, realizadas con la técnica plana antes del siglo XIX, que se han conservado.

La fecha de 1834 tiene también especial relevancia para la litografía española por otras razones: la Calcografía empieza a ser dirigida por un litógrafo - Doroteo Bahiller - y se crea la primera revista con ilustraciones litográficas - *El Artista* - .

¹⁰⁷ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: *Toledo grabado*. Caja Castilla La Mancha, Diputación Provincial, Real Fundación Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, p.

¹⁰⁸ El viaje fue realizado por encargo de Carlos III entre 1771 y 1792, y aunque inicialmente era para la realización del inventario de los bienes muebles e inmuebles de los jesuitas expulsados, posteriormente se amplió con el afán de elaborar, en forma epistolar, un inventario de monumentos. No se limita a objetos artísticos, sino que refleja la agricultura, climatología, etcétera. Señalaba “*El que ha escrito estas cartas se ha propuesto en su viaje el hablar principalmente de los edificios y otras obras públicas que existen en España, manifestando el artificio y excelencia de algunas así como la falta de inteligencia y propiedad de otras; incluye en sus narraciones las obras de pintura y escultura que ha visto por el reino, así porque no se tiene noticia de muchas de ellas como por creer que podrá resultar de esto algún provecho a las bellas artes y a los que con verdadera aplicación las profesan*” PONZ, Antonio. 1988: *Viage de España*, Madrid, Aguilar, vol. 1, pp.96-97.

España de Isidoro Bosarte (1804), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre Laborde (1806-1820)¹⁰⁹, *Voyage pittoresque en Espagne* del Barón Taylor (1826-1832)¹¹⁰, *Picturesque Views in Spain* de David Roberts (1832-1833)¹¹¹, aunque se diferenciaron con el desarrollo de la publicación debido especialmente al elevado número de ilustraciones¹¹².

1. Los grabados de Parcerisa

“Parcerisa es un personaje de origen humilde, de carácter voluntarioso y de formación autodidacta. Centró su vida en la obra de los Recuerdos: la comenzó a los treinta y seis años y se vio obligado a abandonarla a los sesenta y nueve, tres años antes de morir. Para esa obra dibujó más de seiscientas piedras. Por haber sido su mayor ambición y por haberle dedicado sus mejores esfuerzos, la relación con sus colaboradores – los autores del texto – fue difícil. No logró la colaboración de Milá i Fontanals; se enfrentó al poeta Pablo Piferrer y al escritor y político Francisco Pi y Margall. Sólo con el historiador José María Quadrado, autor de la mayoría de los volúmenes, logró Parcerisa auténtica compenetración. En una Despedida que cierra la obra, el litógrafo confiesa que, de haber sabido anticipadamente los sinsabores que le depararía, no la hubiera emprendido”¹¹³. Parcerisa nace en Barcelona en 1803 y muere en esa misma ciudad en 1875. La publicación estuvo rodeada durante los más de treinta años que duró de numerosas dificultades económicas que no pudieron solventar el número de suscriptores ilustres que le apoyaron a lo largo de los años, entre los que tienen especial importancia para nuestro estudio Pascual Madoz; Mesonero Romanos o Madrazo.

Su romanticismo se hace especialmente patente en sus grabados sobre Toledo. Parcerisa no plantea efectos grandiosos de la escena exagerando ambientes o matices, su romanticismo es “ambiental” es mucho más sutil que en Villamil. La emoción que se quiere trasladar al

espectador de la estampa se expresa por otras vías: la luz, las penumbras, los atardeceres, las noches con luna.

Y junto a su carácter de reflejo de ambientes, de sentimientos que trasmite del lugar, Parcerisa¹¹⁴ realiza una exaltación del medioevo que se hace tanto intelectual como afectivamente. “En 1884, doce años después de interrumpida la publicación de los Recuerdos, el editor catalán Daniel Cortezo la vuelve a imprimir con nuevo título - España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia -; pero el encanto de las estampas de Parcerisa ha desaparecido por completo”¹¹⁵, las litografías se reproducen por fotograbado, se colorean en ocasiones; y se logran sólo, como dice Félix Boix¹¹⁶, “medianos cromos”. En este sentido hay que señalar que existe un intenso debate sobre si Parcerisa se ayudó de sistemas mecánicos de reproducción para llevar a cabo la ingeniería labor¹¹⁷, serían estos con seguridad la cámara lucida y

¹⁰⁹ Es una obra realizada por un extenso grupo de colaboradores que desarrollaron toda tipo de entradas relacionadas con la historia, la economía, el comercio, etcétera, a las que se incorporaron las láminas de las *Antigüedades Árabes de España* (1804) realizadas por Villanueva, Hermosilla y Arnal. Las ilustraciones de la edición se caracterizan por un evidente clasicismo.

¹¹⁰ Obra de carácter más personal que la de Alexandre Laborde, es fruto del amplio conocimiento del autor de España que visitó en los años 1820, 1823, 1833 y 1835, recorriendo España a caballo que según él era el medio más acorde para poderla conocer. Durante sus viajes entre otros intereses fue el agente comprador de obras de arte al servicio de Luis Felipe de Orleans configurando la colección del Museo Español de París. GARCÍA FELGUERA, María. de los Santos. 1999: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza. Sus ilustraciones están insertas en el movimiento romántico, mostrando una evidente idealización de los monumentos que conjuga con la inserción de escenas costumbristas.

¹¹¹ La obra de David Roberts queda ya claramente inserta en la secuencia romántica en la que el exotismo adquiere carta de naturaleza y matiza toda la ilustración.

¹¹² MAESTRE ABAD, Vicente. 1984: “Recuerdos y bellezas de España: Su origen ideológico, sus modelos”, *Goya*, nº 181-182, pp.86-93

¹¹³ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: pp.27-28.

¹¹⁴ PARCERISA. 1981: *Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara, en Recuerdos y bellezas de España: Castilla-La Nueva*. Toledo, Zocodover.

¹¹⁵ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: p.29

¹¹⁶ BOIX, F. 1931: *Obras ilustradas de arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, p. 36.

¹¹⁷ Recogido en ALONSO MARTÍNEZ, Francisco. 1999: “Recuerdos y Bellezas de España y su relación con el medio fotográfico”, *Archivo Español de Arte*, nº 286, pp. 192-198.



▲ Parcerisa. Cuenca.

la cámara oscura, siendo esta última por las facilidades que daba para la representación tridimensional, aunque hasta el momento es difícil señalar una vinculación directa con los primeros procesos fotográficos, daguerrotipos, calotipos, etcétera, aunque se han podido documentar la existencia de algún daguerrotipo en relación directa con algunos de los grabados¹¹⁸.

Sus imágenes de Toledo recogen numerosos detalles de la ciudad y de sus monumentos. Dos de ellas nos dan una imagen general del conjunto urbano: una desde el puente de Alcántara con todas las edificaciones aún existentes junto al Tajo y la otra en una visión alejada que ofrece el perfil general de la ciudad con el Alcázar en ruinas.

La visión de Cuenca es una perspectiva alejada con las murallas que rodean la ciudad en primer plano, el puente de piedra sobre el Júcar y el perfil de la torre de la catedral sobresaliendo sobre un paisaje brumoso. En Uclés la visión de las murallas con un grupo de personas tumbadas en primer plano deja la visión de la fachada principal del monasterio con los elevados chapiteles de sus torres.

2. Villaamil

Parcerisa había publicado el primer volumen de su obra, cuando Villaamil contrata en París la impresión de su *España Artística y Monumental*. “Villaamil es un militar distinguido, un pintor cotizado, y también un dandi - avant la lettre -; quizá más exactamente un petimetre, pasea con levita y luce habitualmente en la solapa una de sus condecoraciones. Villaamil contrata con facilidad a los mejores litógrafos franceses y cuenta con un mecenas - el marqués de Remisa - que le costea la edición. La *España Artística* no es, además, una obra de especial propósito artístico, sino que pertenece a lo que Villaamil llamaba “la parte industrial” de su obra, la hecha propter retributionem. Es posible que la *España Artística* sea, además, fruto de las circunstancias, y no de un empeño personal. Villaamil, monárquico y cristino, abandona España cuando Esparteros se hace cargo de la regencia. El que su exilio coincida exactamente con el comienzo y el final del general regente hace pensar que el motivo de su estancia en París no fuera artístico, sino político”¹¹⁹.

Pero en la *España Artística y Monumental*, el éxito viene por la vía del genio, y no por la del esfuerzo. La base de las litografías de la *España Artística y Monumental* son dibujos acuarelados de Villaamil¹²⁰. Los dibujos están hechos con una seguridad de trazo, y en ocasiones con una sencillez expresiva, realmente admirables. El dibujo está realizado con gran espontaneidad y frescura y así, Sánchez Cantón afirmaba, como

¹¹⁸ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco. 2002: *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Girona, CCG ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona.

¹¹⁹ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: p.29

¹²⁰ ARIAS ANGLÉS, E. 1986: El mejor biógrafo y estudioso de la obra de Villaamil, cita en este sentido a Méndez Casal y a Garnelo y Alta, aunque él no parece compartir plenamente ese criterio. *El paisajista romántico. Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia del Arte Diego Velásquez, p. 191.



- ▲ ▲ Parcerisa. Uclés.
- ▲ Parcerisa. Toledo desde el puente de Alcántara.

recuerda Anglés¹²¹, que si desaparecieran los monumentos dibujados por Villamil, los dibujos permitirían reconstruirlos. La mayoría de las acuarelas están realizadas del natural, y es posible que algunos se realicen en base a daguerrotipos porque el pintor viajaba siempre con una máquina fotográfica. En Villamil se produce ya esta influencia de la fotografía en el grabado.

“En los tres tomos de la España Artística que salieron de los talleres de Lemercier colaboraron los mejores litógrafos franceses - Benoist, Bayot, Bichebois, Danjoy, David, Adam, Asselineau, Jacottet, Dumouza, Fichot, Arnout, Guesdon, Mansson, Mathieu, Villemin, Daniaud, Sabatier, Ciceri, Rouargue, Noury y Cuvillier. Por muchas razones cabe pensar que los litógrafos actuaron con cierta libertad porque, al tratarse de artistas de prestigio, es difícil imaginar una exigencia de estricta sujeción a los originales”¹²². Villamil no está pendiente de la estampación, como lo prueban sus largos viajes a Bélgica mientras se trabajaba en la obras; y el propio Villamil da testimonio, en alguna ocasión, de esa interpretación libre de los litógrafos”¹²³.

Villamil quiere que su obra esté llena de la grandeza romántica y para eso fuerza y deforma la realidad y la llena de fantasía con una atmósfera de ensoñación y fantasía que alguno con cierta ironía llega a llamar “España fantástica” o “España soñada”. La realidad se transforma para transmitir el mensaje, el sentimiento a la persona que va a ver la imagen de debe percibir en ella la magia del lugar¹²⁴, el sentimiento que inspira su visión directa. Schelling, puso de manifiesto como esa “voz” de la naturaleza debía el artista trasladarla “visualmente” a la obra: “Si miramos la mera forma vacía de las cosas y no su naturaleza esencial, no hablan a nuestro corazón. Para que nos respondan, debemos leer en ellas nuestra pro-

¹²¹ ARIAS ANGLÉS, E. 1986: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, p. 192.

¹²² PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: p.33.

¹²³ ARIAS ANGLÉS, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, cit, p. 82, que recoge a su vez testimonio de Vegue y Goldoni y Méndez Casal.

¹²⁴ ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1999: *Del neoclasicismo al impresionismo*. Madrid, Akal.



▲ Toledo 1853.
Litografía Dib y Lit: F.J. Parcerisa.



la imagen grabada de la ciudad



▲ Toledo S. XIX. Litografía.
Villeneuve.



▲ Toledo. Vista desde la piedra del Rey Moro. Litografía.
Dib y Lit.: Guesdon.

pia alma y espíritu. Mientras nuestra mirada descuidada vea la naturaleza como una cosa muerta, nunca experimentaremos el cambio químico que precipita el puro oro de la belleza y de la verdad... El artista debe esforzarse para expresar ese verdadero Espíritu de la Naturaleza que habla desde dentro de las cosas, y usa su figura y su forma como meros símbolos sensoriales...”¹²⁵.

Pedro de Madrazo analizaba el estilo del pintor: “Villaamil es el artista más panteísta que hemos conocido: no contento con forzar la naturaleza inanimada para hacerla hablar con la riqueza de los tonos, a las piedras amontonadas, labradas y esculpidas por la mano del hombre, quiere que la misma intratable y áspera montaña, que el mismo peñasco insensible, revelen al espectador la existencia de una grande alma recóndita... La mente ardorosa de Villaamil, partiendo de lo que es, procede rápidamente hacia lo que no existe, y se lanza impetuosa fuera de la naturaleza, creyendo de buena fe reproducir el mundo material con su verdadera forma. Por eso advertimos en sus seductores paisajes la verdad y la ficción tan portentosamente combinadas, en términos que no es fácil determinar dónde tiene su límite el estudio y la imitación, y dónde empieza a aparecer la exuberante espontaneidad de la fantasía”¹²⁶. “...Tonos enteramente imposibles – escribe luego tratando de describir los medios de que servía Villaamil y el efecto que perseguía – reflejos totalmente arbitrarios, transparencias puramente caprichosas que, sin embargo, producen con la verdad combinaciones fascinadoras, indescriptibles, mágicas, pero fantásticas”¹²⁷.

