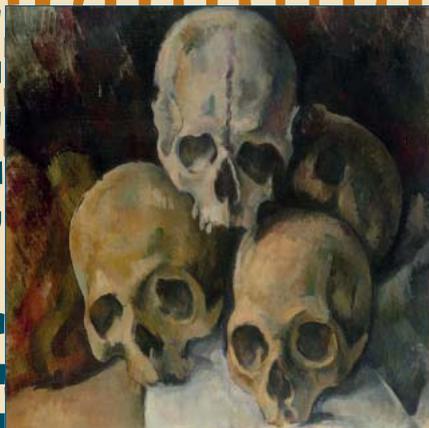


El tiempo
y el arte
REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO IV

Alberto Castán, Concha Lomba
y M.^a Pilar Poblador
(editores)



El tiempo
y el arte

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO IV

Alberto Castán, Concha Lomba
y M.^a Pilar Poblador
(editores)

El tiempo y el arte

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO IV

Alberto Castán, Concha Lomba y M.^a Pilar Poblador
(editores)



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2018

SIMPOSIO INTERNACIONAL EL TIEMPO Y EL ARTE. REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO IV.

Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras y Paraninfo de la Universidad de Zaragoza
26, 27 y 28 de octubre, 2017

Comité científico:

ERNESTO ARCE
GONZALO M. BORRÁS
JOSÉ I. CALVO
JUAN F. ESTEBAN
RAFAEL GIL
CRISTINA GIMÉNEZ
FRÉDÉRIC JIMÉNO
CONCHA LOMBA
JUAN CARLOS LOZANO
MARÍA PILAR POBLADOR

Publicación número 3639 de la Institución Fernando el Católico,
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79
ifc@dpz.es
<https://ifc.dpz.es>

- © De los textos, los autores
- © De la presente edición, Institución Fernando el Católico
- © De las imágenes: © 2018 San Francisco Museum of Modern Art. © 2018 The Metropolitan Museum of Art. © 2012 William Kentridge. © Fotógrafos Jesús Ángel García, Fredi Fuenteseca, Carlos Acuña y José Lamarca para Fondo de Arte Masaveu. © Fotógrafo José Lamarca para Galería Guereta. © Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón. © Museo de Bellas Artes de Asturias. Depósito del Ayuntamiento de Oviedo. © Studio Tomás Saraceno. © The State Hermitage Museum. Photo by Leonard Kheifets. © Victoria and Albert Museum, London. © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, 2018. © The Pollock-Krasner Foundation, VEGAP, Madrid, 2018. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2018. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Zaragoza, 2018. © Óscar Domínguez, James Ensor, Renato Guttuso, Georges Braque, Fernando Alba, Francisco Fresno, Avelino Sala, Helene Schjerfberck, Alexis Hinsberger, VEGAP, Zaragoza, 2018.

Los artículos incluidos en esta publicación y firmados por Concha Lomba, Juan F. Esteban, Juan Carlos Lozano, María Pilar Poblador, Amparo Martínez, Alberto Castán, Inés Escudero, Julio A. Gracia, Ascensión Hernández y María Josefa Tarifa, han sido redactados en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium*, reconocido por el Gobierno de Aragón y cofinanciado por el Programa Operativo Feder Aragón 2014-2020.

ISBN: 978-84-9911-512-2
DEPÓSITO LEGAL: Z 1548-2018
IMPRESIÓN: Copy Center Digital
IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

