

David García López
Jorge Maier Allende
(Dirs.)

Fijar profundamente en el ánimo

**El grabado en la España
de la Ilustración y el Liberalismo**



MUSEO
CASA DE LA MONEDA

Imagen de cubierta:

Daniel Nicolaus Chodowiecki, *Folies à la mode*, 1788.

Este trabajo se ha llevado a cabo en el seno del Proyecto de Investigación I+D financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación titulado «La creación de un nuevo relato: críticos e historiadores del arte (1772-1838). Escritos e imágenes», PID2019-107170GB-I00.

© del texto: los autores. 2022

Imagen de cubierta: Daniel Nicolaus Chodowiecki, *Folies à la mode*, 1788.

© de la edición: Museo Casa de la Moneda.

Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (FNMT)

C/ Dr. Esquerdo, 36, 28028, Madrid, España.

ISBN: 978-84-8915-791-0

Depósito legal: M-12093-2022

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Presentación RAFAEL FERIA	9
Guaches al modo de Piranesi en el Westmorland JOSÉ M ^a LUZÓN NOGUÉ	11
Piranesi grabador: análisis técnico de las matrices de la Calcoteca dell'Istituto centrale per la grafica GIOVANNA SCALONI	31
La Colección de Estampas del Museo Casa de la Moneda. El esplendor de las artes gráficas en la España de los Borbones BLANCA GARCÍA VEGA	43
Ocio y negocio en torno al grabado de vistas urbanas en la Academia de San Fernando ÁLVARO MOLINA	69
La estampa en las colecciones particulares de Madrid (1800-1850): usos, significados e intereses PEDRO MARTÍNEZ PLAZA	93
La venta de estampas de monumentos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1765-1808 DANIEL CRESPO DELGADO	121
Vargas Ponce: educación artística de las élites y grabadores de alcurnia ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS	145
Las antigüedades españolas en el grabado ilustrado JORGE MAIER ALLENDE	179
El grabado en España según José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez ELENA M ^a SANTIAGO PÁEZ	213

José Vargas Ponce y la impresión del Atlas Marítimo de España MARÍA LUISA MARTÍN-MERÁS	251
El grabado de Historia Natural en la España Ilustrada MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER	279
Grabado y lamento patrimonial en la España de la Edad Moderna JAVIER PORTÚS	305
Grabado y literatura en el Setecientos. Sobre Martín Sarmiento y Bartolomé Ulloa, con algunos usos políticos, críticos y burlescos de la estampa JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS	329
La Colección Litográfica de los Cuadros del Rey de España. Proyectos y realidades de Musso Valiente y José de Madrazo DAVID GARCÍA LÓPEZ	355
Índice onomástico	397

Ocio y negocio en torno al grabado de vistas urbanas en la Academia de San Fernando¹

ÁLVARO MOLINA

El miércoles 3 de febrero de 1762 las páginas del *Diario Noticioso Universal* abrían la sección de ventas del periódico con un extenso anuncio dirigido a “la persona que quisiere comprar *nueve vistas* para la óptica, de varios edificios de España, hechas por la Academia Matritense”. El juego estaba disponible en la estampería de Andrés de Soto, ubicada “debajo de la portería del convento de San Martín”, donde los interesados podían encontrar igualmente “otras muchas estampas de diferentes géneros” así como “papeles impresos, libros y papel blanco de distintas calidades”. Según la descripción del aviso, la colección se abría con tres vistas dedicadas al acueducto de Segovia: la primera, “por la plaza del Azoguejo”; la segunda, “por un lado [del convento] de San Francisco”, tratándose la tercera de una “elevación de dicho acueducto”. El monumento romano daba paso a la cuarta vista de la serie, consistente en otro alzado “del gran puente de Toledo en Madrid”, referencia de la ingeniería moderna cuyo paso parecía adentrar simbólicamente al espectador en las calles de la villa y corte. Una vez dentro, este se podía deleitar con la quinta y sexta vistas, dedicadas respectivamente a “la Iglesia de San Martín de Madrid, por el Real Monte de Piedad”, y al convento “de las Descalzas Reales de Madrid, por la calle de Bordadores”, esto es, observado desde el lugar opuesto de la vista anterior. Desde la capital, el espectador se desplazaba al real sitio de Aranjuez, al que se dedicaban dos vistas más: la séptima mostraba el conjunto palaciego y el paso del Tajo “por el Camino de Madrid”, mientras que la octava representaba la “fachada principal del real Palacio”. Finalmente, la novena y última vista devolvía al viajero a la capital de la monarquía para apreciar la fábrica del “nuevo Real Convento de las Salesas de Madrid”, con la que se daba término al periplo².

La selección de asuntos mostrados, que reunía desde monumentos antiguos y construcciones de ingeniería hasta fábricas religiosas y edificios representativos de la monarquía, tanto

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D+i *Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, interpretaciones* (PID2020-113380GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación).

² Al margen de las nueve vistas, la descripción del anuncio incorporaba una décima estampa que consistía en un “mapa, en medio pliego de marquilla, que enseña los Planos de España, y Portugal, divididos en sus partes, o reinos, por Gregorio Fosman”, posiblemente sin más criterio que tratar de dar salida a un producto que ya había sido anunciado en el mismo establecimiento en ocasiones anteriores: *Diario Noticioso Universal*, 22 de mayo de 1759, núm. 113.

dentro como fuera de la corte, no parecía responder a ninguna coherencia discursiva, pero sí suponía una evidente novedad al proponer vistas hasta entonces desconocidas para el gran público. Aunque no existe constancia de las razones que llevaron a la Real Academia de San Fernando, donde se gestó y promovió esta colección a mediados de la década de los años cincuenta, a elegir estos motivos en particular, la consulta de documentación inédita en su archivo ha permitido conocer en mayor profundidad el origen de esta singular iniciativa y su devenir en el contexto de la producción española de vistas urbanas y el mercado de estampas de la época, donde predominó –como en tantos otros géneros– la circulación de obras de procedencia extranjera, incluso cuando el objeto de las representaciones fueran las ciudades y edificios del propio país, lo que da una idea del estado general en que se encontraba el arte del grabado nacional durante el periodo³.

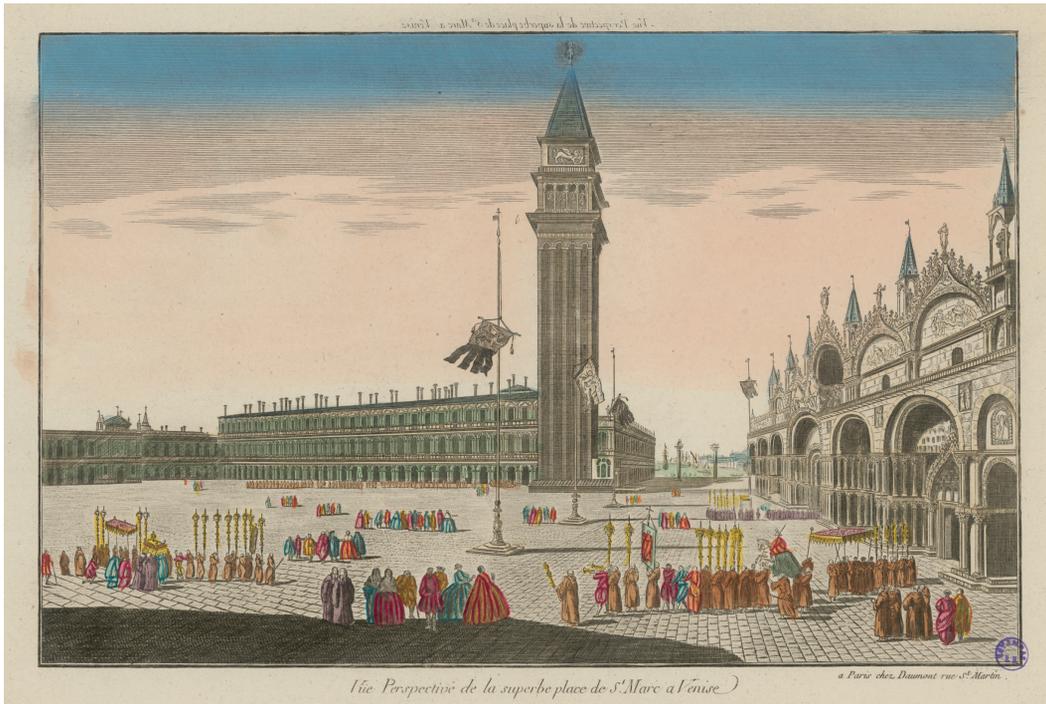
¿Una colección de vistas para la óptica?