Cuando el pintor edita su *España Artística*, los entusiastas de la fotografía – entre ellos Eugenio de Ochoa, amigo de Villaamil¹²⁸ – se preguntaban qué sentido tenía la litografía cuando la fotografía era capaz de reproducir de forma mucho más real los lugares y los ambientes. Y tratan de ponerlo de manifiesto con sus “excursiones daguerrianas”¹²⁹, que parecían llamadas a suceder a los tradicionales libros de viajes. “El reto que la fotografía había lanzado al grabado se hacía lucha cuerpo a cuerpo en la obra *España*. Obra pintoresca en láminas, ya

sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por los señores don Luis Rigaltdt, don José Puiggari, don Antonio Roca, don Ramón Alabern, don Ramón Sáez, etc. Y acompañada con textos, por don Francisco Pi y Margall, que había de aparecer precisamente en 1842, el mismo año en que se publica el primer tomo de la *España Artística*”¹³⁰.

De las ciento cuarenta y tres estampas que ilustran la obra, cuarenta y cuatro están destinadas a Toledo, lo que contrasta con las diecinueve dedicadas a Burgos – la siguiente ciudad en número de representaciones –, o las estampas únicas de diversas regiones. Un hecho revela la fascinación que Toledo ejerció en Villaamil: en una breve estancia, y con una dedicación que debió de ser intensa y apasionada, dibujó la casi totalidad de las láminas que luego pasarían a las piedras litográficas. Ordenando las fechas de los dibujos, Arias Anglés ha logrado reconstruir el itinerario artístico de Villaamil en Toledo¹³¹.

¹²⁵ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: pp.33-34

¹²⁶ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: p.34

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ FONTANELLA, Lee.1981: *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso. Eugenio de Ochoa es el autor de la primera noticia sobre el descubrimiento de Daguerre, publicada en el *Semanario Pintoresco Español* (27 de enero de 1839, p. 27). Ochoa traduce y edita el mismo año la obra francesa *El daguerrotipo. Explicación del descubrimiento que acaba de hacer, y al que ha dado nombre, M. Daguerre*, Madrid, 1839.

¹²⁹ RITTNER Y OTROS, *Excursiones daguerriennes: vues et Monuments les plus remarquables du globe*, Paris, 1940-1942; *Duperly, Daguerian Excursions in Jamaica*, Londres, 1844.

¹³⁰ PAU PEDRÓN, Antonio. 1995: p.34.

¹³¹ ARIAS ANGLÉS, E. *El paisajista...* cit, p.78: “En orden cronológico, las fechas y lugares son como siguen: el 30 de junio (de 1940) dibuja la portada mudéjar de una casa toledana; los días 12, 16, 17, 19, 22 y 23 de julio lo encontramos tomando diferentes vistas interiores de la catedral; el 31 del mismo mes dibuja la *Puerta Vieja de Bisagra*, el 2 de agosto, *Una procesión en las calles de Toledo*; los días 3, 4, 5 y 6 lo hace en el interior de la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral; el 15 dibuja al pie del Arco de la Sangre; el 17 toma una vista de la *Calle de Feria de Toledo*, el 18 dibuja el sepulcro de D. Pedro López de Ayala; el 25 lo hace en la Sinagoga del Tránsito; el 8 de septiembre pinta un interior de los Palacios de Galiana y norias de los mismos, y el 17 lo encontramos en Humanejos, entre Parla y Torrejoncillo de la Calzada, en las cercanías de Madrid, dibujando las ruinas de una construcción mudéjar, posiblemente de regreso a la Corte tras su estancia toledana”.



▲ Belmonte. Parcerisa.

La ciudad de Toledo refleja esa imagen romántica que le interesaba a Villaamil, es capaz de contener la grandiosidad y la fuerza que el autor trasmite en sus grabados con visiones singulares pero insertas en la realidad construida de la ciudad.

En el caso de Villamil nos encontramos con las mismas problemáticas que con Parcerisa¹³², es evidente la utilización de los recursos de la cámara oscura, aunque por el momento es difícil ubicar de forma certera la utilización de los primeros procedimientos fotográficos como referente en la realización de sus grabados, aunque su vinculación con algunos de los principales introductores de la fotografía en España hacen factible su uso.

¹³² Nos remitimos a las apreciaciones y bibliografía citada para Parcerisa.



▲ Vista de Toledo por la parte del sudeste.
Buril y aguafuerte. Dib.: F. Ruiz.: Ancelet.

El siglo XIX se considera el siglo de los viajeros por excelencia, y más comúnmente de los viajeros por España, en un proceso relacionado claramente con el desarrollo del romanticismo europeo y una nueva mentalidad artística vinculada a ciertas formas de exotismo y lejanía. Desde principios de siglo nos encontramos con un elevado número de libros de viaje sobre nuestro país. La razón de este aumento es el gran número de franceses e ingleses que estuvieron en España durante la Guerra de la Independencia. Los acontecimientos desarrollados en relación con el enfrentamiento bélico se divulgaron y magnificaron en la época romántica. Durante esta época se consideró España un destino natural del Grand Tour. Así se podía entrar en contacto con lo indómito e incivilizado, junto al evidente y exótico encanto del mundo musulmán. Es una literatura que se caracteriza por presentar sobre todo las impresiones de los viajeros que realizan todo tipo de juicios sobre lo que ven, y dejan de lado las proliferas descripciones y análisis de los viajeros ilustrados.

Durante la Guerra de la Independencia (1808-1813) los ejércitos francés e inglés recorren España y muchos de los militares quedan fascinados por nuestro país y se convierten en los principales difusores de la visión de una España diferente llena de singularidades y de tipismo.

Al viajero romántico le deslumbra lo diferente y aquello que pueda considerar "más intenso". Viaja dispuesto a tomar apuntes y a dibujar todo lo que pueda recordarle los lugares, paisajes y edificios que haya visto. Todo esto pone de moda la pintura de paisajes y una técnica, la acuarela, que no había tenido gran valor hasta entonces. La descripción de ciudades continuó en los relatos románticos, pero no ya desde la perspectiva fría y descriptiva del viaje ilustrado que indagaba sobre sus

riquezas artísticas y monumentales, de su historia, de su economía, sino que, sin dejar de poner atención en lo anterior, se hace más hincapié en aquello que cada ciudad posee para emocionar al viajero romántico: una plaza solitaria, callejuelas estrechas donde la aventura parece cercana, iglesias y ermitas oscuras, tipos que le son ajenos como mendigos, gitanos, toreros o majas, es decir, todo aquello que se apartaba de la corriente general que conducía a la globalización potenciada por los procesos generados por la revolución industrial.

Las publicaciones de la época, especialmente la vinculadas a los relatos de viajes, que incorporaban estampas se convirtieron en las más importantes divulgadores de la imagen de España, imagen de mayor o menor verosimilitud, pero icono al fin y al cabo. Las publicaciones ilustradas con temas de España durante el siglo XIX son multitud, a las ya reseñadas de Laborde, Roberts y Taylor, se pueden añadir una larga nómina de referencias en francés e inglés, nacionalidades del mayor número de viajeros, que mostraron una a veces muy peculiar España¹³³. Buscaban lo que se empezó a llamar el "color local" que finalmente devino en el "España es diferente".

La avalancha de viajes e interpretaciones de España llegó a ser tal que en determinados grupos hubo una clara reacción a las percepciones de "lo hispano", así Enrique Gil y Carrasco¹³⁴ decía "Muchas son las plagas y

¹³³ Los libros de Begin, Bourgoing, Cuendias, Lewis, Vivian, etcétera pondrán especial énfasis por el mundo árabe con una reiteración de ciudades, monumentos, tipos, etcétera. En sus itinerarios muchos de ellos pasaron por Toledo y algunas poblaciones de la región dejando interesantes referencias textuales y gráficas.

¹³⁴ Enrique Gil y Carrasco (Villafraña del Bierzo (León) 1815- Berlín 1846). Literato romántico vinculado a Espronceda, Zorrilla, Larra. Escritor de poesías y artículos de costumbres y monumentos de León en el *Semanario Pintoresco Español* y autor en el 1842. de la novela *El señor de Bembibre*.

desdichas que aquejan a España, pero una de las mayores consiste en los extraños juicios que fuera de sus confines se forman siempre que se trata de sus usos y costumbres, de su cultura y sus artes y, sobre todo, de la índole de sus habitantes. Extranjeros que, sin fijar apenas su atención y como de pasada, visitan las costas y países del Mediodía, se empeñan en no ver en los españoles sino árabes, en fin, bravíos todavía y feroces, que no viven en tiendas por la sencilla razón de parecerles más cómodas las casas, ni beben la leche de sus camellos por la no menos sencilla de no haberlas¹³⁵ o la reacción casticista de Mesonero Romanos cuando en 1848 señalaba "...en aquellos tiempos en que los españoles no se habían traducido aún del francés..."¹³⁶.

1. La España de Locker

Durante la Guerra de Independencia llega a España: Edward Hawke Locker¹³⁷. Había nacido en Inglaterra en 1777, hijo de un capitán que había hecho fortuna en la marina. En 1795, Locker entró en el servicio civil de la marina británica y en 1804 fue nombrado secretario del almirante Sir Edward Pellew, a quien acompañó a las Indias Orientales, al mar del Norte y, en 1811, a la flota del Mediterráneo. Cuando Locker empieza a viajar, Gran Bretaña, España y Portugal se encontraban en plena lucha contra Napoleón. En junio la flota británica de Sir Edward Pellew llega a las costas de Tarragona y después de diferentes vicisitudes. Con él llega Locker, que inicia en Tarragona su viaje hacia el norte para llevar unos despachos a Wellington que acaba de alcanzar Vera de Bidasoa. Todo el recorrido que ha de cubrir es muy peligroso y tiene que sortear plazas aún ocupadas por los franceses y eludir los caminos principales, pero en su camino va constatando los desastres de la guerra, los efectos de los bombardeos, voladuras y muertes. Sus dibujos y acuarelas tienen todos los ingredientes para convertirse en perfectos ejemplares de grabados románticos¹³⁸.

En esta primera parte de su viaje, Locker va acompañado de John Russell, que entonces tenía 21 años y más tarde habría de convertirse en uno de los grandes líderes del partido liberal y primer ministro, durante casi ocho años, a mediados de siglo (de 1845 a 1852 y de 1865 a 1866). El viaje tuvo un enorme interés para nuestros viajeros. Abandonan una Tarragona totalmente destruida, puesto que había sido volada en agosto por orden de Suchet. Pasan luego a Reus y de allí a Alforja y evitando Lérida, todavía en manos de los franceses, cruzan el Ebro en Serós, llegando a Fraga y a Zaragoza. En Zaragoza Locker tiene tiempo para hacer algunos dibujos reflejando también testimonios de la guerra. Desde allí remontan el Ebro hasta Tudela, continúan hacia el norte y aunque no pueden entrar en Pamplona, que sigue en manos de los franceses, cruzan el puerto de Velate y llegan a Vera el 20 de octubre. Locker, después de entregar los despachos a Wellington, se dirige en solitario a Irún, Fuenterrabía y San Sebastián, ciudad recién saqueada por el ejército aliado.

Comienza su vuelta hacia el sur y pasa por Tolosa, Vitoria y Burgos, en donde se desvía hacia Palencia y continúa a Valladolid y Segovia y llega al fin a Madrid. Después va a Toledo y a La Mancha en donde insiste en visitar El Toboso para conocer el territorio de Don Quijote, por el que sentía una gran admiración y realiza una interesante reflexión sobre lo que supone "el turismo literario" al indicar "(El Toboso). Tanto aquí como en Quintanar la visión de los molinos de viento me trajo a la memoria la primera hazaña del caballero, aunque, si recuerdo bien, el escenario de aquella aventura era

¹³⁵ *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*. Ponferrada, agosto de 1842. Recogido en GIL Y CARRASCO, Enrique. 1999: *Artículos de viajes y costumbres*. Madrid, Miraguano, p.81

¹³⁶ Recogido en ORDIERES, Isabel. 1999: Catálogo exposición *La Memoria Selectiva 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid.

¹³⁷ GÓMEZ NAVARRO, Javier: "Bibliografía" *Boletín SGE*, nº 12.

¹³⁸ CABRA LOREDO, María Dolores. 1984: "Una visión innovadora de la Guerra de Independencia: Edward Hawke Locker", *Goya*, nº 181-182.



▲ Alcázar de Toledo.
Litografía. Dib: E. H. Locker. Lit.: W. Westall.



Montiel, un poco más hacia el sur. Tan poderosa es la influencia de esos juegos de la imaginación, que actuamos bajo su impronta más veces de las que desearíamos tolerar. Guiado de mi admiración por Cervantes, me desvié del camino recto en busca de un lugar que sabía de antemano que no respondería a mi curiosidad. Después de la traducción de las novelas de Richardson muchos extranjeros románticos fueron a Inglaterra para visitar el sepulcro de Clarisa, y el elocuente autor de *Waverley* ha llevado la fortuna a muchas personas que viven en los lugares que él ha descrito con mano maestra. Cuando los personajes ficticios se hallan dibujados con tan consumada habilidad, llegan a cautivar nuestro afecto como si fueran reales.