Introducción, por CONCHA LOMBA SERRANO	11
Conferencia inaugural	
Agujeros negros, bucles y héroes cuánticos, por AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL.....	17
Ponencias	
Hora, día, mes y año escondidos entre algunas obras del medievo, Renacimiento y Barroco, por JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE.....	33
Jugar con el tiempo y el espacio, otras retóricas de la pintura barroca. A propósito de la Capilla de San Pedro Arbués en la Seo de Zaragoza, por JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ.....	51
Charles de la Traverse (1726-1787) y el comercio de arte entre Francia y España, por FRÉDÉRIC JIMÉNO.....	71
Amistades y tiempo en la vida de Goya, por JANIS A. TOMLINSON.....	87
Viajeros a través del tiempo. La representación por Asensio Juliá del <i>viaje literario</i> de Francisco Pérez Bayer por Andalucía y Portugal en 1782, por RAFAEL GIL.....	99
El recuerdo de lo fugaz: la arquitectura efímera en la era del progreso, por MARÍA PILAR POBLADOR MUGA.....	127
El tiempo y la superficie inmóvil: Ideografías y visiones de lo giratorio. Entre la ruca de Diego Velázquez y la apisonadora de Óscar Domínguez, por JAIME BRIHUEGA	155
Vanitas en vanguardia: meditación y violencia, por CONCHA LOMBA SERRANO	183
Juan Gris. Tiempo y tiempos del cubismo, por MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO	213
Pasado y presente: «El tiempo histórico» en la cinematografía, por ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN.....	229
<i>Por qué no uso reloj.</i> La elasticidad del tiempo en la obra de Luis Buñuel, por AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ	251

Tiempo escultórico y paisajes plásticos de la memoria, por MARÍA SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ.....	281
El tiempo maleable: presentes expandidos del arte actual, por ALBERTO CASTÁN CHOCARRO.....	305

Comunicaciones

(Disponibles en edición digital en la dirección: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3701>)

El reloj de la geisha: El ciclo de las horas en grabado japonés <i>ukiyo-e</i> del periodo Edo (1615-1868), por V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS.....	339
Anacronismos y particularidades iconográficas: La representación pictórica del Milagro de la Nieve por Francisco Ximénez Maza en la Seo de Zaragoza, por ELENA ANDRÉS PALOS.....	351
Cambios de gusto en tiempos de transformación. La visión de la arquitectura en los viajeros occidentales en el Japón de la era Meiji (1868-1912), por ELENA BARLÉS BÁGUENA.....	361
La piel del tiempo en el espacio cinematográfico: <i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016), por RUTH BARRANCO RAIMUNDO.....	377
De Perrault a Disney: la representación del paso del tiempo en <i>La bella durmiente</i> , por PABLO BEGUÉ HERNÁNDEZ.....	387
La mirada atrás. La modalidad del autorretrato continuo en el simbolismo, entre la memoria y el paso del tiempo, por JUAN C. BEJARANO VEIGA.....	397
El tiempo detenido, el tiempo suspendido. La pintura de Edward Hopper, por JOSÉ GASPAR BIRLANGA TRIGUEROS.....	409
La ciudad efímera y eterna. El tiempo como multiplicador de Pompeya, por GABRIELLA CIANCIOLO COSENTINO.....	419
La guerra perenne. Persistencias de un conflicto en imágenes, por INÉS ESCUDERO GRUBER.....	433
El arte en el tiempo y el tiempo del arte. Reflexiones sobre el concepto de arte en la modernidad (de Winckelmann a Ruskin), por FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO.....	445
La historia del arte como cápsula del tiempo. Imágenes turísticas y temporalidad en la España de Franco, por ALICIA FUENTES VEGA.....	455
<i>De trazo de tiza a de profundis</i> . Narración y tiempo en Miguelanxo Prado, por JULIO A. GRACIA LANA.....	467
El paso del tiempo y la pervivencia de la tradición. El caso de las <i>Hina-Ningyô</i> , por MARÍA GUTIÉRREZ MONTAÑÉS.....	477