Los edificios y monumentos seleccionados para la colección grabada por la Academia de San Fernando, que aspiraba por este medio –como veremos más adelante– a reivindicar el legado histórico, arquitectónico y monumental de la nación a la vez que fomentar el arte del grabado, constituyeron un excelente reclamo comercial por parte del anunciante para atraer el interés de los consumidores de “vistas para la óptica”, un nuevo género de obras que se había abierto paso rápidamente en el comercio europeo de estampas a mediados de siglo, y que venía a renovar, entre otras cosas, la forma de visualizar el paisaje urbano a través del grabado (fig. 1). Se trataba de un tipo de imágenes concebidas con el fin de ser contempladas con la ayuda de dispositivos que, como la máquina óptica diagonal, enriquecían la ilusión tridimensional de los espacios representados al mirar a través de un mecanismo compuesto de una doble lente convexa y un espejo. Para ello, las vistas debían cumplir unas cualidades técnicas, formales y compositivas en el tratamiento de la perspectiva y la representación de los espacios, resultando un modelo de stampa fácilmente reconocible para el consumidor⁴. En lo que respecta a su calidad y mérito artístico, se diferenciaban de muchas de las vistas que habían formado parte de los repertorios y atlas conservados en las bibliotecas de eruditos y curiosos desde el siglo XVI, distinguiéndose igualmente de las estampas finas que adornaban las paredes de los gabinetes y salas en las casas de coleccionistas, aficionados a las bellas artes y gentes de buen gusto en general. En el otro extremo, las vistas ópticas se diferenciaban de las estampas populares grabadas en madera, de mucha menor calidad, sobre todo del tipo de asuntos mundanos, las cuales se podían encontrar en las calles y ferias de cualquier ciudad gracias a la venta ambulante⁵.

³ Para una aproximación a la situación del grabado español a mediados del siglo XVIII y las iniciativas impulsadas por la Academia de San Fernando para fomentar su enseñanza y desarrollo, véanse CARRETE PARRONDO 1980; GALLEGO 1999, pp. 266 y ss. y, más recientemente, MOLINA 2020.

⁴ Para acentuar la ilusión de profundidad se tendían a forzar las líneas de fuga de los espacios representados, mostrando un ángulo de visión más amplio que el del ojo humano, causando un efecto similar al de las fotografías tomadas con un gran angular. Del mismo modo, la iluminación de las estampas –de las que solían ocuparse otros profesionales– contribuía a enriquecer el efecto de tridimensionalidad a través de una gama limitada de colores de distinta intensidad que ayudaban a diferenciar los planos de profundidad y resaltar los volúmenes y formas de edificios, calles, monumentos o personajes, dando en definitiva una mayor vivacidad a las escenas; KALDENBACH 1985, pp. 87-95.

⁵ BLAKE 2003, p. 5. Para una aproximación a la evolución que experimentaron los vendedores ambulantes y exhibidores de estampas desde inicios del siglo XVIII hasta la centuria siguiente, véase BRUNETTA 2020.



1. Jean-François Daumont (ed.), *Vue Perspective de la superbe place de S.t Marc à Venise*. 1760. Aguafuerte, iluminada con acuarela, 290 x 420 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Si atendemos a su consumo, recepción y circulación, el éxito de las vistas ópticas no solo satisfacía los intereses de conocimiento asociados al viaje en la cultura ilustrada por parte del *connaisseur*, sino que también potenciaba los entretenimientos y diversiones derivados de los avances tecnológicos de la óptica a través de espectáculos, dispositivos e instrumentos donde había continuas transferencias e intercambios entre sus públicos: desde el *toti-li-mondi* y la linterna mágica –entretenimientos que permitían hacer llegar estos productos a gentes de cualquier clase y condición en la calle combinando la información visual con el relato oral– hasta las máquinas y cajones ópticos de uso doméstico, reservados a una clientela culta con suficiente poder adquisitivo como para tener sus propios aparatos y viajar o navegar a través de las imágenes en calidad de modernos “icononautas”⁶. Esta última práctica parecía estar plenamente asentada en España a mediados del siglo XVIII, y muestra elocuente de ello es la descripción que hizo José Clavijo y Fajardo de su uso a través de la voz de *El Pensador*. El literato alababa la oportunidad que daban estos nuevos artilugios de acompañar al espectador en toda clase de viajes por el mundo desde su propia casa:

Es bueno, que yo en mi cuarto, por medio de una cámara óptica, registro en pocos minutos la Plaza de San Pedro de Roma, los jardines de Hamptoncourt y de Versailles, la plaza de San

⁶ BRUNETTA 1997, p. 260 y VEGA 2010, pp. 412-422.

Marcos de Venecia con sus columnas y hasta el león alado, que parece no le falta sino hablar, y otras mil cosas que me se vienen allí delante de los ojos, como si fueran ellas mismas en cuerpo y alma⁷.

El consumo de vistas ópticas implicaba, en consecuencia, la posibilidad de conocer lugares remotos, reales o imaginarios, que animaban a renovar y actualizar de manera constante los repertorios de vistas y los mecanismos para explorar nuevos efectos ilusionísticos en función del aparato empleado. Lo habitual era entonces encontrar acompañada la venta de estos artefactos –importados o contruidos directamente en la corte– de diversos surtidos de vistas⁸, así como de una variada y competitiva oferta de servicios prestada por artífices especializados como el “sujeto forastero” que sabía dar “la verdadera iluminación a las estampas de perspectiva, para las cajas ópticas, las que también sabe hacer de diferentes ideas”⁹, o el que vendía “*Máquinas, Ópticas, y Cajones*, que representan diferentes historias, agradables a la vista, y de gusto y diversión, en las que se hará mucha más equidad al comprador, que otro alguno, que trate en este negocio”, de quien daba razón “el cochero mayor del Señor don Andrés Marañón, que vive en la calle de la Flor Alta”¹⁰.

La ciudad de Madrid no fue tampoco ajena al circuito de capitales que pasaron a formar parte de los repertorios de vistas ópticas, pero como sucedió en otras tantas urbes –y de manera especial en las españolas–, los modelos que sirvieron de referencia para estas obras fueron casi siempre reinterpretaciones y copias de vistas antiguas, muchas de ellas elaboradas en la centuria anterior. Entre ellas destacan las dibujadas y grabadas por Louis Meunier hacia 1660 durante su viaje por la Península Ibérica, cuyas obras fueron sistemáticamente copiadas en numerosas ediciones de atlas y colecciones de corografías hasta ser reutilizadas como vistas ópticas por parte de los editores más relevantes de París y Londres un siglo más tarde (fig. 2), como Jean-François Daumont y Robert Sayer¹¹. Con estas producciones, donde sus promotores apenas se molestaban en actualizar las vestimentas de las gentes representadas según las modas del momento, se ofrecía una imagen caduca que poco parecía importar, en términos de veracidad, al consumidor de este género de vistas. Así pues, en el caso de la corte española, el icononauta debía conformarse con contemplar aún la silueta del viejo alcázar de los Austrias, pese a haberse culminado varios años atrás la fábrica del palacio nuevo de los Borbones¹².

⁷ *El Pensador*, 1763, tomo 1, “Pensamiento III”, pp. 13-14.

⁸ Como, por ejemplo, la “*Máquina Óptica*, de 5 pies de alto, con un buen surtido de papeles” que se vendía “en la tienda de Antonio Medrano, maestro peluquero en la calle de Barrio-nuevo” (*Diario Noticioso Universal*, 8 de julio de 1758, núm. 7), o el “cajón óptico, que tiene cuatro mutaciones, y cada mutación con seis estampas muy primorosas”, del que se daba noticia unos años después en la “Librería del Diario, que está en la Plazuela de Santo Domingo” (*Diario Noticioso Universal*, 15 de octubre de 1761, núm. 341).

⁹ *Diario Noticioso Universal*, 3 de mayo de 1758, núm. 3.

¹⁰ *Diario Noticioso Universal*, 29 de mayo de 1758, núm. 22.

¹¹ La vista óptica de Madrid publicada en 1752 se siguió reeditando durante varias décadas sin ningún tipo de modificación por parte de otros editores e impresores. En el Museo de Historia de Madrid (Inv. 2003 / 17 / 514), por ejemplo, se conserva un ejemplar iluminado con vivos colores publicado en Londres por Laurie Whittle en la tardía fecha de 1794.

¹² MOLINA 2018, pp. 544-546.