La piedad, la generosidad, el valor y entusiasmo combinados en el personaje de Don Quijote, y la singularidad, la picardía y el humor de su zalamero sirviente muestran dos criaturas tan opuestas como insuperables y, si bien la verdad y la naturalidad de su trazo los convirtieron en motivo de placer para todo el mundo, solamente los compatriotas del inimitable Cervantes pueden apreciar en su totalidad los riesgos peculiares del carácter nacional¹³⁹.

De Toledo realiza una vista con el puente de Alcántara en primer término y el Alcázar al fondo. Del Toboso realiza dos acuarelas siempre con personajes en primer plano que ambientan la escena. Al fondo los volúmenes de los edificios singulares del conjunto. Realiza también otra acuarela de Quintanar con una plazuela en la que sitúa los personajes de su ambientación.

Luego viaja a Albacete y Valencia y termina su periplo cerca de Tarragona. De Albacete realiza dibujos de Chinchilla que esboza la presencia del castillo en zona elevada desde el camino inferior de acceso, al igual que hace en Almansa donde dibuja el monumento construido en conmemoración de la batalla de Almansa, el castillo en posición elevada y las viviendas de la parte inferior. En Valencia vuelve a encontrarse la guerra en toda su expresión. Sus dibujos recogerán el dramatismo que refleja la destrucción sistemática de los puentes que

tanto esfuerzo había costado construir a los ministros ilustrados del siglo XVIII. En total el viaje había durado 55 días de una enorme intensidad y riesgo.

"*Vistas de España*"¹⁴⁰ se publicó por entregas durante más de un año en plena guerra. En 1824 se editó como libro y la presentación de Locker está fechada el 15 de septiembre, con el poder absolutista totalmente repuesto. El libro consta de sesenta grabados- realizados a partir de sus acuarelas-, la mayor parte de ellos fruto del viaje. Otros grabados, como los de Cádiz, fueron realizados en 1811 en plenas sesiones de las Cortes (Locker asiste a algunas de las mismas).

"Al exponer ante el público estas descripciones del paisaje de un país con el que pocos ingleses, excepto los de nuestro ejército en la Península, están familiarizados, no puedo abstenerme de expresar mi profundo pesar porque un desdeñoso sentimiento hacia los españoles haya suplantado aquel vivo interés que profesábamos hacia ellos durante las luchas recientes por su independencia..." A lo largo de su viaje, Locker aprovechó la ocasión para dejar vagar su espíritu artístico observando los monumentos, las gentes, los paisajes, las fondas y posadas de pequeños pueblos y de grandes ciudades y albergando un especial espíritu romántico se sumergió entre la bruma de las ruinas y el desastre de la guerra. Sus sesenta dibujos, grabados excelentemente, van acompañados de breves textos en los que demuestra el cariño e interés que sentía por nuestro país y su capacidad de observación sobre aspectos de la vida doméstica. La primera edición se realizó acompañada de grabados elaborados a partir de las acuarelas realizadas por el autor en su recorrido. Hay una evidente reelaboración de las imágenes que aparecen en los grabados mediante la introducción de elementos o la

¹³⁹ LOCKER, Edgard Hawke. 1998: *Paisajes de España*, Barcelona, Serbal, pp. 122-123.

¹⁴⁰ LOCKER, Edgard Hawke. 1984: *Vistas de España*. Madrid, El Museo Universal, Repr de *Views in Spain*. London J. Murray 1824.



◀ E. H. Locker. Toledo.
Puente de Alcántara y
Alcázar.

mayor incidencia de unos sobre otros, que en las acuarelas iniciales eran meras anécdotas. Se produce, por tanto, una pérdida evidente de la frescura e inmediatez de las acuarelas.

Locker dibujó especialmente aquellos lugares en los que permaneció más tiempo, bien por su interés o bien porque tuvieron que formar parte de su recorrido por las dificultades de la guerra. En el fondo, la visión de España de Locker no es muy distinta de la de los viajeros de finales de siglo XVIII. Los sistemas de locomoción y los caminos eran muy primitivos. Locker y Russell, al tener que evitar los Caminos Reales por motivos de la guerra (sólo se podía circular por estas vías en calesa o en coche de colleras), hicieron su viaje en mulas y conducidos por arrieros similares a los de cincuenta años antes.

Locker se extraña de la desolación del paisaje¹⁴¹ y la escasez de población, viaja legua tras legua sin encontrar un alma. Esta sensación de soledad y las narraciones sobre bandidos de la época fomentaban la sensación de peligro y temor que los viajeros siempre habían sentido al recorrer España. Durante su viaje se muestra el contraste entre la destrucción de las ciudades y los campos y la vitalidad de la gente que sigue celebrando fiestas y tratando a los viajeros con gran cortesía. Locker fue un excelente acuarelista, con una gran sensibilidad, que viajaba siempre con sus lápices y pinceles. Sus pinturas muestran puestas de sol, románticos parajes, ruinas de murallas e iglesias,

¹⁴¹ LOCKER, Edgard Hawke. 1998: *Paisajes de España: entre lo pintoresco y lo sublime*. Edición e introducción de Consol Freixa. Barcelona. Ediciones Serbal.

la imagen grabada de la ciudad



▲ E. H. Locker. *El Toboso*. Acuarela.



▲ E. H. Locker. *El Toboso*. Grabado.



▲ Locker. Quintanar de la Orden.
Grabado y acuarela.



pequeñas aldeas en la cumbre de abruptas montañas y viejos puentes sobre pintorescos ríos. Al mismo tiempo, llevaba siempre una libreta de apuntes y un diario en el que anotaba todo lo que le parecía interesante, con una gran constancia y enorme celo, a pesar de la gran dificultad para tomar notas por las noches en una mala posada y ante una vela solitaria. El libro de Locker es un importante testimonio histórico sobre la España de su época y se distingue de otros libros de viaje porque por encima de un escritor Locker es un artista.

A lo largo del siglo XIX los viajeros románticos visitaron España, especialmente Andalucía, a la búsqueda del exotismo. Sus recorridos estuvieron profundamente mediatizados por los medios de transporte, siendo en la segunda mitad del siglo ampliamente facilitados por la implantación del ferrocarril. Se ha considerado que el desarrollo de las vías férreas convirtió al viajero en turista, al transformar el viaje en una rutina. Pero esa modificación en el discurso del viaje también se refleja en las percepciones del paisaje y por tanto de la ciudad.

2. Theophile Gautier.

Uno de los más importantes viajeros románticos fue el francés Théophile Gautier¹⁴², su viaje a España duró seis meses del año 1840 y estuvo acompañado de Eugenio Piot, especialista en arte y antigüedades. Es importante conocer que ambos eran dos grandes entusiastas de los daguerrotipos y realizaron el viaje acompañados de todos los aparatos necesarios para llevar a cabo esa actividad. Por el momento no se han podido documentar o conocer ninguno de sus daguerrotipos españoles. En todo momento Gautier fue consciente de que en buena medida su viaje debía servir para la realización de un

¹⁴² THEÓPHILE GAUTIER (1811- 1872). Hijo de un funcionario de aduanas, escritor y periodista, colaborador en gran número de publicaciones periódicas francesas. Inicó estudios de pintura. Viajó y relató sus periplos por Italia, Grecia (Atenas), Constantinopla, Rusia y España.



▲ H. J. Locker. Almansa.





▲ H. J. Locker. Almansa.

relato y así decía “Que se nos perdona esta pequeña digresión histórica, no es esa nuestra norma; y vamos a volver inmediatamente a nuestra misión de turista descriptor y de daguerrotipo literario”¹⁴³. Su relato publicado en 1843 fue muy mal recibido en España por la aristocracia y las clases cultas como una burla de las formas de vida española¹⁴⁴.

Gautier describe la ciudad de Toledo¹⁴⁵ desde diferentes ángulos en los que la realidad y las sensaciones que ella crean se entremezclan generando imágenes llenas de expresión “El Alcázar está construido sobre una gran explanada rodeada de murallas con almenas a la manera oriental, desde cuya parte alta se descubre una vista inmensa, un panorama realmente mágico: aquí la catedral parece hundir en el corazón del cielo su flecha desmesurada; más allá brilla, en un rayo de luz, la iglesia de San Juan de los Reyes; y allí, el puente de Alcántara, con sus puerta en forma de torre, y que franquea el Tajo con sus atrevidos arcos; y también el Artificio de Juanelo que

obstruye la corriente del río con sus serie de arcos y las torres macizas del castillo de Cervantes (recordemos de paso que este Cervantes¹⁴⁶ no tiene nada que ver con el autor del Quijote). Encaramadas sobre unas rocas rugosas y deformes que rodean el río, añaden un dentellón más al horizonte ya tan profundamente recortado por las crestas vertebradas de los montes”¹⁴⁷.

¹⁴³ GAUTIER, Teófilo. 1998: *Viaje a España*. Madrid, Cátedra, p.195

¹⁴⁴ Tuvo contestación en la prensa francesa por parte de algunos españoles y con el paso del tiempo se empezó a acuñar la denominación de los viajeros como “Los curiosos impertinentes”. Véase ROBERTSON, Ian.1988: *Los Curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España: desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Barcelona, Serbal, CSIC.

¹⁴⁵ En términos muy parecidos y desde la misma perspectiva la reflejará años después el viajero italiano Edmundo de Amicis. AMICIS, Edmondo de. 2000: *España. Diario de viaje de un turista escritor*. Madrid, Cátedra, p.221.

¹⁴⁶ Un gran número de viajeros nombran el castillo de San Servando equivocadamente como de Cervantes.

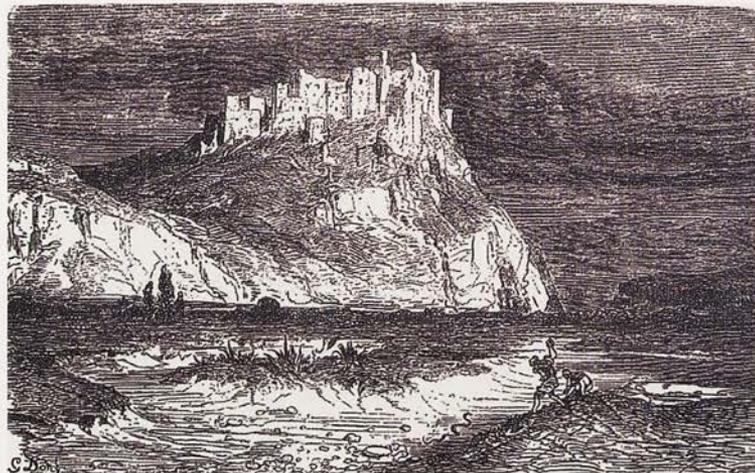
¹⁴⁷ GAUTIER, Teófilo. 1998: pp.191-192.



▲ E. H. Locker. Chinchilla. Grabado.

la imagen grabada de la ciudad

- ▶ Gustavo Doré. Chinchilla.
Ruinas del castillo.
- ▼ Castillo de Chinchilla.
Locker. Acuarela.

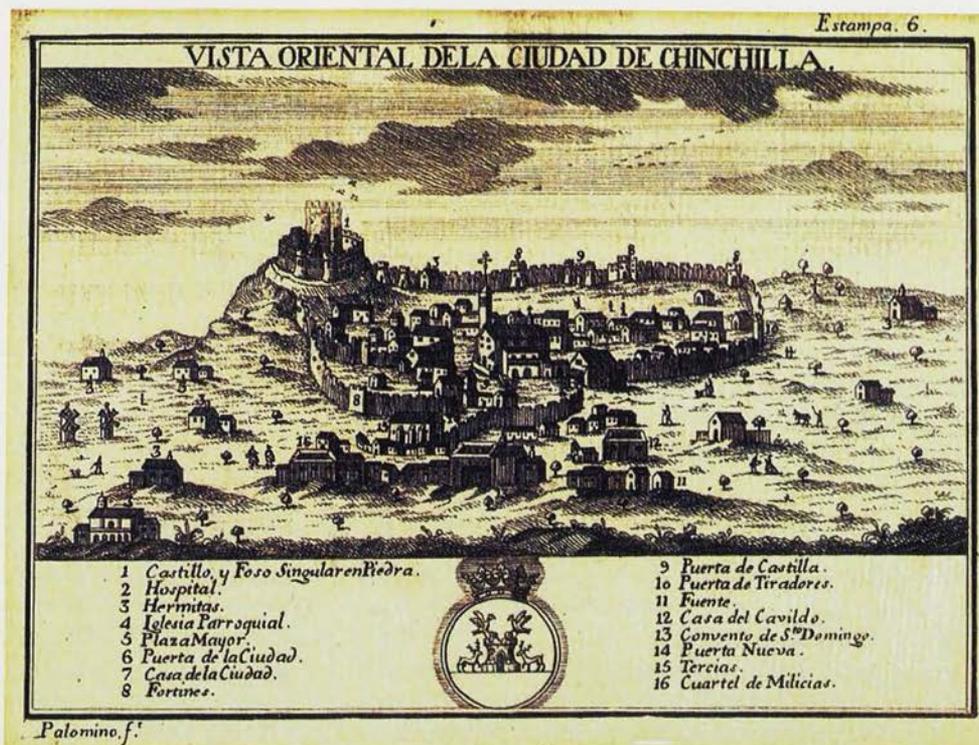




CASTILLO DE CHINCHILLA



- ▲ Castillo de Chinchilla.
- ▲ ▶ Plaza antigua de Chinchilla 1920.
- ▶ Vista oriental de la ciudad de Chinchilla. Palomino.