Perdidos en el tiempo: la fascinación contemporánea por las ruinas bélicas, por ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.....	487
Inmortalidad genética: el ADN en la concepción daliniana del tiempo, por DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN.....	499
El tiempo en las nubes: aproximación al pensamiento de Hubert Damisch, por NICOLÁS ENRIQUE MARÍN BAYONA.....	509
El reloj Benaventano: historia y devenir del tiempo en una pieza de origen leonés, por JORGE MARTÍNEZ MONTERO.....	519
El tiempo en la escultura de Navascués, por MERCEDES MENÉNDEZ GONZÁLEZ.....	531
La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos, por ÁLVARO MOLINA....	543
Tiempo y tiempos históricos en la Sintra <i>fin de siècle</i> : el caso de la <i>Quinta do Relógio</i> , por IVÁN MOURE PAZOS	555
Memorias de una estación olvidada: esplendor y decadencia de la Estación Internacional de Canfranc, por IGNACIO MUSTIENES SÁNCHEZ.....	567
El tiempo y las joyas: modas cíclicas. De la evasión de las <i>chinoiseries</i> a los <i>revivals</i> bizantinos de Dolce & Gabbana, por CAROLINA NAYA FRANCO	577
Las horas prestadas o la didáctica del tiempo. Del alquiler del reloj público de Mallén (1485) a la adquisición del de Utebo (1528), por MIGUEL ÁNGEL PALLARÉS JIMÉNEZ	591
«De repente» y «de pensado». El acceso a la formación artística en el siglo XIX, por MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN	603
Del fin del exilio al exilio sin fin. El caso de Alexis Hinsberger (1907-1996), por RUBÉN PÉREZ MORENO	613
<i>Atelier</i> Fortuny. El paso del tiempo en el mercado del coleccionismo, por MARÍA ROCA CABRERA	625
De las Balsas de Ebro Viejo al parque del Tío Jorge: visiones a través del tiempo, por LAURA RUIZ CANTERA	637
La inmortalidad de la fama póstuma frente al paso del tiempo: el mausoleo del Primer Duque de Montemar en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, por MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA.....	649
El <i>Dandy</i> en busca del tiempo perdido, por ANGÉLICA UGARTE ORTEGA.....	661

LA CIUDAD FUERA DE TIEMPO. LUGARES, VISTAS Y MONUMENTOS*

ÁLVARO MOLINA

EL TRÁGICO INCENDIO del viejo Alcázar de los Habsburgo durante la Nochebuena de 1734 no alteró —al menos sobre el papel— el perfil arquitectónico que hacía reconocible la villa y corte desde la otra orilla del Manzanares; tampoco lo hizo ninguna de las obras que se levantaron en las décadas centrales del siglo, ni las transformaciones de carácter urbano que en el mismo periodo afectaron a esa zona de la ciudad, como sus caminos de entrada, puertas y murallas. Para aquellos viajeros sedentarios que, desde la comodidad de su sillón, se desplazaban de un lugar a otro del mundo, la imagen de una ciudad como la de Madrid podía ser ajena a cualquiera referencia temporal. Esta circunstancia había sido frecuente en los tempranos atlas y repertorios de vistas urbanas publicados desde finales del siglo xv, cuyos espectadores parecían estar más que habituados a aceptar la supuesta verosimilitud de unas imágenes estereotipadas que apenas se correspondían con su descripción real.¹

Los repertorios de vistas urbanas fueron, no obstante, incorporando en la mayor parte de los casos imágenes más fidedignas, sobre todo a medida que llegaban nuevos dibujos para grabar realizados in situ. El éxito de estas representaciones, incluidas en obras señeras como los volúmenes del célebre *Civita-*

* Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D «El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos xvi-xviii. Ciudad e ingeniería en el Mediterráneo», (HAR2016-78098-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

¹ Para una aproximación a la evolución histórica que ha experimentado la imagen de la ciudad, vid. KAGAN, R. L., *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1782*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998, y SETA, C. de, *La ciudad europea del siglo xv al xx. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*, Madrid, Istmo, 2002.

tes Orbis Terrarum (1572-1617), editado por Braun y Hogenberg, son buena prueba de cómo estas estampas sirvieron como modelo de inspiración — cuando no eran reproducidas sistemáticamente— para lanzar otras tantas colecciones similares, consolidando así un nuevo criterio de gusto estético en torno al paisaje urbano. Si a eso le sumamos la enorme demanda de este tipo de vistas en el mercado, es fácil imaginar cómo durante casi dos siglos apenas varió la imagen de muchas de esas urbes, cuya representación quedaba así detenida en el tiempo para varias generaciones. Aunque esta realidad resultó común en prácticamente toda Europa, sus efectos fueron mayores en aquellas monarquías en las que no llegó a existir una buena industria en torno a la imprenta y el arte del grabado, pues las posibilidades de renovar la iconografía de sus ciudades y difundirla más allá de sus fronteras quedaban enormemente mermadas, como sucedería en el ámbito español.