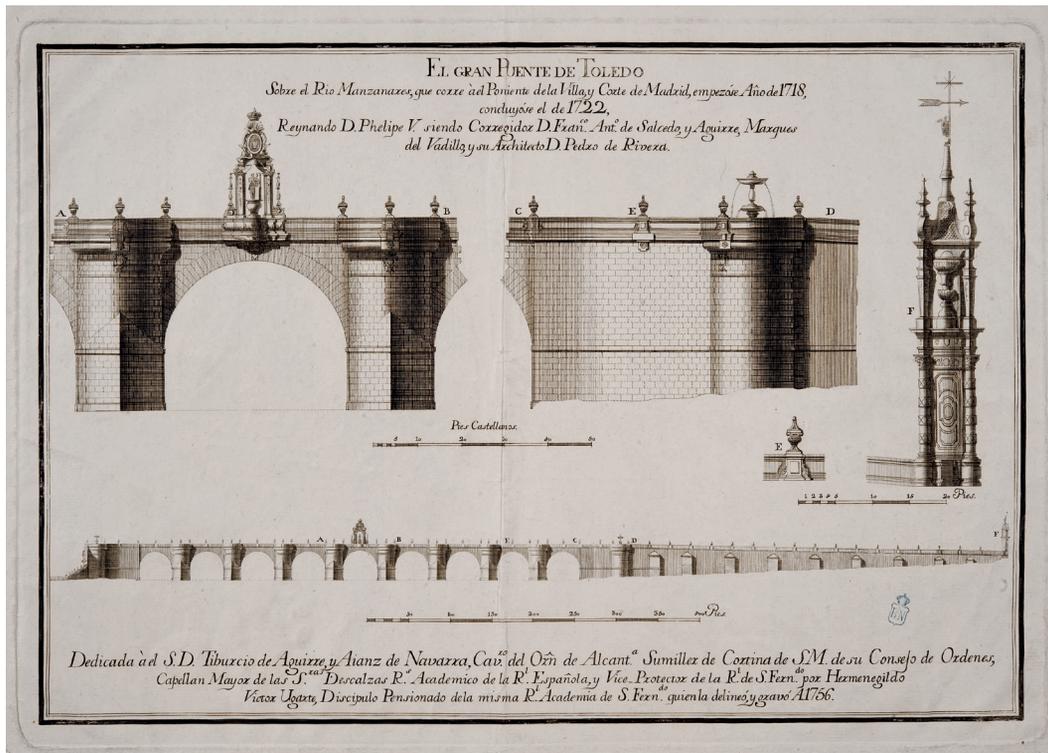


2. Robert Sayer y Jean-François Daumont (eds.), *A general view of the city of Madrid the capital of the kingdom of Spain / Vue générale de Madrid ville capitale du royaume d'Espagne*. 1752. Aguafuerte, iluminada con acuarela, 251 x 401 mm. Amsterdam, Rijksmuseum.

La colección grabada por la Academia de San Fernando hubiera suplido, en gran medida, la carencia de vistas actualizadas de casi todos los edificios y monumentos allí reunidos, por lo que es comprensible que Andrés de Soto describiera el juego a la venta en su establecimiento como “vistas para la óptica” en el anuncio del *Diario Noticioso Universal* con el que abríamos estas páginas. Sin embargo, y como ya adelantó Jesusa Vega al estudiar el texto de este aviso y el conjunto de la colección en el contexto de la circulación de vistas ópticas durante el periodo¹³, es fácil ver que prácticamente ninguna de las estampas comentadas reunía las condiciones idóneas de una vista de este tipo en el tratamiento formal de la perspectiva, llegándose incluso a incorporar dos alzados del acueducto de Segovia y del *Gran puente de Toledo* en Madrid (fig. 3), fórmula que respondía a los fines e intereses propios del grabado de arquitectura, donde no se buscaba en modo alguno la sensación de profundidad¹⁴. En las vistas dibujadas por Diego de Villanueva, autor como veremos de la mayor parte de las obras, se puede observar, por su lado, cómo muchas de ellas no reunían –pese al dominio formal de la perspectiva– las condiciones necesarias para sacar provecho de la

¹³ VEGA 2010, pp. 412-422.

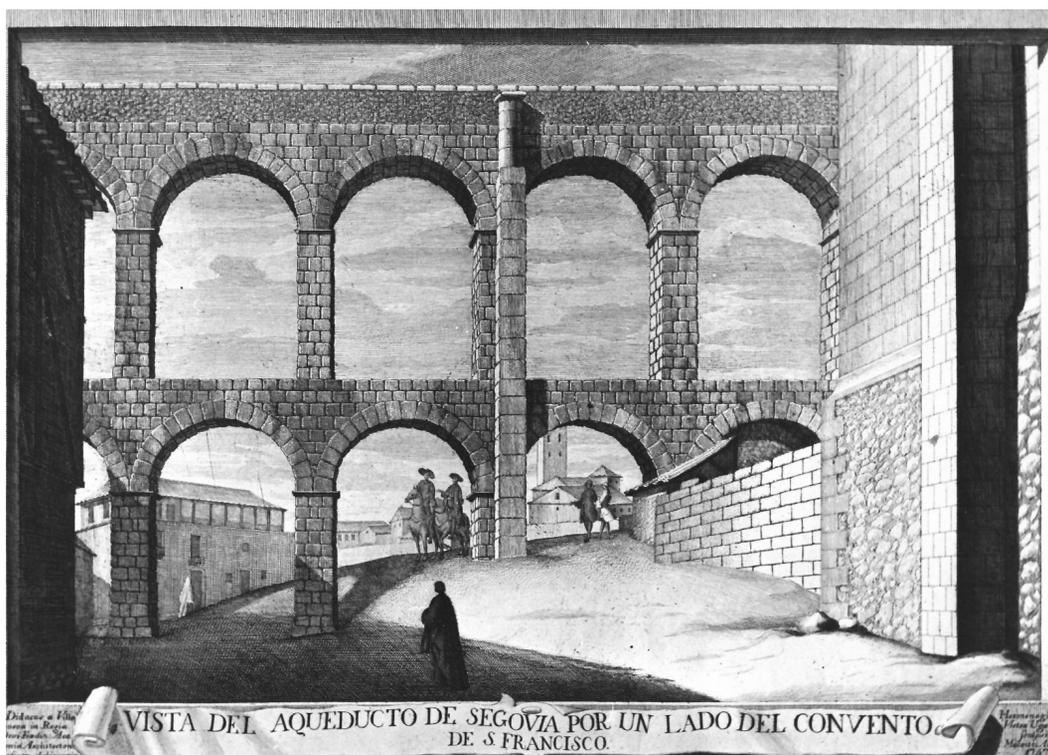
¹⁴ Para una aproximación actualizada al grabado de arquitectura del siglo XVIII y sus múltiples variedades, usos y tipologías, véase en este mismo volumen la contribución de Juan Calatrava.



3. Hermenegildo Víctor Ugarte, *El gran Puente de Toledo sobre el río Manzanares* [...]. 1756. Aguafuerte y buril, 290 x 413 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

máquina óptica, como sucede en la *Vista del acueducto de Segovia por un lado del convento de San Francisco* (fig. 4), donde el monumento actúa de telón de fondo e interrumpe el efecto de profundidad. Finalmente, y si atendemos ya al propio lenguaje de la talla dulce, se puede observar en todas las estampas de la colección el esfuerzo de los grabadores por crear los efectos de texturas, tonalidades, luces y sombras a través del dominio de las propias técnicas del aguafuerte y el buril, sin prever una iluminación posterior como si se hacía al diseñar las vistas ópticas, donde la aplicación del color permitía sustituir en gran medida los contrastes de la tinta negra.

Más difícil resulta determinar si el promotor del anuncio fue consciente de estas limitaciones o si buscaba simplemente el mejor medio para dar salida a las estampas, aunque fuera un engaño para el comprador. Lo cierto es que la colección de la Academia se anunciaba en un momento en el que el público no sólo estaba familiarizándose con el formato de las vistas ópticas, sino también con la multitud de dispositivos diseñados para contemplarlas. Buen ejemplo de ello es el aviso que a finales del mismo año de 1762 publicó de nuevo la estampería de Andrés de Soto, anunciando en esta ocasión la venta de “unas arquitas, o cámaras oscuras de tracción de objetos: obra de nueva invención, en que se ve unido como la más delicada miniatura, en país, plaza, calle y demás objetos que se presenten delante de



4. Diego de Villanueva y Hermenegildo Víctor Ugarte, *Vista del acueducto de Segovia por un lado del convento de San Francisco*. 1757. Aguafuerte y buril, 300 x 430 mm. Madrid, Calcografía Nacional.

ellas”. Ante la complejidad del mecanismo, el anunciante ofrecía igualmente una “instrucción de lo que ha de practicarse” con cada uno de los dispositivos con el fin de aprovechar un buen “manejo y uso de la diversión que producen”¹⁵. A la vista del ejemplo citado y de otros aparatos de similar funcionamiento existentes entonces en Madrid, parece lógico pensar que la presencia de todas estas novedades en el plano tecnológico debió fomentar entre los mismos particulares experimentaciones continuas con toda clase de materiales, incluyendo aquellas imágenes que, como las producidas en la Academia, habían nacido con otros fines y usos.

La gestión de la colección en la Academia de San Fernando

Cuando nos adentramos en la documentación conservada en el archivo de la Real Academia de San Fernando podemos recuperar el contexto en el que surgió la iniciativa de este serie en particular, fruto de los esfuerzos realizados por la corporación en sus primeros años

¹⁵ *Diario Noticioso Universal*, 8 de octubre de 1762, núm. 630.

de vida para impulsar la enseñanza del grabado, fomentar su producción a nivel nacional e incentivar un comercio de estampas de buen gusto que facilitara, con el tiempo, la educación artística del público. La persecución de estos objetivos a corto, medio y largo plazo explica la creación en 1752 de dos plazas de “maestros profesores” para enseñar el grabado de sellos y medallas, que ocuparía Tomás Francisco Prieto, y del grabado de láminas, asignada a Juan Bernabé Palomino, a lo que siguió dos años más tarde la decisión de sufragar seis pensiones destinadas a la formación de jóvenes discípulos¹⁶. Al progreso de su aprendizaje se confiaba –entre otras esperanzas, utilidades y ventajas– iniciar la senda hacia la propia fama española de las Bellas Artes, logrando inmortalizar a través del buril “tantos dignos monumentos, tantas venerables memorias, como contiene España” y hacer que “se extiendan y difundan por el Orbe para gloria suya y gloria nuestra”, como clamaba Tiburcio de Aguirre, su Viceprotector, al referir los frutos de esta nueva iniciativa en el discurso leído en la ceremonia de distribución de premios a los discípulos de la Academia en diciembre de 1754¹⁷.