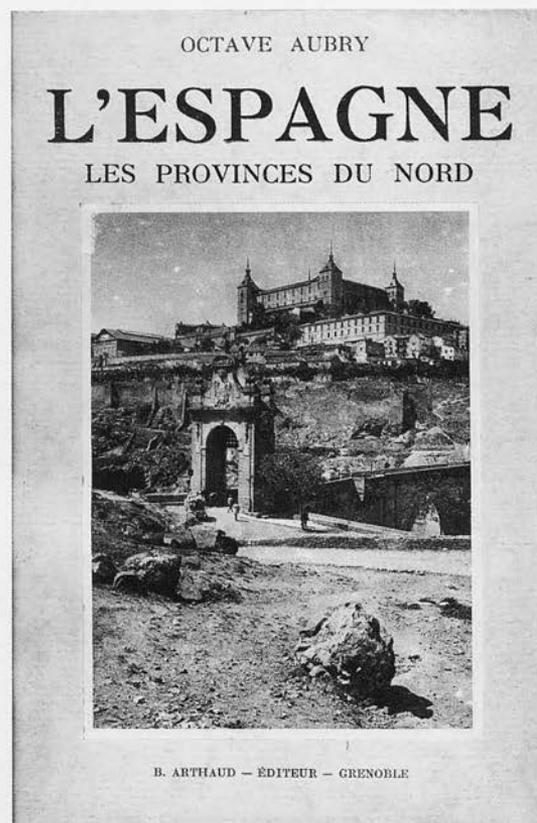
3. Davillier y Doré.

Otra de los viajes románticos franceses por antonomasia es el realizado por Charles Davillier¹⁴⁸ y su compañero Gustave Doré en el año 1862. El binomio Davillier-Doré representa la investigación y lo artístico, el texto tiene una gran calidad literaria junto a agudos análisis a los que debemos unir el amplio repertorio de grabados que se encuadran dentro de los parámetros del movimiento romántico presentan una gran fuerza descriptiva y expresiva. Sobre “Cuenca es la ciudad de España que más se parece a Toledo. Como la vieja capital de los reyes visigodos, está construida sobre una roca, que se alza cortada a pico. Pero las aguas del Huécar, que la riegan, en lugar de ser turbulentas y amarillas, como las del Tajo, son claras y transparentes como el cristal.

Uno de los ocho puentes de la ciudad, el de San Pablo, alzado sobre un barranco del Huécar con notable osadía, nos recordó el puente de San Martín, de Toledo. Otra semejanza que nos chocó es que las calles de Cuenca, cavadas en parte en la roca, son también tortuosas y escarpadas. No hay ni una que no tenga una empinada pendiente, a no ser en la parte baja de la ciudad, que se llama Carretería: Algunas casas, construidas sobre la roca que domina el Huécar, ofrecen un aspecto bastante singular y recuerdan las de los barrios escarpados de Lyon. Hay casa de éstas que tiene hasta diez pisos, la mitad inferior dando cara al río y la otras por encima de la roda, del lado de la ciudad¹⁴⁹.

La representación de la ciudad desde el siglo XVI hasta mediados del XIX ha evolucionado tanto en sus contenidos y razones de producción como en las técnicas que la han hecho posible.

La cartografía medieval se inicia con los Mappaemundi, mapas regionales y portulanos. Durante los siglos XV a XVII se producirá una representación pictórica del territorio.



▲ Octave Aubry. *L'Espagne. Les provinces du Nord. Portada.*

¹⁴⁸ CHARLES DAVILLIER (1823-1833). De formación intelectual muy amplia especialmente en el ámbito de las artes. Tuvo especialmente interés a lo largo de su vida por el estudio de la cultura española, tuvo importantes relaciones con españoles, especialmente con Fortuny. Realizó un gran número de publicaciones sobre las artes españolas: *Historia de la cerámica hispano-morisca de reflejos metálicos*. 1861; *España*. 1874; *Recuerdo de Velázquez*. 1878; *Notas sobre los cueros de Córdoba*. 1878; *Las artes decorativas en España en la edad media y el renacimiento*. 1879; *Orfebrería española*. 1879; *Fortuny*. 1879.

¹⁴⁹ DAVILLIER, Charles, DORÉ, Gustave. 1988: *Viaje por España*. Madrid, Grech, vol. 2, p.271

Felipe II de España “estaba también convencido de la importancia de los mapas para la administración del imperio, que ahora se extendía a la mayor parte de América Central y del Sur”¹⁵⁰. En la Península inicia el proyecto dirigido por Pedro Esquivel de realizar el mapa de la Península a escala 1: 430.000. De la mano de Felipe II y desde los Países Bajos llega Wyngaerde. Las vistas de Wyngaerde que hemos presentado tienen esa visión pictórica junto a una voluntad de estudio geográfico y de exactitud de reproducción de la ciudad si bien con una clara intencionalidad selectiva de los elementos relevantes del dibujo. Las ciudades se entienden desde la presencia de los elementos singulares monumentales y del paisaje que las rodea. “El perfil las mostraba desde el nivel del suelo como si el observador se estuviese acercando a pie; este tipo de imágenes eran reminiscencia de los croquis de “recalador” que acompañaban a muchas cartas náuticas”¹⁵¹. Richard Kagan distingue entre el tipo urbs, planos fundamentalmente topográficos y el tipo comunitas, vistas simbólicas orientadas”¹⁵².

Durante el periodo 1500-1800 se producen todo un estudio de las ciudades desde la perspectiva de su uso militar. La ingeniería está profundamente vinculada con los conocimientos militares. El ingeniero es el experto en construir “ingenios” y vinculado en sus comienzos a las técnicas militares¹⁵³. Como ejemplo de esta actividad está el plano de Brihuega de principios del siglo XVIII.

En Castilla-La Mancha la ciudad será estudiada y representada por el poder religioso. Tanto el plano de Cosme de Medicis hombre culto que emprende un largo viaje por la península a finales del siglo XVII del que resulta un excelente estudio de las ciudades y un conjunto de representaciones de Pier Maria Baldi, como en el llamado Plano de Portocarrero realizado para el cardenal recogiendo los dominios del arzobispado de Toledo son representaciones demandadas por el poder para conocimiento de sus propiedades.

Sentido diferente tendrá el Catastro del marqués de la Ensenada que tiene una clara finalidad económica partiendo de un estudio profundo de la realidad social y económica del país. El estudio previo del territorio dará

lugar a una de las documentaciones más exhaustivas que se han producido en España. Las imágenes dibujadas de una gran ingenuidad en su técnica tienen una visión singular del territorio, del entorno de los municipios, sus límites y accidentes geográficos singulares.

Y finalmente el siglo XIX nos ha dejado una visión más artística próxima a la mentalidad romántica del momento con grabadores como Parcerisa y Villamil que desarrollan un trabajo apasionante en la ciudad de Toledo.

De esta manera, por diversas razones, disponemos de una documentación atractiva sobre las ciudades de Castilla-La Mancha desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Las grandes ciudades como Toledo y Cuenca han tenido grabadores como Wyngaerde para dejar constancia de su realidad en tiempos pasados. En otras ciudades las razones económicas, el tránsito por recorridos ocasionales nos han dejado una visión de las mismas que representan ampliamente la ciudad dibujada y grabada de estos cuatro siglos y constituyen testimonios de su configuración en ese momento.

Las imágenes de los grabados de estos tres siglos nos muestran el concepto de paisaje presente en cada momento. Wyngaerden describe los edificios monumentales y nos muestra una ciudad surgida de la agregación de elementos singulares erigidos por el poder político y religioso. La grandeza de las ciudades surge de la presencia de las construcciones que las integran. Cuando la ciudad posee menos elementos puntuales es cuando se recurre al entorno natural como forma de encuadro.

¹⁵⁰ BUISSERET, David, 2004: *La revolución cartográfica en Europa: 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona, Paidós, p.79.

¹⁵¹ BUISSERET, David, 2004: p 190.

¹⁵² KAGAN, Richard y MARIAS, Fernando. 1998: *Imágenes urbanas del mundo hispánico*. Madrid, El Viso.

¹⁵³ GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. 2004: “Los orígenes de la ingeniería civil moderna”. En: *El legado de los ingenieros militares*. Barcelona, Ministerio de Defensa, pp.377-382.

drar la ciudad y de situar lo edificado en el territorio junto a la realidad geográfica. Los recorridos de Baldi en la premura de un viaje precipitado tienen en cuenta más el entorno en el que se construye la ciudad. El paisaje como interacción de elementos construidos y naturales se hace presente en los dibujos que ilustran el viaje de Cosme de Médicis a mediados del siglo XVII como ocurre en los apuntes esbozados del plano de Portocarrero que acompañan al plano del cardenal como ilustraciones que completan la composición del dibujo.

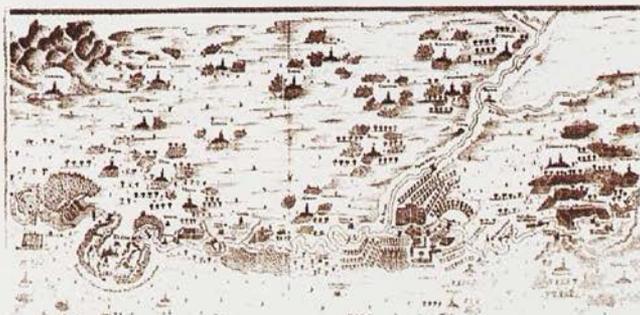
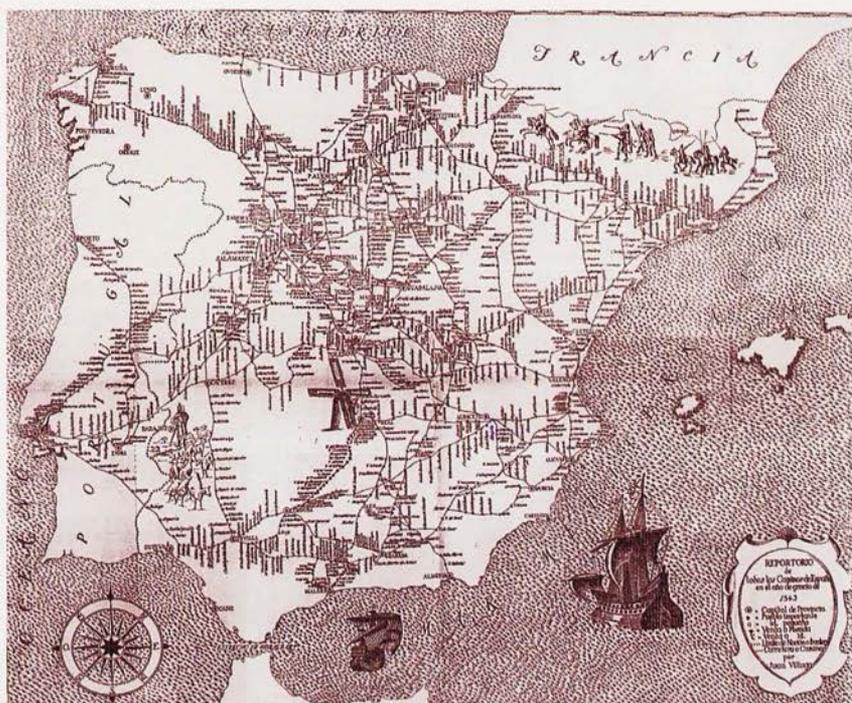
Las visiones de Arroyo Palomeque y Llanes Masa aunque temporalmente contemporáneas son muy diferentes. Arroyo Palomeque es un dibujante meticuloso que describe cada uno de los componentes de la ciudad en esa perspectiva extraña y forzada primitiva que configura la forma total de la ciudad como lo hace el grabador del XVI. Sin embargo el grabado de Llanes Masa es el grabado del paisaje, de la ciudad que se entiende en la tensión entre el entorno natural y lo construido, en la trama de relaciones establecidas entre lo natural y lo artificial en esa imagen lineal que se extiende en una visión imposible pero que describe los elementos fundamentales de la ciudad y su imagen.

Parcerisa y Villaamil, grabadores románticos introducen en el grabado de la ciudad el concepto del paisaje como visión subjetiva, como aportación personal que trata de recoger el aura que rodea la ciudad, los sentimientos que provocan creando una atmósfera de sensibilidad peculiar.

A través de los grabados tenemos no sólo una visión más o menos detallada, más o menos realista de lo existente, tenemos una forma de entender la ciudad en su relación con el territorio, de comprender lo que es la ciudad histórica como construcción en el entorno natural, en definitiva una forma diferente de entender el paisaje de la ciudad.