Un caso extremo del largo alcance de esta realidad se encuentra en la vista corográfica de Madrid que se incluyó en la traducción al italiano de la obra de Thomas Salmon *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale* (Venecia, 1745, tomo XIV), de cuya publicación e ilustración se ocupó el editor Giovanni Battista Albrizzi [fig. 1].² La imagen se corresponde con el modelo de composición panorámica que circuló durante los siglos XVI y XVII por toda Europa, adoptando un punto de vista alejado desde el que se describía el perfil arquitectónico de la ciudad y los accidentes del territorio sobre el que se asentaba. En el primer caso, es evidente que no podemos hablar siquiera de una imagen desfasada en comparación con el aspecto real que la capital del reino debía tener en ese momento, pues su apariencia es más bien la de la ciudad tardomedieval, de la que no se aprecian ni las reformas realizadas en el antiguo Alcázar durante el reinado de los últimos Habsburgo. Respecto al territorio circundante, se observa por el contrario cómo sí existen referencias reales como el trazado del río, la presencia del puente de Segovia y el abrupto desnivel desde el que se levanta la ciudad, lo que hace pensar en cómo la obra en cuestión pudo ser una de las muchas imágenes anacrónicas ya citadas que siguieron circulando sin fecha de caducidad por no disponer de modelos actualizados.

² Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE). Inv/19329. La obra de Salmon se publicó por primera vez en Londres en 1725 con el título *Modern History or the Present State of all Nations: describing their respective situations, persons, habits, buildings, manners, laws and customs*.



Fig. 1. Anónimo. La Città di Madrid, Capitale del Regno di Spagna, 1745.



Fig. 2. Jacques-Gabriel Huquier (ed.). Vista general de la ciudad de Madrid, h. 1760.

Una imagen algo más fidedigna del mismo paraje se encuentra en otra estampa extranjera que circuló con algunas variantes en París y Londres durante los años cincuenta y sesenta, manteniendo en todo caso la referencia anacrónica del Alcázar, pues en realidad copiaba otra vista antigua; en este caso, dibujada y grabada un siglo antes por Israel Silvestre [fig. 2]. El responsable de la edición moderna fue el artista, impresor y grabador francés Jacques-

Gabriel Huquier, ocupándose de su venta en Inglaterra el comerciante y editor Robert Sayers.³ A diferencia de la estampa italiana, la vista incorpora en primer plano una serie de figuras que disfrutaban del paseo en las inmediaciones de la capital de acuerdo a las nuevas prácticas de sociabilidad urbana. Si nos fijamos en sus atuendos, poses y actividades, es fácil reconocer los usos refinados que desde Francia se habían extendido a todo el continente como resultado del proceso de la civilización; es decir, la escena describe a las gentes en la que se podían ver reconocidos indistintamente espectadores de cualquier país civilizado, creando así estereotipos urbanos que posiblemente poco tenían que ver con los oriundos del lugar, entre los cuales, además, apenas se distinguen personas del vulgo.⁴

Este aspecto se advierte de forma más clara en otras vistas del interior de la ciudad comercializadas durante esos mismos años en las que aún se podían reconocer espacios y monumentos singulares como la Puerta del Sol y la fuente de la Mariblanca [fig. 3].⁵ La imagen estaba inspirada en esta ocasión en la composición que el dibujante y grabador Louis Meunier había realizado en torno a 1660 durante su estancia en España, creando una colección de vistas de sus principales ciudades y monumentos que perduró décadas después gracias a su

³ BNE. Inv/19375. Ambos personajes se dedicaron al comercio de estampas, disponiendo de un amplio catálogo de vistas urbanas que se vendían en muchos casos con las leyendas de los textos en francés e inglés. El ejemplar reproducido, del que se ha recortado el pie con la información, debió circular en torno a 1760, aunque existe constancia de otras versiones anteriores de hacia 1752. En el Museo de Historia de Madrid se conserva otra versión dedicada a Carlos III con los textos en español, donde se hace referencia al mismo Huquier como grabador (Inv. 1843).