La colección de vistas de la Academia está, de hecho, estrechamente ligada a la actividad que desarrollaron estos discípulos en función de los progresos (y limitaciones) de su aprendizaje, los cuales determinaron en gran medida la toma de decisiones a lo largo de todo el proceso. Así pues, las primeras noticias que tenemos sobre la idea de crear una colección propia datan del 18 de abril de 1755, cuando tras examinar las obras en las que se venían ejercitando los pensionados, y reconociendo los miembros de la junta ordinaria sus adelantos, “se les encargó continuasen su aplicación, y que se empleen en abrir láminas que representen los Personajes célebres de la Nación, o algunos de sus más célebres monumentos”¹⁸. En esa misma junta Tiburcio de Aguirre había informado, por otro lado, que:

D. Tomás López, pensionado en París por el grabado en carta de 11 de marzo de este año pide los dibujos de las fachadas de medio día y poniente del nuevo Real Palacio para grabarlas: en cuya vista se acordó que en caso de que el arquitecto mayor D. Juan Bautista Saqueti tenga alguna dificultad en dar estos dibujos el Sr. Viceprotector, se encargue de facilitarlos con nuestro Consiliario el Sr. conde de Valdeparaíso¹⁹.

Aunque desconocemos en qué quedó finalmente la petición de Tomás López, del que no consta si llegó a recibir los dibujos y tampoco parece que llegara a grabarlos, lo que resulta

¹⁶ CARRETE PARRONDO 1987, pp. 439-444 y MOLINA 2020, pp. 112-115. La medida iba en una línea similar a la creación de las cuatro pensiones que, a expensas de la corona, se habían aprobado para sufragar la formación en París de los grabadores Manuel Salvador Carmona, Juan de la Cruz, Tomás López y Alfonso Cruzado, quienes a diferencia de los becados españoles, tuvieron la oportunidad de aprender el oficio en los excelentes talleres de grabado calcográfico del país vecino, sin necesidad de complementar su aprendizaje en la Real Academia de Pintura y Escultura de París, como sí sucedía en el caso de la madrileña. BÉDAT 1989, p. 274 y VEGA 1989, p. 87.

¹⁷ *Distribución Premios 1755*, p. 37.

¹⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Junta ordinaria del 18 de abril de 1755, 3-81, fol. 37v.

¹⁹ *Ibidem*, fol. 38r.

indudable es el claro interés por parte de la Academia en abrir láminas sobre esta temática, privilegiando entre los monumentos y edificios a grabar aquellos que debían hacer conservar la memoria de la arquitectura histórica del país, una empresa que apenas había suscitado hasta entonces interés en España. En vista de la decisión tomada, el 11 de julio de 1755 se mostraban en otra junta ordinaria “varios dibujos de las vistas de algunos edificios de esta corte y de otros fuera de ella, ejecutados por el Sr. Director de Arquitectura Don Diego de Villanueva”, tras cuyo examen los señores asistentes “celebraron unánimes el primor de su ejecución”. La idea inicial de Tiburcio de Aguirre había sido “remitirlos a París a fin de que se graben por los pensionistas al grabado que residen en aquella corte”, algo que tenía toda lógica si tenemos en cuenta la enorme diferencia de nivel que existía respecto a los becados en Madrid, quienes apenas llevaban unos meses iniciándose en el lenguaje de la talla dulce. Asimismo, se decidió elevar una representación a Ricardo Wall, Protector de la Academia en razón de su posición como Secretario de Estado, explicando

cuan conveniente será promover la Academia, para que ejecutándose otros muchos de los más insignes [edificios] de la corte y del reino, no solo se propague el conocimiento de ellos por medio de la estampa, sino en también se establezca un fondo con que la Academia pueda remunerar el trabajo de los individuos que se empleen en estas útiles tareas²⁰.

Los dibujos presentados en la junta por Diego de Villanueva eran apenas una muestra inicial de lo que podía llegar a significar esta empresa en un futuro más o menos cercano en cuanto al volumen de vistas dibujadas y grabadas, sin olvidar el sustento económico que supondría para los artistas implicados en su producción. El proyecto, de hecho, se volvió a plantear en términos similares un año más tarde, cuando se recordaba en otra junta que se había “hecho formar dibujos de muchos edificios y vistas de esta corte y de fuera de ella” —en alusión a los realizados por Villanueva el año anterior—, que estaban en poder del Viceprotector “para que se graben por los discípulos pensionados que residen en París y los de esta corte cuando se juzgue oportuno”. La decisión de realizar finalmente el encargo a los pensionados de Madrid debió parecer más factible a nivel logístico y económico, no solo por el ahorro esperable de costes, sino porque se trataba de una inversión a largo plazo destinada a implantar y consolidar una actividad productiva fuerte en el ámbito del grabado, que contribuiría además a consolidar la propia industria editorial en un sentido más amplio, como había señalado acertadamente unos años antes Martín Sarmiento²¹. Eso explica que se insistiera en crear el citado fondo con el fin de “remunerar y animar las tareas de los profesores de este arte”, que con el paso del tiempo podrían contribuir a iniciar nuevas empresas similares, como “sacar estampas de las muchas y muy excelentes pinturas de

²⁰ ARABASE, Junta ordinaria del 11 de julio de 1755, 3-81, fol. 39.

²¹ SARMIENTO [1743] 1789, pp. 163-164. En el momento de decantarse por los pensionados madrileños, tampoco debemos olvidar los conflictos, celos y rivalidades existentes entre profesores, discípulos y consiliarios durante aquellos años, así como el hecho de que los pensionados en París nunca llegaron a ser considerados verdaderos “hijos de la Academia”, distinción que se haría evidente a su regreso a la corte, como ya puso de manifiesto VEGA 2010, p. 392. Respecto a los lazos con los grabadores de París, véase igualmente BÉDAT 1989, pp. 273-278.

que abundan los palacios reales y generalmente la corte, las cuales por falta de este auxilio están casi ignoradas”²².

Pese a que la Academia disponía entonces de suficientes dibujos para mandar a grabar, aún no contaba con los recursos materiales y humanos necesarios para su ejecución. En el primer caso, cabe señalar la dificultad de reunir la financiación para pagar, como estaba previsto, los honorarios de los artistas implicados, así como la inversión necesaria en útiles y materiales. En este sentido, en la misma reunión del 22 de julio de 1756 se dio noticia de que

en los almacenes del nuevo Real Palacio hay una porción de planchas de cobre que se provisionaron para revestir los conductos por dentro de los muros que han de dar salida a las aguas. Y por haberse abandonado esta idea, quedaron sin destino. Conociendo que utilizadas estas planchas en láminas para grabar y repartidas a los discípulos pensionados será menos costosa la ejecución del pensamiento propuesto por el Sr. Viceprotector, acordó la Junta que lo expresase yo todo al Señor Consiliario conde de Valparaíso, pidiéndole en su nombre que, obtenido el permiso del Rey, comuniqué la orden correspondiente para que se entreguen a la Academia las citadas planchas²³.

Hechas las primeras gestiones, se ordenó a Tomás Prieto y Juan Bernabé Palomino que acudieran al almacén de palacio para examinar las planchas que podían ser aprovechadas, “entre las que se escogieron sesenta y cinco, que tienen vara y cuarta de largo, y media vara de ancho poco más o menos”, entregándose el material aprovechable el 20 de septiembre de 1756 en la propia Academia. Los profesores advertían en cualquier caso “que se necesita de aplanarlas, amolarlas con piedra asperón, y después pizarra suave, pues en el estado que están no pueden servir”²⁴. Efectivamente, no fueron pocas las dificultades para prepararlas adecuadamente, pues según informaría más tarde Juan Moreno Sánchez, conserje de la Academia, fue necesario contactar con diversos artífices para llevar a cabo las distintas operaciones, suponiendo alguna de ellas un coste mayor de lo que implicaba comprar láminas extranjeras ya preparadas para grabar, lo que hizo plantear la opción de vender directamente parte de las mismas para obtener cobres nuevos sin costes adicionales²⁵.