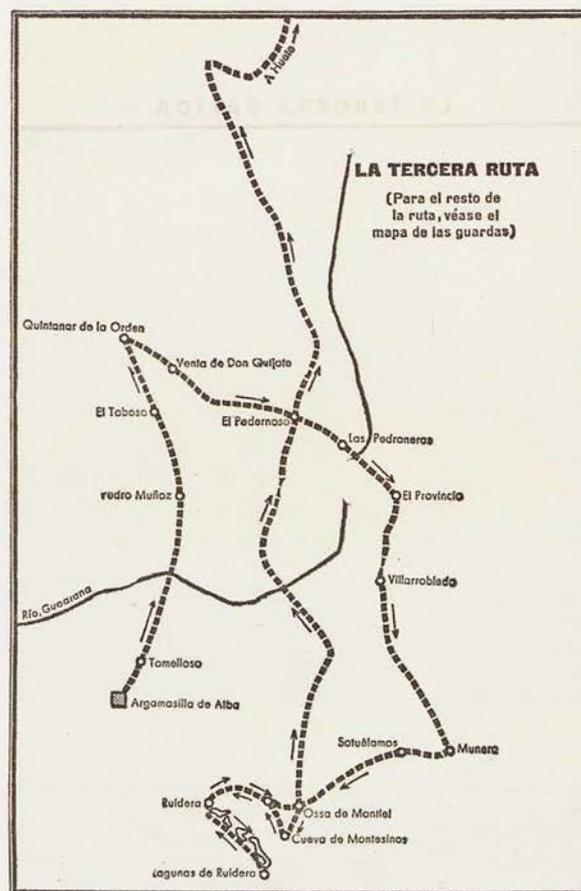
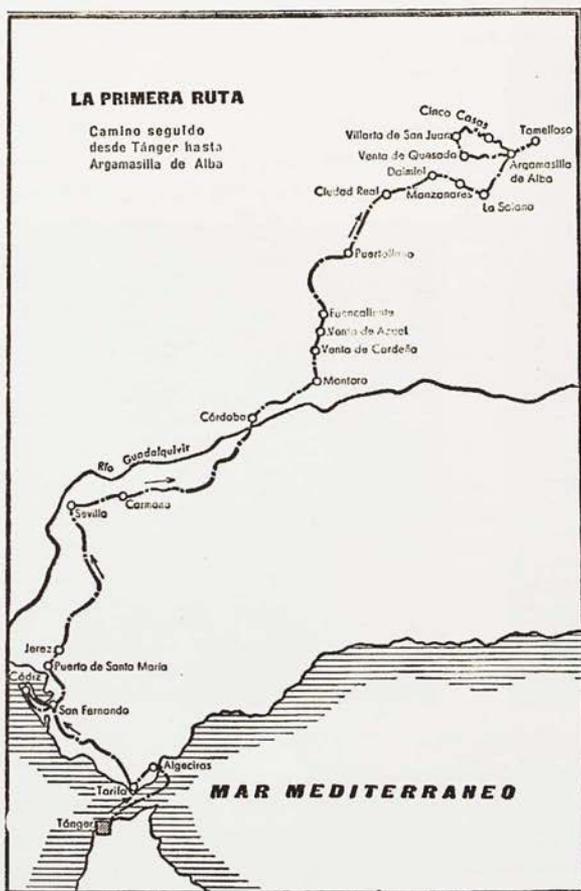


▲ 1625. *Nova Regni Hispaniae descrito con imagenes de Toledo, Valladolid, Sevilla y Lisboa.*

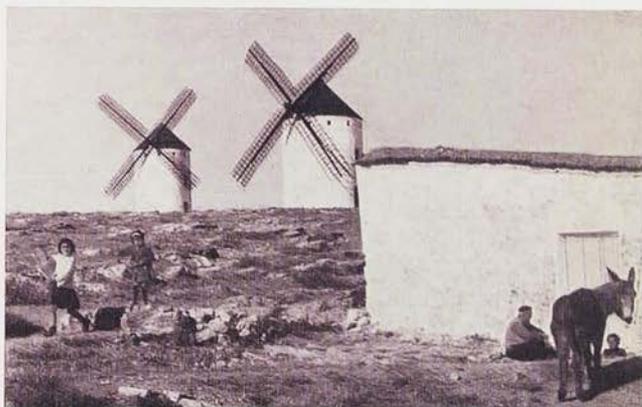
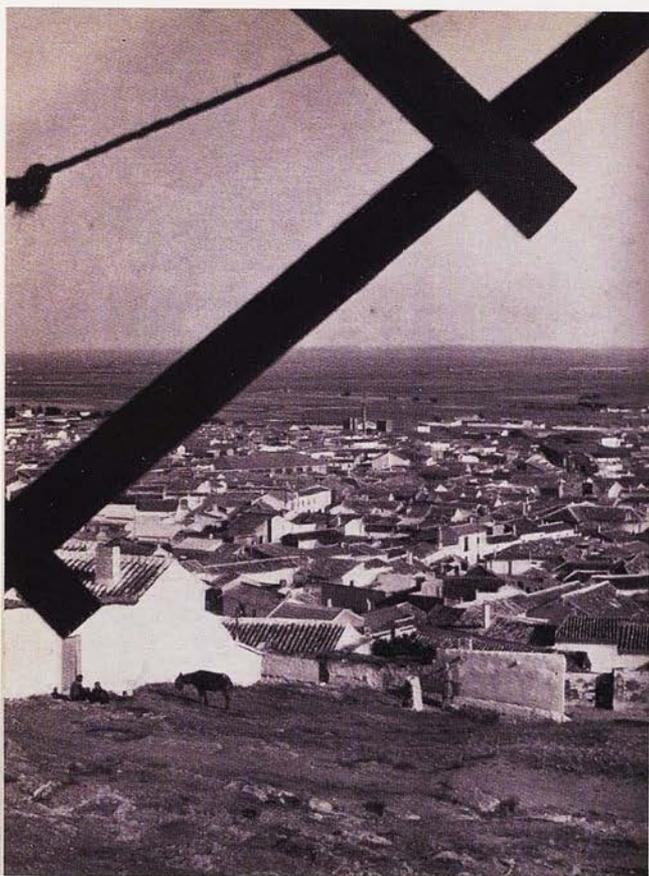


- ◀ ▲ Mapa itinerarios de Villuga.
- ▶ Castilla. Madrid, Toledo y Mancha. Tomas López 1781.
- ◀ Toledo y su entorno.





▲ Rupert Croft-Cooke.
De la mano de Don Quijote,
Rutas de viaje. 1ª y 3ª ruta.



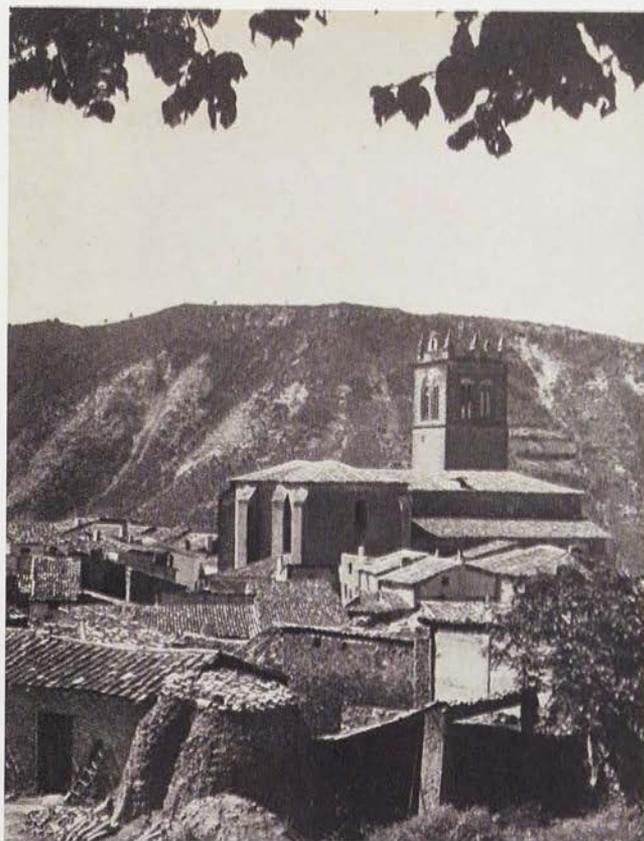
▲ Rupert Croft-Cooke.
Campo de Criptana.

la imagen grabada de la ciudad

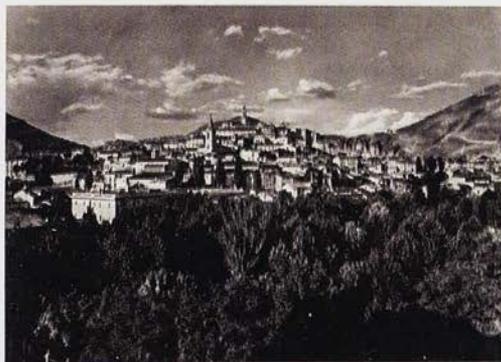


Rupert Croft-Cooke.

- ▲ ▲ Palacio de Dulcinea.
- ▲ Venta de Don Quijote.
- ▶ Campo de Criptana. Molinos.



- ▲ ▲ Rupert Croft. *El Toboso. Vista panorámica.*
- ▲ ▶ Rupert Croft. *Biblioteca cervantina.*
- ▲ Rupert Croft. *Priego (Cuenca).*
- ▶ *Apología Turística de España.*





▲ Portada de Apología turística de España de Rafael Calleja.
Publicado por la Dirección General de Turismo.

CAPÍTULO II

LA CIUDAD FOTOGRAFIADA

LA CIUDAD FOTOGRAFIADA

La idea de la fotografía¹⁵⁴ surge como síntesis de dos experiencias muy antiguas. La primera, es el descubrimiento de que algunas sustancias son sensibles a la luz. La segunda fue el descubrimiento de la cámara oscura. El hallazgo de las sustancias fotosensibles se remonta a muchos años de antigüedad. Los primeros experimentos datan del siglo XVII. Robert Boyle en 1663 describía que el cloruro de plata se vuelve negro al exponerse a la luz, aunque lo achacó al efecto oxidativo del aire. En 1757 Giovanni Battista demostró que este efecto era debido a la acción de la luz. A partir de entonces los estudios sobre la naturaleza de la luz fueron completándose y se realizaron los primeros esfuerzos para fijar imágenes y dibujos por medio de la luz, pero éstos acababan por degradarse.

El descubrimiento de los principios de la cámara oscura se ha atribuido a Mo-Tzum, en la China de hace 25 siglos, a Aristóteles (300 a.C.), al erudito árabe Ibn al Haitam (1000 d C.), al inglés Bacín (1250), etcétera., pero

no dejan de ser meras especulaciones. La primera descripción completa e ilustrada sobre el funcionamiento de la cámara oscura, aparece en los manuscritos de Leonardo da Vinci (1452-1519). Durante el siglo XVIII el invento se hace muy popular al mejorarse técnica y mecánicamente, y pasar a convertirse en instrumento de dibujo.

Fue Joseph-Nicephore Niepce (n. 1765) quién consiguió las primeras imágenes negativas en 1816, utilizando papel tratado con cloruro de plata, pero se obstinó en lograr directamente imágenes positivas y además no

¹⁵⁴ SOUGEZ, Marie-Loup (coord). 2007. *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra; NEWHALL, Beaumont. 1983: *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili; LEMAGNY, Jean Claude, ROUILLE, André. 1988: *Historia de la fotografía*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A.; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. 1999: *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid, Espasa Calpe; TAUSK, P. 1978: *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Madrid, Gustavo Gili.

consiguió fijar la imagen obtenida. Las primeras imágenes positivas directas las logró utilizando placas de pelitre (aleación de zinc, estaño y plomo) recubiertas de betún de Judea y fijadas con aceite de lavanda. Con este sistema, utilizando una cámara oscura modificada, impresionó en 1827 una vista del patio de su casa, que se considera la primera fotografía permanente de la Historia. Aun así, no consiguió un método para invertir las imágenes, y prefirió comenzar a investigar un sistema con que obtener positivos directos. También tropezó con el problema de las larguísimas exposiciones que necesitaba (varias horas) ya que el sol al moverse dificultaba el modelado de los objetos.

Louis Jacques Mandè Daguerre, veinte años más joven que Niepce y famoso pintor, estaba interesado en la forma de fijar la luz con su cámara oscura, al enterarse de los trabajos de Niepce le escribió para conocer sus métodos pero éste se negaba con evasivas; tras visitarle varias veces e intentar convencerlo para asociarse, dio por inútiles sus intentos y se lanzó a investigar tenazmente. En 1835 publicó sus primeros resultados del proceso que llamó daguerrotipo, consistente en láminas de cobre plateadas y tratadas con vapores de yodo. Redujo además los tiempos de exposición a 15 o 30 minutos, consiguiendo una imagen apenas visible, que posteriormente revelaba en vapores calientes de mercurio y fijaba lavando con agua caliente con sal, aunque el verdadero fijado no lo consiguió hasta dos años más tarde. Algunos de los daguerrotipos que produjo se conservan aún en la actualidad.