⁴ En el caso español, esto es relativamente fácil de identificar debido al mantenimiento de algunas prendas tradicionales como la capa en el caso de los caballeros o las características mantillas y basquiñas con las que las mujeres salían a la calle, de los que tampoco hay rastro; vid. MOLINA, Á. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

⁵ BNE. Inv/19376. De venta en los establecimientos de los editores y marchantes de estampas Jean-François Daumont y Laurent Pierre Lachaussé hacia finales de los años setenta o principios de los ochenta, la vista parece copiar otra composición comercializada una década antes por el citado Huquier, de la que también se conserva ejemplar en el Museo de Historia de Madrid (Inv. 2466) con la leyenda: «Vue Perspective de la Fontaine du Soleil a Madrid. / a Paris chez Huquier fils, Graveur, rue S.t Jacques, au dessus de celle des Mathurins, au G.d R.t Remy». Sobre la datación sugerida, vid. las noticias recogidas en PRÉAUD, M. et al. *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Nantes, Promodis, 1987.



Fig. 3. Jean-François Daumont y Laurent-Pierre Lachaussée (eds.). Vue Perspective de la Fontaine du Soleil à Madrid, h. 1777-1782.

reproducción en obras como el *Theatrum Hispaniae* de Pieter van der Berge (ca. 1700), o *Les delices de l'Espagne & du Portugal*, de Juan Álvarez de Colmenar (1707), de las que se publicaron numerosas ediciones posteriores.⁶ A diferencia de la vista panorámica, donde al menos se habían actualizado los atuendos de las figuras según los principios de la moda francesa, la imagen ahora copiada mantenía los mismos tipos y detalles que las versiones publicadas a principios de siglo. Es evidente que el espacio seguía manteniendo el carácter mundano, animado y dinámico de la plaza, ya en tiempos de Meunier considerada como el corazón de la ciudad, como se puede observar en la mezcolanza de transeúntes, vendedores ambulantes y puestos, los mozos cargando con bultos y, descansando en torno al pilón exterior de la fuente, los caballeros y frailes que conversan animadamente junto a los aguadores que llenan sus cubas.

⁶ Todavía no se ha realizado una revisión de conjunto sobre estas colecciones, primando por lo general estudios que, aun siendo valiosos, revisan principalmente su evolución local. Para una aproximación general a las vistas de monumentos arquitectónicos en particular, vid. CERA BREA, M., «La memoria visual de la arquitectura española en los grabados de la Edad Moderna», *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, pp. 37-50.

La imagen resumía esa doble acepción que, desde la Antigüedad, había dado sentido a la idea de ciudad: de un lado, la dimensión física y material de la *urbs*, es decir, su condición urbanística y arquitectónica; de otro, la faceta humana de la *civitas*, comprendiendo la comunidad de individuos que la habitaban. En ambos casos se pueden apuntar unas consideraciones en torno a la propia forma de considerar el tiempo en su representación.⁷ Atendido a la *urbs*, es evidente que el peso que la fuente de la Mariablanca había tenido como elemento identificador de la plaza había ido perdiendo relevancia, pues los habitantes del Madrid de los años sesenta y setenta del siglo XVIII preferían distinguir como hitos principales la Iglesia del Buen Suceso —dimensión patrimonial que remitía al pasado— y la imponente fábrica de la Real Casa de Correos —expresión de la modernidad que empezaba a visualizar la capital de la monarquía en las obras y edificios públicos impulsados por la corona—. Respecto a las vivencias de sus habitantes, es indudable que la Puerta del Sol mantenía la esencia de la *civitas* pues, como ya hemos indicado, la plaza seguía siendo un centro neurálgico de la ciudad y, salvo las condiciones propias de cada tiempo, apenas habían variado las experiencias colectivas. Hablaríamos en este sentido de la dimensión emotiva en la que confluía el sentido de apego de una comunidad por el espacio vital en que se desenvuelve su día a día, un «sentimiento de pertenencia» que se consolidaba además con el peso de las propias tradiciones y el ineludible paso del tiempo.⁸

Un ejemplo ya tardío que sintetiza todas estas cuestiones es la vista de la Puerta del Sol que se incluyó en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre Laborde [fig. 4].⁹ La visión a la derecha de la Casa de Correos, que recibe la iluminación de la mañana, se ve amenizada por un numeroso ajetreo de personas que pasean, conversan o trasladan sus mercancías en la plaza, entrando y saliendo por sus calles adyacentes nuevas figuras. Todas ellas son, además, habitantes reales de la ciudad, ataviados a la moda de la capital de

⁷ La edición de 1780 del *Diccionario* de la Real Academia Española definía estas dos acepciones como «el conjunto de calles, casas y edificios» y «la población de gentes congregadas a vivir en un lugar, sujetas a unas leyes y a un gobierno».