Como se puede comprobar, el esfuerzo económico que requería la empresa, para la cual no se disponía de fondos adicionales más allá de lo que dispensaba la corona anualmente

²² ARABASE, Junta ordinaria del 22 de julio de 1756, 3-81, fol. 49. El proyecto más parecido a lo que proponía Tiburcio de Aguirre en cuanto a hacer grabar las colecciones de pintura conservada en los palacios reales y las galerías de muchos nobles –un reclamo cada vez mayor en las siguientes décadas– no se concretaría, tras varias tentativas previas, hasta 1789 con la constitución en Madrid de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios*. CARRETE PARRONDO 1987, pp. 564-575.

²³ ARABASE, Junta ordinaria del 22 de julio de 1756, 3-81, fol. 49v.

²⁴ ARABASE, Carta de Tomás Prieto y Juan Bernabé Palomino dando cuenta del reconocimiento de las chapas de cobre almacenadas en el nuevo real palacio, 21 de septiembre de 1756, 1-32-20.

²⁵ ARABASE, Carta de Juan Moreno Sánchez sobre los costes de preparación de las planchas de cobre obtenidas en el nuevo real palacio, 23 de noviembre de 1756, 1-32-20.

para el mantenimiento de la propia Academia, exigía ser igualmente cauteloso en lo que respecta a la habilidad de sus grabadores, máxime si el trabajo recaía exclusivamente en artífices que aún estaban aprendiendo el oficio y no reunían suficiente destreza para el cometido. El más temprano en demostrar su capacidad fue Hermenegildo Víctor Ugarte, alumno aventajado entre los discípulos dirigidos por Juan Bernabé Palomino ya que ese mismo año de 1756 había obtenido la medalla de plata por el grabado a buril en la convocatoria anual de premios de la Academia con una representación de la fachada de *La Real Cárcel de Corte de Madrid*²⁶. El 16 de noviembre, Tiburcio de Aguirre mostraba a la junta “una estampa que representa geoméricamente el Puente de Toledo en grande y en pequeño grabado en cobre”, que el joven pensionado le había dedicado y “reconocida por todos los Señores esta obra, fue aplaudido el primor de la ejecución”. Aguirre decidió recompensar directamente de su bolsillo al joven grabador, “el cual fue llamado a sala, y después de haber oído los elogios de su trabajo, fue exhortado a continuar en su aplicación”²⁷. En lo que se refiere a la colección, este hito fue igualmente determinante por las decisiones acordadas por la junta para iniciar formalmente el proyecto:

y acordó la Junta que el mismo Ugarte me entregue la expresada lámina para archivarla: que de los dibujos que están en poder del Sr. Viceprotector y se aprobaron por la Academia, se vayan sacando otras del mismo tamaño, así para este discípulo como para cualesquiera otro en quien se halle el manejo de buril necesario para la perfección que por ahora pueden tener estas obras. Que por su ejecución se le den por la Academia las planchas de cobre que con este fin tiene mandadas preparar. Todas de igual tamaño a la dicha de Ugarte: que cuando los discípulos tengan concluidas las láminas y las presenten, sean gratificados por la Academia a proporción del mérito, y primor de cada obra: que aprobadas por la Junta se me entreguen y se archiven las láminas, para que en habiendo el número que se juzgue proporcionado para una colección, se estampe y se ponga a los pies del Rey²⁸.

Pese a no formar parte en origen de las obras que iban a constituir la colección, el alzado del puente de Toledo dibujado y grabado por Ugarte determinó algo tan importante como el formato y dimensiones de toda la serie, aunque muy posiblemente este criterio obedeciera a las características de las propias láminas de cobre facilitadas por la Academia. De la estampa con el alzado del puente de Toledo se haría eco el académico de honor Juan de Iriarte en la

²⁶ “Delineada y grabada por Hermenegildo Víctor Ugarte / En Madrid año de 1756”. Se conserva ejemplar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. GR-0543, y la lámina en la Calcografía Nacional, *Catálogo Calcografía* 2004, cat. núm. 2218.

²⁷ ARABASE, Junta ordinaria del 16 de noviembre de 1756, 3-81, fol. 56r. Al igual que sucedía con la lámina de la Real Cárcel de Corte, el mérito del joven grabador no solo residía en su destreza con el buril sino también en su habilidad como dibujante. En ambos casos, lo normal para un grabador en formación era comenzar con los temas de arquitectura, para dar continuidad más adelante a la escultura, la copia de retratos y, finalmente, la reproducción de pintura; VEGA 1989, p. 91. Esto último explica que, de las dos colecciones planteadas inicialmente por la Academia, se empezaran a grabar primero las vistas de edificios.

²⁸ *Idem*. También se anticipaba la hoja de ruta a seguir en el futuro: “Que ni los discípulos de estas obras ni otro alguno saquen o tiren más ejemplares que los precisos para presentar a la Junta con la lámina. Que en poder del conserje, se pondrá la colección impresa para venderla, y su producto se empleará en los fines que la Academia tiene acordado. Sobre todo lo cual, se acordó que pase a sus debidos tiempos las órdenes que corresponden al conserje”.

oración leída con motivo de la distribución de los premios de la Academia del año 1757, al referir, entre los “felices progresos” del grabado demostrados en España, “que se den a la estampa diseños de sus más grandiosas fábricas”, que celebraba junto al proyecto de hacer grabar la colección de retratos por parte de la misma Academia²⁹.

Entre tanto, hubo de pasar al menos otro año para empezar a ver las primeras entregas por parte del resto de los pensionados. En una nueva junta de 30 de noviembre de 1757 se dieron a conocer, junto a la ya citada estampa del puente de Toledo de Ugarte, las vistas dibujadas por Villanueva del acueducto de Segovia desde la plaza del Azoguejo, grabada por Juan Minguet, y la de Aranjuez desde el camino de Madrid, cuya lámina abrió José Murguía, “las cuales parecieron muy bien”. A la vista de ello, la Junta acordó que se informara “de los profesores que gustase, de la gratificación que se debería dar por estas obras, así al director que ha hecho los dibujos, como a los pensionados que los han abierto, a fin de que en la próxima Junta se determine y se les libre”³⁰.

El 9 de enero de 1758 se examinó la lámina abierta por Ugarte de la fachada del palacio del real sitio de Aranjuez (fig. 5), que es por otro lado la única vista de toda la colección de la que se conserva —que sepamos— el dibujo original de Diego de Villanueva (fig. 6). El examen de la nueva vista propició la necesidad de revisar el conjunto ya que

habiéndose puesto algunos reparos, sobre algunas de las demás que ya están grabadas, se acordó que para la Junta próxima se traigan los dibujos originales por donde se han abierto: y que asistiendo los autores de los dibujos, y los Maestros Directores del Grabado, se examinasen de nuevo para resolver con audiencia de todos lo que se juzgue conveniente³¹.

Aunque desconocemos las cuestiones que se pudieron tratar al respecto por parte de los interesados, resulta más que evidente el control ejercido por parte de la Academia en el transcurso de todo el proceso, siendo habitual que con cada nueva obra presentada por los pensionados se volviera a revisar todo el conjunto. En el caso concreto de la vista de la fachada principal del palacio del real sitio de Aranjuez, es fácil observar las diferencias entre el dibujo, realizado en un formato apaisado, y la estampa final, donde el edificio terminaba alejado de la visión del espectador al insertar los árboles en los laterales para cerrar la composición y ampliar la franja de cielo, manteniéndose por lo demás la misma disposición de los grupos de figuras que animaban la escena en primer plano y, al fondo, la parada militar representada a las puertas del palacio. Los cambios entre el dibujo y la estampa pueden deberse sencillamente a la necesidad que tuvo el grabador de adaptarse al formato y tamaño que la propia Academia había determinado para todas las vistas de la serie dos años después de examinar la vista del puente de Toledo, una hipótesis que no podemos confirmar en

²⁹ *Distribución Premios 1757*, p. 26.

³⁰ ARABASE, Junta ordinaria del 30 de noviembre de 1757, 3-82, fol. 1r.

³¹ ARABASE, Junta ordinaria del 9 de enero de 1758, 3-82, fols. 3v-4r.



5. Diego de Villanueva y Hermenegildo Víctor Ugarte, *Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez*. 1757. Aguafuerte y buril, 297 x 427 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



6. Diego de Villanueva, *Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez*. 1755. Aguada y tinta sobre papel, 149 x 265 mm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

otros casos por el paradero desconocido del resto de los dibujos de Villanueva, de los que ignoramos si hubo que hacer adaptaciones similares para abrir las láminas correspondientes. Tampoco conservamos ningún comentario en las actas de las juntas de la Academia sobre la *Vista de la Iglesia de San Martín por el Monte de Piedad* ni la *Vista de las Descalzas Reales por la calle de Bordadores* (fig. 7), ambas grabadas por Juan Minguet en 1758. Por la información de las actas de la junta particular de 5 de abril, sí existe constancia de que por entonces ya se habían abierto todas las láminas de la colección de las que había dibujos, pues entre las decisiones tomadas ese día en la reunión presidida por Ricardo Wall,

acordó también S. E. con la Junta que a los Discípulos del Grabado, que de orden de la Academia han abierto láminas, se les dé por vía de gratificación trescientos reales de vellón por cada lámina; y que los reciban de mano del Sr. Viceprotector, que se encargó de exonerarlos, a continuar en su aplicación³².