Casi al mismo tiempo que los franceses Niepce y Daguerre, el inglés William Henry Fox Talbot (n. 1.800), de familia aristocrática y amplia formación científica, reclamó para sí la paternidad del invento al mostrar negativos obtenidos exponiendo objetos como encajes y objetos sobre papel con cloruro de plata; posteriormente este negativo lo exponía por contacto sobre otro hasta lograr el positivo. A este proceso lo denominó calotipo. Talbot aportó el uso del tiosulfato de sodio como fijador (el empleado actualmente) y acortó los tiempos de expo-

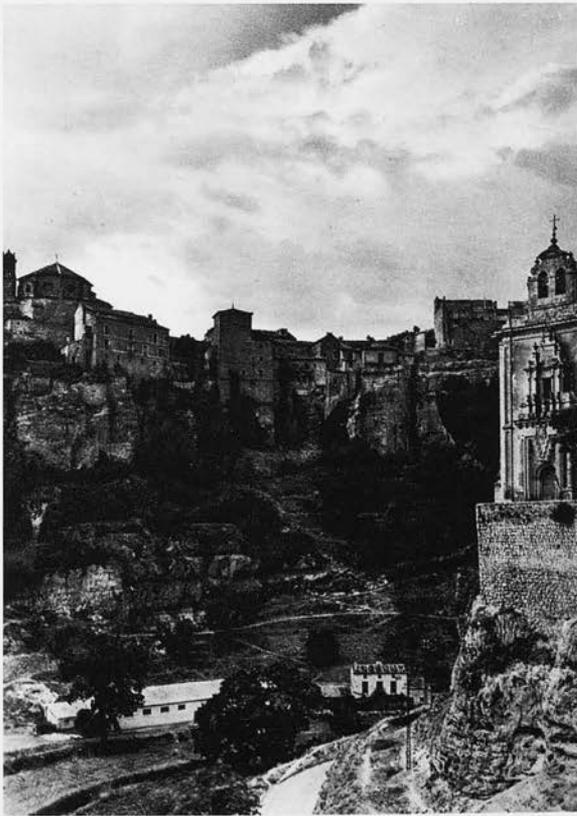
sición al darse cuenta de la importancia del revelado. Desafortunadamente, protegió muchos de sus avances con patentes y gravámenes, incluso varios de los métodos que Daguerre difundía públicamente, lo que supuso un freno al progreso y a la divulgación de la fotografía entre el público y le llevó a enzarzarse en pleitos y procedimientos legales en Francia e Inglaterra. Finalmente en 1854 tras perder varios pleitos, abandonó sus patentes.

Desde entonces el progreso fotográfico fue imparable y pocas semanas después de la cesión del invento en París, se produjeron daguerrotipos en Inglaterra, Alemania, Suiza, España, Polonia y Estados Unidos.

El punto más débil del daguerrotipo era la imposibilidad de sacar copias, por lo que las innovaciones técnicas que permitirán la copia de una placa original, como el calotipo o talbotipo, permitieron la obtención de millares de copias de una sola toma. Igualmente en el decenio de 1850, se daría un paso más en la modernización fotográfica: las placas de cristal utilizadas serían sensibilizadas con colodión, lo que equivalía a reducir el tiempo de exposición a sólo dos segundos, ofreciendo las imágenes un resultado espectacular por su gran nitidez. Finalizando dicha década, el procedimiento denominado del colodión seco terminó con el engorro que suponía el hecho de tener que sensibilizar la placa pocos minutos antes del disparo fotográfico, pues las placas podían almacenarse durante meses, estando disponibles en cualquier momento. El ahorro de tiempo y la comodidad para el profesional eran algo evidente.

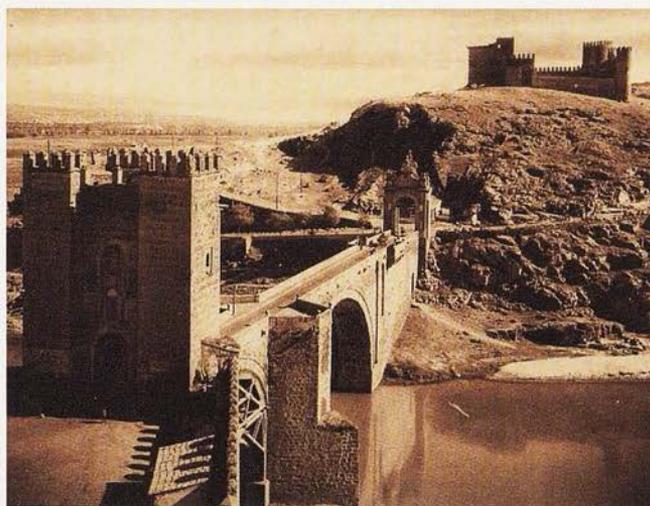
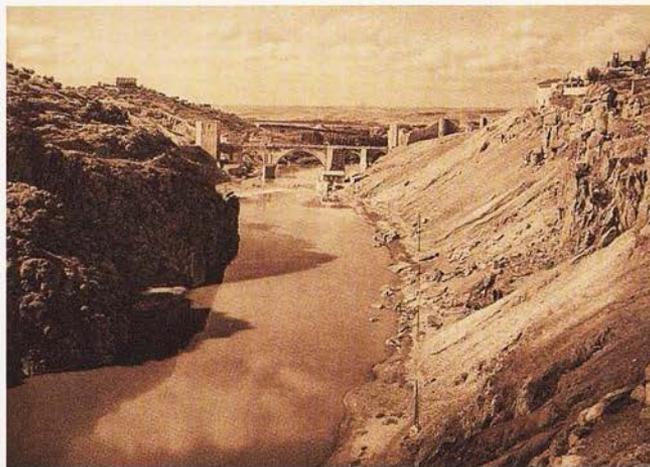
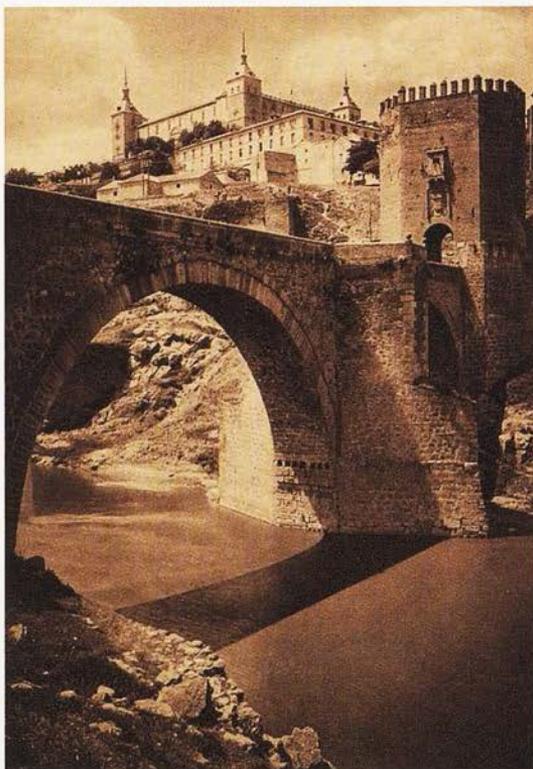
Años después, en 1884, George Eastman saca a la venta la primera película en rollo sobre papel y en 1888 la primera cámara de serie, la Kodak, "Kodak 100 Vista", y sobre todo debido a la industrialización del procesamiento e impresión de película fotográfica.

A fines del XIX una modalidad fotográfica, la estereoscópica, ganó adeptos a velocidades meteóricas entre los fotógrafos profesionales y, sobre todo, entre los aficionados. La fotografía estereoscópica -o verascópica- consistía en una doble toma de cada fotografía, captada con cámaras provistas de dos objetivos levemente con-



Apología turística de España. Texto y selección Rafael Calleja.

- ▲ ◀ Cuenca.
- ▲ ▶ Campo de Criptana.
- ◀ Cuenca.
- ▲ Toledo.



- Kurt Hielscher. *Viajes por tierra española.*
- ▲ Puente de Alcántara, en el fondo el Alcazar.
 - ▲ ▸ Valle del Tajo y puente de San Martín.
 - Puente Alcántara y Castillo de San Servando.

vergentes y separados 9 cms. y situados uno al lado del otro. Estaban provistos de un solo obturador, de forma que ambas lentes captaban a la vez cualquier imagen que era impresionada por separado en dos espacios de la placa negativa. Una vez positivadas y copiadas en papel o cristal -este soporte era el preferido-, habían de contemplarse con unos visores especiales que producían en el espectador una impactante sensación de profundidad y tridimensionalidad en los objetos, paisajes o personas fotografiados.

La fotografía en color fue desarrollada durante el siglo XIX. Los experimentos iniciales no fueron capaces de conseguir que los colores se quedaran fijados en la fotografía. La primera fotografía en color fue obtenida por el físico James Clerk Maxwell en 1861. Sin embargo, la primera película fotográfica en color -Autochrome- no llegó a los mercados hasta 1907. La primera película fotográfica en color moderna, KodaChrome, fue utilizada por primera vez en 1935. Las más modernas, a excepción de ésta, han sido basadas en la tecnología desarrollada por Agfacolor en 1936.

En España¹⁵⁵ el 10 de noviembre de 1839 se toma en Barcelona un daguerrotipo, y ocho días después se hará otro en Madrid, extendiéndose el invento por la península e islas en poco más de dos o tres años.

Si bien los pioneros de la daguerrotipia en España fueron científicos de talante progresista espoleados por la curiosidad, este arte será introducido en la península por operadores profesionales extranjeros como Charles Clifford¹⁵⁶, el Conde de Lipa, Eugenio y Enrique Lorchon -entre los más destacados-, que a la par que fotografiaban enseñaban, en cursillos acelerados, los rudimentos técnicos a una pléyade de discípulos, los cuales acabarían por afianzar y difundir el revolucionario invento a todo lo largo y ancho del territorio. Además, estos primeros daguerrotipistas de origen extranjero, no se situaron únicamente en Madrid y Barcelona, sino que se dedicaron a viajar, expandiendo el fenómeno fotográfico merced a su labor pedagógica antes reseñada. Nacen así los fotógrafos transeúntes.

Empiezan a fotografiarse paisajes, vistas monumentales de ciudades y obras de arte, siempre repitiendo los códigos narrativos impuestos por la pintura, que eran asumidos sin discusión por los profesionales de la fotografía antes de ser trasvasados a las placas que tomaban.

Jean Laurent¹⁵⁷ nació el día 23 de Julio en 1816 en una localidad cercana a Nevers (Francia) y murió en Madrid en 1886. En los empadronamientos, en Madrid, firmaba como "Juan" Laurent. En toda su obra fotográfi-

¹⁵⁵ FONTANELLA, Lee. 1981: *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso; COLOMA MARTÍN, I. 1986: *La forma fotográfica: a propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga; YAÑEZ POLO, M.A. et alii. (Coordinadores) 1986: *Historia de la fotografía española 1839-1986*. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 1989: *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona, Lunwerg; ORTEGA, Isabel. KURTZ, Gerardo. F. (Coordinadores). 1989: *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid. Ediciones El Viso; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 1992: *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España. 1900-1939*. Barcelona, Lunwerg; Catálogo exposición 1992: *Ciudades del XIX: la España de Laurent*. Barcelona, Fundación "La Caixa"; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 1996: *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona, Lunwerg; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 1997: *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg; Catálogo exposición. 2001: *Memorias de la Mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelino Botín; Catálogo exposición. 2003: *La fotografía en España en el siglo XIX*. Barcelona. La Caixa. Para Castilla-La Mancha: LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 1980: *Retratos de la vida: 1875-1939*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, Excma. Diputación Provincial; CARRERO DE DIOS, Manuel, CERRO MALAGÓN, Rafael del, MARTÍNEZ GIL, Fernando, SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan. 1983: *Toledo en la fotografía de Alguacil. 1831-1914*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 1984: *Crónica de la luz: fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*. Madrid: Ediciones El Viso, S.A.; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. 2005: *La Huella de la mirada*, Barcelona, Lunwerg. Junto a una larga lista de publicaciones de diferente nivel que proceden del Proyecto de *Los Legados de la Tierra* subvencionado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

¹⁵⁶ FONTANELLA, Lee. 1999: *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid, Ediciones El Viso.

¹⁵⁷ GONZÁLEZ, Félix. TEIXIDOR, Carlos. VICTORIA GUTIÉRREZ, Ana. 1983: *J. Laurent*. Madrid, Ministerio de Cultura; COLLADO, Gloria. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana. TEIXIDOR, Carlos, et alii. 1996: *J. Laurent, Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura



▲ Laurent.
Vista de Ciudad Real desde las eras del Cerrillo.

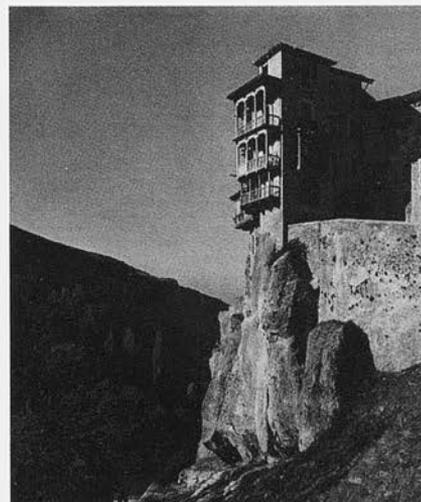
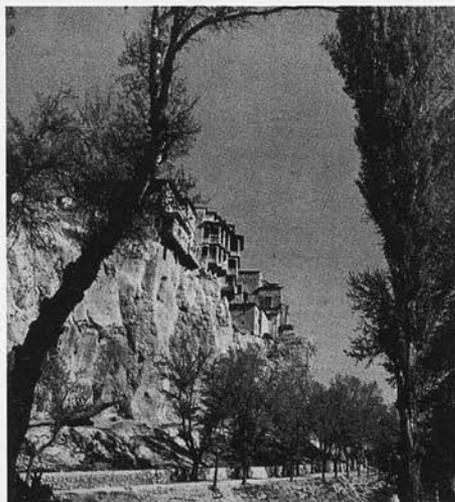


▲ Ortiz Echagüe.
Vista de Toledo.



Ortiz Echagüe. España,
Pueblos y paisajes.

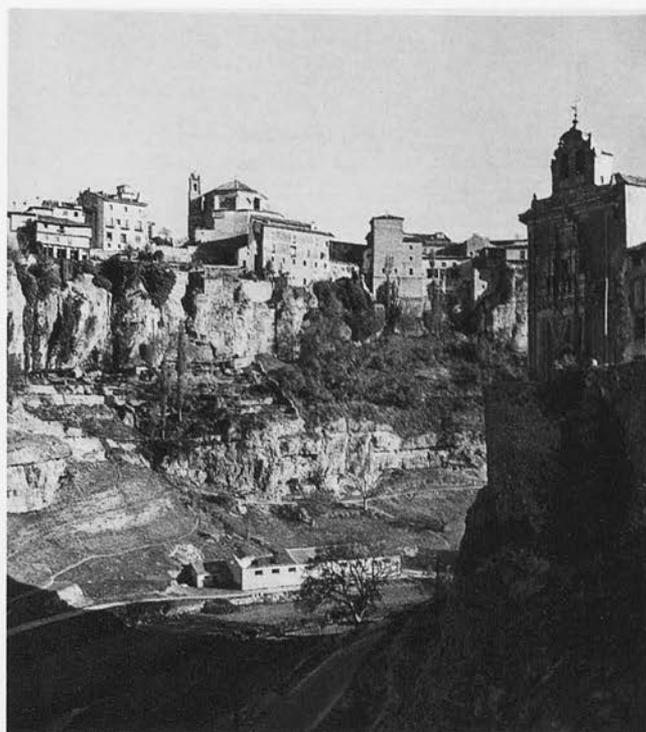
- ▲ Cuenca. Vista aérea.
- ▶ Cuenca vista desde el Huécar.
- ▶▶ Cuenca. Casas Colgadas.





Ortiz Echagüe.

- ▲ Casas de Cuenca.
- ▶ Cuenca vista desde San Pablo.



ca siempre figuró como "J. Laurent". En 1843 empezó a residir en España, en Madrid. Hasta finales de 1855 trabajó como "cartonero", en su propia fábrica de cajas de cartón de lujo y papeles jaspeados. En 1856 alquiló el local del que sería su estudio fotográfico permanente, en la calle madrileña llamada "Carrera de San Jerónimo", número 39. En 1851 solicita ante el Registro de Patentes un privilegio exclusivo de un nuevo sistema para colorear fotografías. En esos mismos años debió de iniciar su trayectoria como fotógrafo retratista, con la que alcanzó un reconocimiento que pronto le proporcionó encargos de la Casa Real. Entre 1861 y 1868 utilizó el título de: "Fotógrafo de S. M. la Reina".

A principios de la década de los 60 comenzó a fotografiar las obras de arte del Museo del Prado y poco más tarde las colecciones de innumerables instituciones museísticas españolas, adquiriendo tanta destreza en estos trabajos como en los retratos. Pero la meteórica y prestigiosa carrera del fotógrafo de estudio y de interiores se extendió a otras especialidades. Así, en 1858 inició su trayectoria como fotógrafo de exteriores con el encargo de fotografiar la línea férrea Madrid – Alicante. Posteriormente realizará tomas de infinidad de obras públicas y de vistas de ciudades, lo que le permitió las varias ediciones de su Guía de España y Portugal.

Sus catálogos, relacionando las fotografías que tenía a la venta, reúnen una ingente labor fotográfica para la que hubo de contar con diferentes colaboradores: discípulos que trabajaban en su propio taller, comisionados distribuidos por otras regiones y, en ocasiones, asociándose con otros profesionales, como Martínez Sánchez, con quien realizó el Álbum Obras Públicas en España¹⁵⁸. Laurent catalogó cada rincón de España y cada una de sus clases sociales. En su trabajo se incluyen pinturas de los grandes maestros, monumentos del pasado y proyectos de obras públicas reflejo de la transición del país a la modernidad.

La mayoría de sus negativos son del procedimiento conocido como "colodión húmedo". Utilizaba un pequeño carro laboratorio fotográfico ambulante, para

preparar y revelar las placas de vidrio al colodión. Frecuentemente transportaba su equipo fotográfico en ferrocarril.

Las copias en papel albuminado fueron comunes durante la segunda mitad del siglo XIX. Este tipo de imágenes se caracterizaba por el aglutinante, a base de clara de huevo, a modo de emulsión. El color cálido de estas imágenes, nítidas y ricas en detalle, se obtenía a través del viraje al oro, proceso que también ha contribuido a su conservación. Los negativos, generalmente de gran formato, eran positivados por contacto en papeles especialmente preparados y con la ayuda de la luz solar. Como la mayoría de sus contemporáneos, Jean Laurent expuso negativos al colodión sobre vidrio. El colodión está hecho de sustancias químicas inflamables, como el algodón-pólvora y el éter. Los negativos al colodión húmedo sobre placa de vidrio tenían que ser emulsionados, expuestos y revelados en un corto espacio de tiempo, de manera que la mayoría de los fotógrafos se trasladaban acompañados de un laboratorio portátil. Los procesos secos, que fueron inventados más tarde, permitieron el revelado de las placas tiempo después de haber sido expuestas. La escasa sensibilidad a la luz que caracteriza a los procesos fotográficos antiguos permite comprender la razón por la que los objetos en movimiento, como los árboles mecidos por el viento, aparecen con frecuencia borrosos.

Como empresario, Laurent colaboró con otros fotógrafos y muy especialmente con el español José Martínez Sánchez. Sólo a través de estas colaboraciones pudo alcanzarse la producción de más de 11.000 negativos atribuidos al estudio de J. Laurent y Cía. Juntos, Laurent y Martínez Sánchez inventaron el papel leptográfico, un fino papel de positivado al colodión que contribuyó a la calidad y conservación de las fotografías. Aunque algu-

¹⁵⁸ RODRÍGUEZ LÁZARO, Javier, CORONADO TORDESILLAS, José María. 2003: *Obras Públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.



Ortiz Echagüe.

- ◀ ▲ Toledo vista aérea.
- ▲ Toledo. Alcázar.
- ◀ Toledo vista general.

nos estudios y fotógrafos de renombre lo utilizaron, el papel fue un fracaso comercial.

J. Laurent murió entre finales de la década de 1880 y principios de los años noventa del siglo XIX. Su hijastra continuó la comercialización de sus imágenes, explotando el inmenso fondo que Laurent había ido creando a lo largo de su vida, realizando nuevas fotografías e invirtiendo en su mejora. Sin embargo, en 1900, las deudas acumuladas eran tan elevadas que se vieron obligados a vender la empresa a Lacoste, quien continuará su explotación hasta la Primera Guerra Mundial. Más tarde Roig Villalonga, primero, y Ruiz Vernacci, posteriormente, se hicieron cargo del fondo fotográfico de Laurent hasta que el Estado Español lo adquirió en 1975 y, años más tarde, encargó su custodia al Instituto de Patrimonio Histórico Español.

Entre los millares de fotografías realizadas por J. Laurent y sus socios incluimos las imágenes de Ciudad Real y Toledo. Siendo la de Ciudad Real especialmente interesante por mostrar una vista muy diferente a la de la población actual. Se realizó desde las eras del Cerrillo y posiblemente mediante la unión de dos fotografías dada la apertura de enfoque que presenta.

Charles Clifford, nació en 1819 en Wales (Reino Unido), murió en Madrid en 1863. Como otros tantos fotógrafos de la época, abandonó su país de origen y se instaló en España desde 1850, se estableció en Madrid, donde abrió un salón fotográfico en el centro de la ciudad.

Fue requerido para ilustrar el viaje por España de la reina Isabel II en el año 1858, con la intención de dejar reflejado el apoyo de la población española a la monarquía. Recorrió España tomando vistas: Andalucía, Extremadura, Castilla¹⁵⁹, Cataluña, Baleares, Murcia,... Estas vistas las agrupaba en álbumes, que vendía directamente en su estudio de Madrid, o en sus viajes por España buscando suscriptores para sus colecciones. Su obra se centra fundamentalmente en paisajes, arquitectura y obras públicas, siendo escaso el número de sus fotografías que reflejan retratos de personajes.

Entre el dilatado número de fotografías de Clifford debemos destacar la vista de Talavera de la Reina¹⁶⁰.

La fotografía asumió los códigos narrativos visuales heredados del grabado decimonónico y fue adoptada por la burguesía como un importante medio de conocimiento de su entorno vehículo y ellos mismos podían realizarla¹⁶¹. Estos operadores amateurs -como se denominaban entonces- incorporaban sólo una pequeña porción de los códigos narrativos visuales del XIX desarrollados por los fotógrafos profesionales¹⁶².

Por último, la sociedad de masas que se define a partir de la extensión de la revolución industrial y los medios de comunicación y transporte desde mediados del siglo XIX produce un fenómeno nuevo, el turismo. Desde entonces, el turismo es un fenómeno que ha permanecido unido no sólo a la extensión de los medios de transporte y de comunicación entre los distintos países, sino también al desarrollo de una industria específica destinada a ocuparse del ocio de los habitantes del mundo industrializado de acuerdo con unas premisas de seguridad eficacia y rentabilidad.

Uno de los principios esenciales de este fenómeno es que el turista no va al encuentro de lo desconocido, pues en muchas ocasiones se trata de una experiencia que ha sido vivida a través de lo que le han contado los amigos, las agencias de viajes o las guías publicitarias. Tampoco el turista sale en busca de una experiencia interior como el viajero burgués. El turista busca imágenes ya conocidas, espacios que tengan que ver con lo anunciado por la publicidad y sólo en esa certidumbre encuentra su confort. El turista saborea el placer de la

¹⁵⁹ Catálogo exposición. 2004: *Clifford en Guadalajara: fotografías 1855-1856*. Guadalajara, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.

¹⁶⁰ KURTZ SCHAEFER, Gerardo F. 1997: "La imagen fotográfica de Talavera de la Reina tomada por Charles Clifford". En: *Cuaderna*, nº 5

¹⁶¹ BENJAMÍN, Walter. 1973: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad". En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus

¹⁶² FREUND, Gisèle. 1976: *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.



Ortiz Echagüe.

- ▲ Sigüenza. Puerta del Alcázar.
- ▶▶ Jadraque. Castillo.
- ▶ Molina de Aragón.
- ▼▶ Molina de Aragón. Castillo.

verificación¹⁶³. La manera de saborearlo, a diferencia de los modelos anteriores y como ya se he anunciado, es fundamentalmente visual. Desde luego el turismo deja muy poca literatura, pero la inflación de imágenes de cualquier tipo va necesariamente unida al recorrido turístico: fotografías, tarjetas postales, videos familiares, diapositivas, son el rastro que siguen y, a su vez, que van dejando los turistas.

Entre las motivaciones de nuevo tipo que se imponen desde finales del siglo XIX entre los viajeros es el gusto por la realización del viaje siguiendo una ruta literaria, en la que se conjuga el texto de referencia, los paisajes, ciudades y edificaciones de la obra. En España va a ser la ruta del Quijote por La Mancha la que va a tener especial incidencia. Uno de los primeros textos en esta línea es el del estadounidense August Jaccaci¹⁶⁴, que realizó su viaje en 1890. A partir de este momento muchos viajeros retomarán y adaptarán el texto de Cervantes para su lectura de La Mancha y, por ende, de los molinos de viento. El número de viajeros es muy elevado, con un gran protagonismo de los viajeros iberoamericanos que durante la primera mitad del siglo XX vienen a España para ver, contrastar, asimilar y reencontrarse con un acervo común¹⁶⁵.

La ciudad va a poder mostrarse de forma extensa e intensa por las facilidades logradas en la reproducción múltiple de la fotografía y los cambios tecnológicos logrados en las imprentas. La postal con fotografía surge cuando la imprenta puede reproducir a finales del siglo XIX las imágenes fotográficas. Nace con ellas un nuevo coleccionismo que hizo furor durante el primer tercio del siglo XX, lo que supuso que circularán y se editarán millones de copias en las que se reflejaban imágenes urbanas, aspectos sociales, económicos, etcétera.

En España¹⁶⁶ la carta postal oficial apareció, tras algunos precedentes privados, con la I República en 1873. Era una emisión de tarjetas postales “en cartulina blanca y con el lema Republica Española”, lema que fue sustituido después por el de “tarjeta postal”.

A partir de diciembre de 1886 el gobierno autorizó a la industria privada española la edición de tarjetas postales. A fines de los ochenta se inició un proceso de popularización de las mismas, que aumentó en 1892 cuando se distribuyeron las primeras postales ilustradas relacionadas con la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América.

En el anverso de la tarjeta se escribía la dirección a la que se dirigía la postal, bajo el título de “Tarjeta postal”, pero también podía consignarse nombre y dirección del remitente. Si se quería añadir un texto era preciso escribirlo en la parte de la ilustración, en una zona en blanco o sobre ella. Hasta diciembre de 1905 no se reguló por real decreto la división en dos partes del dorso de las tarjetas destinadas al correo, una para el franqueo y las señas, la otra para el texto del mensaje y por ello antes de dicha norma era frecuente la escritura en el anverso de las mismas.