7. Diego de Villanueva y Juan Minguet, *Vista de las Descalzas Reales por la calle de Bordadores*. 1758. Aguafuerte y buril, 297 x 427 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

³² ARABASE, Junta particular del 5 de abril de 1758, 3-121, fol. 9r.

Ugarte y Minguet recibieron en consecuencia 900 reales en razón de las tres láminas abiertas por cada uno –recordemos que el primero había cobrado previamente una gratificación personal del propio Viceprotector por la lámina dedicada del puente de Toledo–, mientras que José Murguía obtuvo 300 reales por grabar la segunda vista de Aranjuez³³. La liquidación de los honorarios a los grabadores ayuda a pensar que no quedaba ya ningún dibujo pendiente de grabar de los realizados tres años antes por Diego de Villanueva. Y así, en la misma junta de 5 de abril se resolvió que

en la junta ordinaria próxima se encargue a todos los profesores que formen dibujos de las mejores vistas de esta Corte y Sitios Reales, que los presenten en las Juntas, para que examinados y aprobados se manden abrir no sólo a los discípulos que están a cargo de D. Juan Palomino, sino también a los que están al de D. Tomás Prieto, dejando al arbitrio de los Pensionados el dos, tres o más de ellos abran a competencia un mismo dibujo³⁴.

La apuesta por dar continuidad a la colección parecía clara: no solo se llamaba a todos los profesores de la Academia a presentar sus dibujos, sino que se ampliaba la responsabilidad de abrir láminas a los pensionados del grabado en hueco, quienes ya desempeñaban una labor similar en la serie de retratos de los “héroes de la nación”, la cual empezó a centrar el interés y los esfuerzos de la Academia³⁵. Del mismo modo, y con las miras puestas en mejorar la calidad de los nuevos trabajos, se llegaba incluso a proponer un concurso abierto entre los propios grabadores, lo que da una idea de lo mucho que había cambiado –en apenas cuatro años– la percepción sobre su aprendizaje. La idea, sin embargo, no se llevó a término y la colección definitiva quedó reducida a las siete vistas dibujadas por Villanueva –tres del Acueducto de Segovia, dos de Madrid y dos de Aranjuez– y el alzado del puente de Toledo, diseñado y grabado por Ugarte.

El llamamiento que iba a hacer la Academia para incluir nuevos asuntos demuestra que en ningún momento existió por su parte una idea clara sobre los temas a grabar, elección que quedó al libre arbitrio de Villanueva e incluso del propio Ugarte, pues la idea de grabar el puente de Toledo fue igualmente fruto de su iniciativa personal. Eso explicaría la nula coherencia de la colección comentada al inicio de este capítulo, aunque es algo que no debió suscitar la más mínima preocupación entre sus promotores. Finalizada la serie al no recibirse nuevos dibujos, el 1 de abril de 1759 se tomó la decisión de culminar el proyecto mandándolo publicar, tal y como estaba previsto desde el principio:

³³ El pago se anotó en un único registro contable: “Dos mil y cien reales de vellón que he pagado a los pensionados del buril HERNÉGILDO UGARTE, JUAN MINGUET y JOSEPH MURGUÍA, los que le concedió la Junta particular de diez de marzo [sic] de gratificación por las láminas que han grabado para la Academia como consta por las órdenes del Sr. Viceprotector y los recibos de los interesados que presento todos bajo del núm. seis... 2100”. ARABASF, Tesorero. Documentos contables. 5-21-1. En la misma carpeta se conservan los recibos firmados por los pensionados, fechados a 10 de mayo de 1758. No obstante, es posible que las obras no estuvieran completamente terminadas en esa fecha pues, al término de ese mismo verano, Juan Minguet pasaba otro recibo al conserje de la Academia por valor de “veinte y cinco reales y diez maravedís de vellón [...] por el papel para las pruebas de la lámina de la vista de las Sras. Descalzas por San Martín”, conservado en el mismo expediente.

³⁴ ARABASF, Junta particular del 5 de abril de 1758, 3-121, fol. 9r.

³⁵ MOLINA 2020, p. 119.

El Sr. Viceprotector propuso sería conveniente no inutilizar las láminas que han abierto los Pensionados del Grabado y representan tres vistas del Acueducto de Segovia, dos del Real Palacio de Aranjuez, una del Convento de las Descalzas Reales, otra de San Martín, y otra del Puente de Toledo. Que haciendo imprimir cien ejemplares de cada una se pongan a vender. La Junta aprobó este pensamiento y acordó que desde luego se ponga en ejecución³⁶.

En esta ocasión el acuerdo se resolvió rápidamente y, de las nueve láminas conservadas en la Academia de edificios y monumentos, el estampador Tomás Chico Sánchez se llevó ocho de ellas “para estamparlas, hoy 3 de abril de 1759, de modo que solo queda en la Academia la de la Cárcel de Corte de Ugarte”³⁷. El coste de la estampación ascendió a trescientos veinticinco reales³⁸. Unos días más tarde, y “habiendo oído a los Señores Palomino y Prieto” para fijar el precio de venta al público, el Viceprotector “determinó que se venda a cuatro reales de vellón cada estampa, y el juego de todas ocho unido, y no cada una separada” en la “Casa de Don Ángel Corradi”³⁹. La elección de este establecimiento —una de las librerías más selectas de Madrid a finales de la década de los años cincuenta— no debe extrañarnos si consideramos el encargo de un conjunto de obras sobre arquitectura que la corporación había realizado al librero a comienzos de ese mismo año por intermediación del propio Diego de Villanueva⁴⁰, por lo que se trataba de un contacto muy reciente. Aparte de eso, el lugar seleccionado para la venta de la colección al público y la decisión de que las estampas se distribuyesen siempre en juegos completos invita a pensar cómo la Academia imaginó como destinatario potencial de su obra un consumidor culto, refinado y aficionado a las bellas artes, capaz de apreciar el valor artístico de las estampas para completar la colección de su biblioteca o, tal vez, para adornar algún espacio de su casa. Un cliente, en definitiva, muy distinto al que se dirigiría en 1762 Andrés de Soto, al tratar de vender uno de los juegos de la colección bajo el reclamo de la máquina óptica.

Luces y sombras de una colección

De las vistas anunciadas ese año en el *Diario Noticioso Universal*, la única estampa que no había formado parte de la colección original de la Academia al salir a la venta en 1759 fue la que dibujó y grabó Ugarte a iniciativa propia de la moderna fábrica del convento de las Salesas patrocinada por la reina Bárbara de Braganza, cuyas obras habían finalizado el año anterior. El joven artífice llegó a grabar dos versiones diferentes: la primera de ellas, datada en 1758 y dedicada al marqués de Añavete —mayordomo de semana de la reina—, de la que

³⁶ ARABASE, Junta particular del 1 de abril de 1759, 3-121, fol. 62v.

³⁷ ARABASE, Memoria de las láminas que hay grabadas en la Academia, y llevó Tomás Chico para estamparlas, 3 de abril de 1759, 1-032-20. Los cobres se conservan en la actualidad en la Calcografía Nacional, *Catálogo Calcografía* 2004, núms. cat. 2218-2226.

³⁸ ARABASE, Tesorero. Libro de cuentas de 1759, 3-201. Según consta en el recibo con la orden de pago dada al conserje, fechada a 22 de abril, se abonaron “trescientos veinte reales de vellón por haber impreso ochocientos ejemplares de las láminas grabadas por los Pensionados a razón de cuarenta reales cada ciento, con más cinco reales de vellón por haberlas conducido a la Academia y a la Casa del Librero”.

³⁹ ARABASE, Junta ordinaria del 29 de abril de 1759, 3-82, fol. 50.

⁴⁰ ESPINOSA SÁNCHEZ 2012, p. 202.

posiblemente se hizo una tirada limitada reservada al círculo personal del noble⁴¹, y una segunda versión, sin fecha ni dedicatoria, que fue la que seguramente se incluyó a la venta en el año 1762 (fig. 8)⁴². Dado el carácter emprendedor de Ugarte, demostrado ya en sus inicios de pensionado, no se puede descartar que el grabador sí fuera más consciente del éxito que durante esos años había alcanzado el género de las vistas ópticas: en términos compositivos, su representación en perspectiva del convento de las Salesas era —de todo el conjunto estudiado— la que mejores resultados podía dar al ser contemplada a través del visor de un cajón o máquina óptica, si bien es cierto que el autor no renunciaba en su ejecución a las cualidades artísticas a las que aspiraba un buen grabador en el lenguaje de la talla dulce, como se manifiesta en las texturas del empedrado de la calle, los suaves contrastes de luces y sombras que proyectan los edificios, o el delicado tratamiento de las nubes; en definitiva, un refinamiento de la técnica más que evidente en comparación con sus trabajos más tempranos.