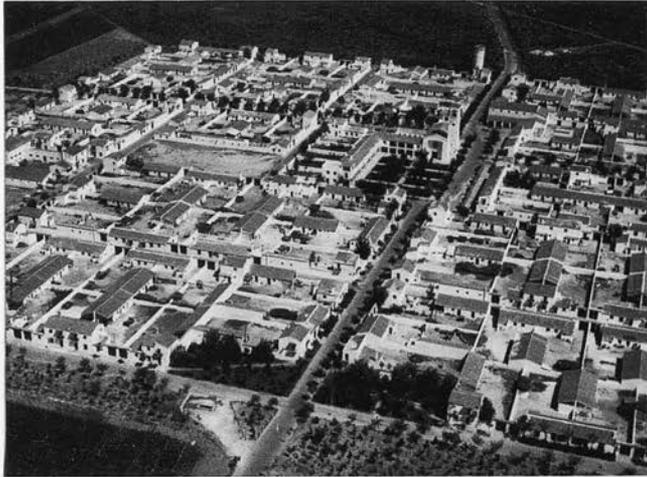
En el caso español el fenómeno, aunque importante, no alcanzó las dimensiones de otros países europeos, al menos antes del comienzo de la primera gran guerra.

¹⁶³ AUGÉ, M. 1988: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona, Gedisa, p.25

¹⁶⁴ JACCACI A. F. 1896: *On the trail of D. Quixote, being a record of rambles in the ancient province of La Mancha*. New York, Charles Scribners and sons.

¹⁶⁵ La nómina de libros de viajeros hispanoamericanos por España durante el primer tercio del siglo XX es extensísima. Se puede consultar la antología de NÚÑEZ E. 1985: *España vista por viajeros hispanoamericanos*, Madrid, Cultura Hispánica y una breve antología referida a la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha, ESTEBAN J. 1999: *Castilla-La Mancha vista por los viajeros hispanoamericanos*, Madrid, Celeste.

¹⁶⁶ Para más información véase PINTÓ, Alfonso. 1953: *La tarjeta postal. Estética e historia*. Barcelona, Producciones Editoriales del Nordeste; TEIXIDOR CADENAS, Carlos. 1999: *La tarjeta postal en España, 1892-1915*. Madrid, Espasa Calpe; CARRASCO MARQUÉS, Martín. 1992: *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*. Madrid, Casa Postal; CARRASCO MARQUÉS, Martín. 2004: *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*. Madrid, Edifil; ALMARCHA, E., SÁNCHEZ, I., VILLENA, R., “Tarjetas españolas entre repúblicas 1873-1939”. En: CRESPO, L., VILLENA, R. (eds.). 2008: *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro de Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, ANABAD Castilla- La Mancha.



Album resumen de la actividad del Instituto Nacional de Colonización 1964.

- ▲ ◀ Vista aérea Llanos del Caudillo.
- ▲ El Bullaque.
- ◀ Villalba-Calatrava.



▲ Kurt Hielscher.
Cuenca

Hacia el año del centenario quijotesco, según datos del Anuario del comercio y de la industria correspondiente a 1906, sólo había talleres de fototipia, principal sistema empleado entonces en la edición de postales, en Barcelona, Gijón, Madrid y Zaragoza y la casi inevitable referencia en ese mundo era Hauser y Menet, empresa que en dicho año tenía su sede en la calle Ballesta de Madrid. En cuanto a las firmas que comercializaban tarjetas, el Anuario citaba en la capital de España, en algunos casos especializadas en la venta de postales de otros países, las siguientes empresas: La Franco Española, Madrid Expres, Madrid Postal, Manuel Quiñónes, Adrián Romo y Thomas. En Barcelona funcionaban los establecimientos de Antonio Cruzel, Pablo Dünнатzen, Ángel S. Fidalgo, Kunzli Hermanos, Luis Viola Vergés y Luis Vitrina. Fuera de las dos más importantes ciudades españolas, siempre según el Anuario citado, sólo había algunas tiendas dedicadas a la venta de postales en Albacete, Castellón, Santander, Valladolid y Zaragoza¹⁶⁷.

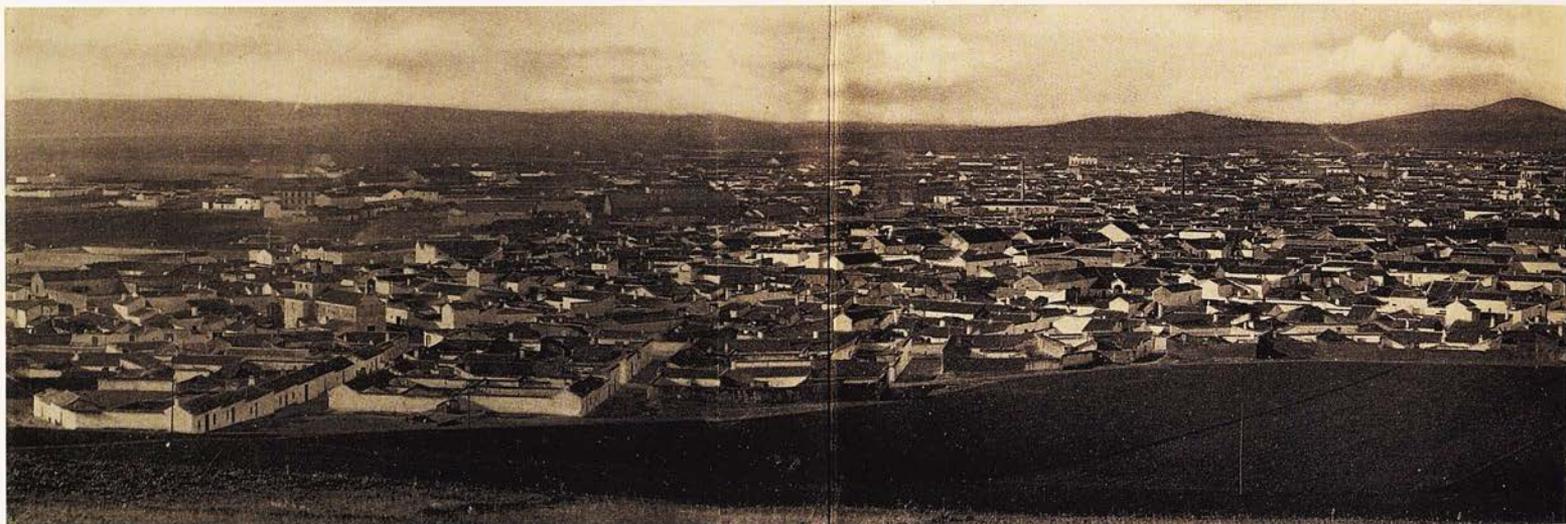
Los datos de correspondencia sujeta al pago de franqueo referida a tarjetas postales, según Los servicios de correos en España (Madrid, 1920), pueden servir para apreciar la evolución. Sin considerar las denominadas tarjetas dobles, con una utilización muy reducida, la cifra de circulación en el interior del país fue en 1910 de casi nueve millones, la de 1912 cercana a los once y la de 1919 ligeramente superior a los quince.

Como no podía ser menos presentamos algunas de aquellas postales, sencillas, y múltiples, que circularon por las estafetas de correos de todo el mundo divulgando las imágenes de las ciudades de Castilla-La Mancha, entre las que mostramos los sugerentes perfiles de Cuenca, Sigüenza, Toledo y Valdepeñas.

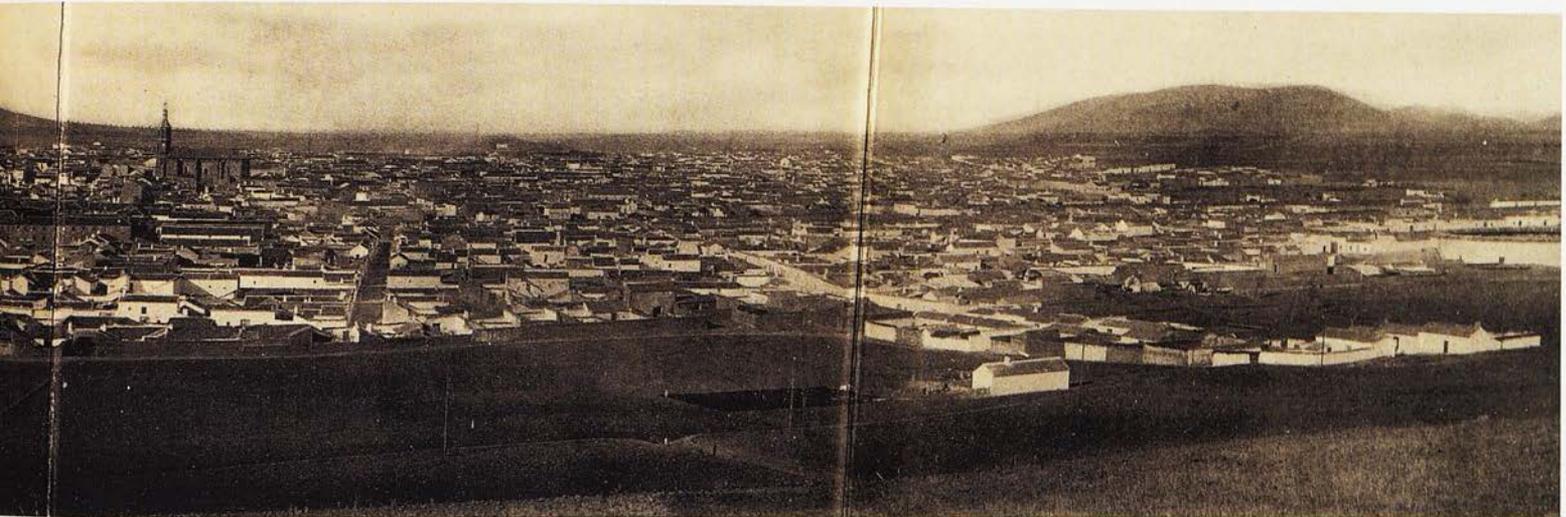
¹⁶⁷ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro. 2005: "No mas fronteras" en: PACHECO JIMÉNEZ, César, DÍAZ DÍAZ, Benito: *La ciudad en el recuerdo: la tarjeta postal en Talavera de la Reina (1902-1960)*. Talavera de la Reina, Colectivo de Investigación Histórica Arrabal.



▲ Ciudad Real.



▲ Valdepeñas.

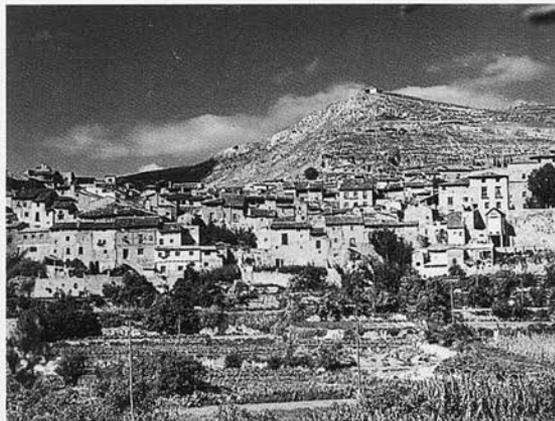




▲ Ciudad Real. Vista general.



▲ Albacete. Vista general.



▲ Guadalajara. Vistas de la provincia.
Archivo General de la Administración.



▲ Sigüenza.
Postal de E. de Nieta de C. Rodrigo.





▲ Toledo. Vista general.
L. Roisin Fot.



4693709 Tit. nº:625419

UCLM, CECLM (CR)

El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha quien subvencionó el trabajo de investigación que ha dado como resultado esta publicación.

La ciudad es una de las grandes construcciones del hombre. Y su imagen exterior percibida como totalidad ha sido una de las referencias de su grandeza, de su desarrollo y del esfuerzo de sus habitantes. Esta imagen ha sido utilizada como presencia de su poder, como conocimiento del lugar e imagen de su desarrollo. En *La ciudad y su imagen* se presenta esta realidad desde una perspectiva diversa.

En este primer volumen desde la visión de las diferentes técnicas de representación que han permitido plasmar esa imagen. Durante siglos serán el grabado y la pintura las técnicas que hacen posible la representación de lo urbano. En Castilla-La Mancha las grandes ciudades históricas como Toledo y Cuenca son objeto de la representación de los geógrafos y artistas como Wyngaerden. Pero la actividad de los viajeros curiosos por conocer otras culturas y dejar plasmada su experiencia en libros e imágenes genera recorridos asociados a experiencias literarias con vistas de ciudades muy diferentes.

Con la llegada de la fotografía la imagen de la ciudad cambia, las nuevas posibilidades técnicas permiten mayor facilidad y nos presentan secuencias cronológicas interesantes. Este primer volumen hace el recorrido desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX.

En un segundo volumen haremos una aproximación a la imagen de la ciudad desde la perspectiva de los diferentes territorios y comarcas. Y finalmente analizaremos la imagen que nos permite la fotografía aérea y la imagen del satélite que modifica la visión de la gran ciudad con perspectivas de conjunto que las sitúan en el entorno territorial.



COACM



9 788461 298365