8. Hermenegildo Víctor Ugarte, *Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid*. ca. 1758. Aguafuerte y buril, 240 x 365 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

⁴¹ "VISTA DEL NUEVO REAL CONVENTO DE LA VISITACIÓN DE MADRID, vulgo las Salesas / Dedicada al S. D. Joseph Elías Ruiz de Gaona y Barona, Marqués de Añavete, Mayordomo de Semana de S. M. C. la Reina N. S. (que Dios guarde) por Hermenegildo Víctor Ugarte, quien la delinco y grabó en Madrid Año de 1758". Museo de Historia de Madrid, Inv. 2004.

⁴² Del edificio de las Salesas se conserva otra vista grabada por Vicente Bustamante, pensionado de la Academia como Ugarte, quien copió la composición de este último para una estampa que sirvió de ilustración para la obra del padre Flórez *Memorias de las Reinas Católicas*, publicada por Antonio Marín en 1761. Se conserva ejemplar suelto en la Biblioteca Nacional de España, Invent / 19.352.

Aunque desconocemos el número de ejemplares despachados de la colección al poner a la venta las estampas en la librería de Ángel Corradi, resulta evidente que todavía no existía en Madrid un consumo de estampas capaz de absorber este tipo de iniciativas, situación que tampoco se daría en las siguientes décadas si consideramos la poca salida que tuvieron entre los particulares las magnas y lujosas empresas auspiciadas desde entonces por la corona⁴³. A finales de la década de los noventa hubo, sin embargo, un nuevo intento de dar salida a las vistas cuando, en la sesión de la junta particular del 2 de septiembre de 1798, el “Señor Don Nicolás de Vargas propuso en este día parecerle muy conveniente que se limpiasen las láminas de grabado dulce que posee la Academia, y se publicasen”, a lo cual “conviniere los señores” para que se presentaran unas muestras en la siguiente junta⁴⁴. Según lo previsto, el 7 de octubre se presentaron

dos pruebas de cada una de las láminas de retratos y vistas que posee la Academia y que se han estampado. La Junta en su vista, y de lo acordado sobre este asunto en la anterior, resolvió que se tirasen unos cuantos ejemplares de otras láminas, y se pusiesen a la venta en alguna librería de esta corte, trayéndose algunas a la Junta de noviembre para repartir entre los Señores⁴⁵.

Tal y como anota Daniel Crespo Delgado en este mismo volumen, para la nueva edición se estamparon 150 ejemplares de cada vista a 8 reales cada una, sumándose igualmente la de la Real Cárcel de Corte al precio de 2; en esta ocasión, y analizados los datos de venta, tampoco parece que las estampas tuvieran una buena aceptación en el mercado⁴⁶, aun cuando en esta ocasión se pudieran comprar por separado. Al margen de las difíciles condiciones que todavía caracterizaban el mercado de estampas a finales de siglo, podemos apuntar algunas razones más que explican los malos resultados de ventas. En cuanto a la calidad del grabado, las vistas de la Academia en poco podían competir para los verdaderos aficionados con la excelencia alcanzada por los grabadores al terminar la centuria; en lo que respecta formalmente a su composición, la visión de Villanueva en su faceta como dibujante de arquitecturas se había quedado anticuada y tampoco respondía ya al gusto y amenidad de las vistas publicadas hacia 1800. Un ejemplo elocuente que puede servirnos de comparación son las dos estampas dibujadas y grabadas a finales de los años ochenta por Isidro González Velázquez sobre el Prado de Madrid desde las fuentes de Cibeles y Neptuno, que por dimensiones, formato y composición debieron ser concebidas para ser contempladas igualmente a través de la máquina óptica. Las dos vistas ofrecían una mirada renovada y moderna de la corte madrileña a mayor gloria de su soberano que sí gozó de una enorme aceptación por parte del público, llegándose a hacer varias tiradas en el transcurso de la década de los años noventa, la última de ellas tras adquirir las láminas la Calcografía en 1797, que hubo de retallarlas para hacer una nueva estampación⁴⁷.

⁴³ Sirvan de ejemplo las ocho vistas de gran tamaño y otras dos pequeñas del Real Sitio de Aranjuez grabadas entre 1773 y 1775 por dibujos del ingeniero Domingo de Aguirre, las cuales acompañaban un gran plano del real sitio compuesto, a su vez, por dieciséis estampas. *Catálogo Calcografía* 2004, núms. cat. 2480-2489.

⁴⁴ ARABASE, Junta particular del 2 de septiembre de 1798, 3-125, fol. 115r.

⁴⁵ ARABASE, Junta particular del 7 de octubre de 1798, 3-125, fol. 116v.

⁴⁶ ARABASE, Libro de cuentas de 1799, 3-41. Agradezco a Daniel Crespo Delgado la información facilitada sobre los datos de venta de la colección en este año y su referencia a la documentación del archivo.

⁴⁷ VEGA 2010, pp. 399-400. Tanto los dibujos para grabar como los cobres se conservan en los fondos de la Calcografía Nacional, *Catálogo Calcografía* 2004, núms. cat. 212-213.

Visto en perspectiva, de todos los objetivos formulados al plantear la Academia su proyecto de colección de vistas en 1755, el único que posiblemente se cumplió a corto plazo fue el de ser un instrumento de aprendizaje para los pensionados madrileños del grabado dulce e incentivar profesionalmente su actividad, aunque ninguno de los discípulos de Juan Bernabé Palomino llegaría a alcanzar el nivel de los alumnos becados en París, quienes a su vuelta a España protagonizaron la edad de oro del grabado calcográfico bajo el liderazgo de Manuel Salvador Carmona, responsable de formar a la nueva y fructífera generación de grabadores durante las siguientes décadas⁴⁸. A Salvador Carmona debemos, de hecho, la última noticia sobre el devenir de esta colección a raíz del informe sobre el estado de conservación de las láminas pertenecientes a la colección de la Academia que redactó junto a Blas Ametller en 1815 para “examinar detenidamente el estado general y particular de cada una de las láminas, clasificando y separando las de actual servicio, y que están corrientes, anotando las que exigen retoque, las que son útiles o puede hacerse uso de ellas, y de las inútiles que son inservibles para otro grabado”. De los cobres que aún permanecían en servicio, es decir, que eran susceptibles de nuevas estampaciones, figuraban los relativos a la citada colección de retratos de los héroes de la nación, compuesta finalmente de once personajes, y las ocho vistas de la colección de edificios, a las que se sumaba la vista de la Real Cárcel de Corte de Ugarte de 1756. A la derecha de esta relación, Salvador Carmona y Ametller anotaban que “la ninguna o poquísimas salidas de estas estampas, prueba evidente su escaso mérito, y aun juzgamos indecoroso, a la delicadeza de la Academia al publicarlas en su Catálogo”⁴⁹.

Pese al demoledor pero comprensible comentario de Salvador Carmona y Ametller, lo cierto es que la colección de vistas de edificios de la Academia fue un éxito si consideramos las distintas iniciativas de similar temática que, propuestas desde los años sesenta, nunca llegaron a materializarse debido a múltiples circunstancias. La mayoría eran ideas formuladas por los propios consiliarios destinadas a ensalzar la gloria del monarca a través de la grandeza de sus reales sitios, alineando de ese modo los intereses de la corona con los de la propia Academia. Por tratar solamente un ejemplo cercano en el tiempo, se puede destacar la idea del marqués de Távara, que en la junta particular del 18 de diciembre de 1764 propuso que

Sería muy conveniente hacer una colección de estampas de las fuentes, estatuas, vistas de jardines y edificios del Real Sitio de San Ildefonso; pues además de que la ejecución de esta obra ocupará dibujantes y grabadores, será muy bien recibida del público. Y con ella podrá hacer la Academia un fondo con que promover más y más estas artes.

A continuación, y como era de esperar:

⁴⁸ CARRETE PARRONDO 1987, p. 503. Para una panorámica de la evolución de la enseñanza del grabado en la Academia durante estos años, véase VILLENA 1992.

⁴⁹ ARABASE, “Reconocimiento de las láminas grabadas existentes en la Real Academia de San Fernando que a virtud de la comisión de la misma, e instrucción particular del Señor Vice Protector, hemos hecho los infraescritos Académicos por el grabado Don Manuel Salvador Carmona, Director, y Don Blas Ametller”, 17 de agosto de 1815, 1-32-20.

Aplaudieron todos los Señores este pensamiento y resolvieron que en la primera Junta ordinaria se dé cuenta de estar ya acordada su ejecución y que el Señor Viceprotector mande en dicha junta a los profesores que propongan a ésta los dibujantes que crean más hábiles y capaces de desempeñar la idea, a fin de enviar a aquel sitio los que sean precisos para ir haciendo los dibujos: cuyo tamaño y método se acordará en la misma Junta⁵⁰.

Como se puede comprobar, la falta de memoria institucional era ya un problema en la época de las Luces: todavía no habían pasado cinco años desde que la Academia pusiera a la venta, sin el éxito esperado, la primera colección de vistas de edificios —que tantos desvelos había requerido—, cuando se volvían a plantear de manera prácticamente idéntica iguales estrategias y mecanismos con los que fomentar el grabado, actividad que seguía caracterizándose por su inestabilidad y precariedad, sin apenas iniciativa privada en la oferta y la demanda, y en exceso dependiente de los encargos reales, como el que se proponía de nuevo en esta ocasión. A diferencia de la primera colección, sin embargo, el número de artistas capacitados para involucrarse en el proyecto era mayor que el de unos años antes, cuando se había tenido que confiar la empresa del grabado a unos aprendices. La idea del nuevo proyecto se trasladó a la siguiente junta ordinaria, en la que el Viceprotector, Tiburcio de Aguirre, “previno a los profesores propongan para hacer los dibujos las personas que juzgaren más hábiles y capaces de desempeñar la idea a fin de enviar a aquel sitio los que se crean precisos”. Los profesores Andrés de la Calleja y Diego de Villanueva refirieron, como respuesta, “que en tiempo del Sr. D. Felipe V no solo se tuvo este pensamiento, sino también se hicieron varios dibujos de que algunos han quedado en poder de algunos Señores, y creen que la viuda de Don Juan de Olivieri tendrá la mayor parte de ellos”⁵¹.

La localización de los dibujos se complicó y en la siguiente junta ordinaria se informó que, de los conservados por Olivieri, “se habían vendido todos al tiempo de la muerte del dicho Director”, recuperándose un par conservados en la propia Academia “desde el tiempo de la Junta Preparatoria”, que Villanueva había encargado localizar al conserje. En la misma sesión “se acordó que para la Junta próxima traigan todos los Señores los dibujos que tengan relativos de ella para resolver en vista de todos lo que se deberá hacer”⁵². Las pesquisas siguieron su curso y, en una nueva reunión, se facilitó más información:

El Señor Andrés de la Calleja presentó cuatro estampas que representan cuatro de las estatuas que adornan los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso; y por todos los Señores Profesores se expresó que estaban grabadas y se vendían en París otras muchas pertenecientes al mismo Real Sitio [por lo que] se acordó que se compre un juego completo de todas y se tenga presente para formar la colección que está acordada de las vistas y de estatuas y demás partes de aquel edificio, encargándolas a París⁵³.

⁵⁰ ARABASE, Junta particular del 18 de diciembre de 1764, 3-121, fols. 189v-190r.

⁵¹ ARABASE, Junta ordinaria del 13 de enero de 1765, 3-82, fols. 278v-279r.

⁵² ARABASE, Junta ordinaria del 3 de febrero de 1765, 3-82, fol. 287.

⁵³ ARABASE, Junta ordinaria del 10 de marzo de 1765, 3-82, fol. 295r.

No hemos sido capaces de localizar estampas producidas en el extranjero sobre el real sitio de San Ildefonso, búsqueda que resultó igualmente infructuosa para los responsables de la Academia, pues unos meses más tarde Iriarte avisaba de que “no se han podido hallar en París las estampas de las vistas y fuentes de San Ildefonso que se pidieron”⁵⁴. Es posible que el hecho de no encontrar entonces ningún ejemplar sobre el asunto se debiera a que se estaba buscando un tipo de estampas equivocado porque, en el contexto de las vistas ópticas, sí que circulaban diversas vistas del real sitio en las que se podían apreciar sus fuentes, cascadas, jardines y la arquitectura del palacio⁵⁵. La imposibilidad de localizar dibujos y estampas que sirvieran como modelos y referencias de la futura colección acabó paralizando desde el inicio el proyecto, que fue definitivamente cancelado dos años más tarde, cuando el propio monarca manifestó su deseo de centrar los esfuerzos en la empresa que, en colaboración con la Real Academia de la Historia, se había puesto en marcha para hacer grabar las antigüedades árabes conservadas en el reino, el cual se convertiría en uno de los proyectos más ambiciosos del último tercio de siglo⁵⁶.

Ante las circunstancias que marcaron el inicio frustrado del proyecto, no deja de ser elocuente que, una vez confirmada la imposibilidad de localizar dibujos y estampas incluso más allá de las fronteras del reino, no se contemplase en ningún momento la opción inicial de enviar a uno o varios artistas al real sitio para tomar directamente las vistas necesarias. Esto permite aventurar que el problema de fondo en la Academia no solo era la falta de grabadores cualificados para abrir las láminas sino algo mucho más grave y básico: la carencia de artistas especializados en el dibujo de arquitectura y perspectiva. En realidad es algo que no debería sorprendernos si recordamos que, ya en la colección de edificios y monumentos de 1755, no había sido posible añadir el dibujo de nuevas vistas a los diseños de Villanueva, llegándose entonces a paralizar —como ahora— el propio llamamiento a los miembros de la Academia para recibir nuevas propuestas. Hablamos, en definitiva, de carencias estructurales en el sistema de las artes que tardarían aún varias décadas en solventarse, y que lastró durante toda la centuria las posibilidades de desarrollar el grabado de vistas urbanas que, como ya hemos podido avanzar, no terminaría de renovarse en el contexto español hasta los años finales de la centuria.

⁵⁴ ARABASE, Junta ordinaria del 9 de junio de 1765, 3-82, fol. 305r.

⁵⁵ Sirva de ejemplo la *Vue du Chateau de St. Ildephonse, prise en face des Appartements du Roy d'Espagne*, de la que se conserva un ejemplar tardío en la Biblioteca Nacional de España fechado en 1785 (Invent/19527).

⁵⁶ “En cuanto a la colección de estampas de San Ildefonso expresó S. E. en la misma orden que aunque a S. M. ha sido muy grata esta obsequiosa idea de la Junta, contempla que puede diferirla por ahora dedicando primero sus loables esfuerzos a los magníficos edificios que cerca y lejos de la corte publican la antigua perfección de la arquitectura y demás artes en España, dignos de que el buril lo multiplique”. ARABASE, Junta ordinaria de 7 de septiembre de 1766, 3-82, fols. 389v-390r. Para una aproximación a la cuestión de las antigüedades en el desarrollo del grabado del periodo, véase en este mismo volumen la contribución de Jorge Maier.

Bibliografía:

BÉDAT 1989

Claude Bédát, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989.

BLAKE 2003

Erin C. Blake, “Zograscope, Virtual Reality, and the Mapping of Polite Society in Eighteenth-Century England”, en *New Media, 1740-1915*, eds. Lisa Gitelman y Geoffrey B. Pingree, Cambridge, Massachusetts, 2003, pp. 1-29.

BRUNETTA 1997

Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla Luce dei Lumières*, Venecia, 1997.

BRUNETTA 2020

Gian Piero Brunetta, “I Tesini, creadores de una moderna red europea de comunicación”, en *La ciudad de los saberes en la Edad Moderna*, eds. Alicia Cámara, Álvaro Molina y Margarita Ana Vázquez Manassero, Gijón, 2020, pp. 277-291.

CARRETE PARRONDO 1980

Juan Carrete Parrondo, *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid 1752-1978: La Academia de San Fernando*, Madrid, 1980.

CARRETE PARRONDO 1987

Juan Carrete Parrondo, “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, en *El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, 1987, vol. XXXI, pp. 393-644.

CATÁLOGO CALCOGRAFÍA 2004

Calcografía Nacional. Catálogo general, Madrid, 2004, vol. 1.

DISTRIBUCIÓN PREMIOS 1755

Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los Discípulos de las tres Nobles Artes [...] en la Junta general de 22 de diciembre de 1754, Madrid, 1755.

DISTRIBUCIÓN PREMIOS 1757

Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los Discípulos de las tres Nobles Artes [...] en la Junta general de 6 de febrero de 1757, Madrid, 1757.

ESPINOSA SÁNCHEZ 2012

Gabriel Espinosa Sánchez, “Los libreros Ángel Corradi y Antoine Boudet y la importación de libros franceses para la Academia de San Fernando”, *Bulletin Hispanique*, 114-1 (2012), pp. 195-216.

GALLEGO 1999

Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1999.

KALDENBACH 1985

Kees Kaldenbach, “Perspective Views”, *Print Quarterly*, 2, 2 (1985), pp. 87-104.

MOLINA 2018

Álvaro Molina, “La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos”, en *Simposio Internacional El Tiempo y el Arte. Reflexiones sobre El Gusto IV*, eds. Alberto Castán, Concha Lomba y María Pilar Poblador, Zaragoza, 2018, pp. 543-554.

MOLINA 2020

Álvaro Molina, “Discurso y prácticas del arte del grabado en los inicios de la Academia de San Fernando”, en *Cultura académica y monarquía en el siglo XVIII*, ed. Juan Díaz Álvarez, Gijón, 2020, pp. 105-126.

SARMIENTO [1743] 1789

Martín Sarmiento, “Reflexiones literarias para una Biblioteca Real, y para otras bibliotecas públicas, hechas [...] en el mes de diciembre de 1743”, *Semanario Erudito*, t. XXI, 1789, pp. 99-273.

VEGA 1989

Jesusa Vega, “El grabador: arte y técnica”, en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, 1989, pp. 83-109.

VEGA 2010

Jesusa Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, 2010.

VILLENA 1992

Elvira Villena, “Grabado en dulce y en hueco”, en *Renovación, crisis, continuismo. Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, 1992, pp. 83-98.