⁸ PIVETEAU, J. L., «Le sentiment d'appartenance régionale», *Revue de Psychologie des Peuples*, 24/3, 1969, pp. 284-290.

⁹ BNE. BA/2059 v. 4. Aunque la vista se insertó en el último volumen de la obra, publicado en 1820, existe constancia de que los dibujos e incluso parte de las estampas se realizaron en los primeros años de 1800. En la misma página se reproducía otra vista de la Puerta del Sol a espaldas de la Iglesia del Buen Suceso, dejando ver así el otro extremo de la calle Mayor.



Fig. 4. François Liger (dibujante) y Jacques-Louis Lecerf (grabador). Vista de la Puerta del Sol y de la Casa de Correos, 1800-1806 (publicada en 1820).

esos años según se puede comprobar por las colecciones de trajes coetáneas.¹⁰ Finalmente, la manera ordenada de introducir esas escenas amables y pintorescas de gentes refinadas junto a las clases populares ocupadas en sus oficios era una manera más de hacer reconocible al espectador de la época el orden social al que aspiraba la mentalidad de las Luces. El paisaje urbano se convertiría de este modo en un escenario más donde definir los modelos de comportamiento que se esperaban de cada clase social e, incluso, de cada sexo, una imagen que podían proyectar tanto artistas españoles como extranjeros, pues todos ellos compartían en el fondo unos valores universales que cualquier espectador europeo podía asumir como propios.¹¹

Las estampas incluidas en la magna obra del viaje de Laborde durante los primeros años de 1800 constituyen, posiblemente, la primera revisión global

¹⁰ Sirva de ejemplo la *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año de 1801*, dibujada por Antonio Rodríguez.

¹¹ CAROLI, F., «Perchè la Fisiognomica. Perchè la Psicologia. Perchè il Settecento. Perchè «Il Gran Teatro del Mondo»», en F. Caroli (ed.), *Il gran teatro del mondo. L'anima e il volto del Settecento*, Milan, Skira, 2003, pp. 3-23.

que se hacía del repertorio de vistas urbanas de las ciudades españolas desde el trabajo de Louis Meunier, pues las apuestas nacionales por acometer este tipo de proyectos fueron escasas y parciales. Una de las primeras iniciativas fue el intento de poner en marcha una colección patrocinada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que se llegaron a grabar «nueve vistas para la óptica de varios edificios», tal y como se anunció en febrero de 1762 en el *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*. La empresa era resultado de los continuos esfuerzos que la institución había venido destinando desde sus inicios a promover el aprendizaje del arte del grabado y animar el casi inexistente comercio de estampas, así como a difundir dentro y fuera de las fronteras de la monarquía el conocimiento de sus principales edificios y monumentos. Pese a que el anuncio ofrecía vistas diseñadas para su contemplación en la máquina óptica y potenciar así la ilusión de profundidad —un signo evidente de la modernidad y el buen gusto que entonces caracterizaba a este tipo de estampas en toda Europa—, la colección incluía otras composiciones propias del dibujo de arquitectura, el cual tendía a establecer una visión frontal destinada a resaltar el valor descriptivo de las obras.¹² Respecto a los asuntos seleccionados, la colección anunciada incluía un amplio repertorio, tanto en lo que se refiere a categorías arquitectónicas como a cronología y procedencia. Así pues, las tres estampas del acueducto de Segovia y el alzado del gran puente de Toledo, expresión de la grandeza de las obras de ingeniería antigua y moderna, se acompañaban de otros testimonios de gran valor simbólico en el reinado de Fernando VI como la pareja de vistas dedicadas al Real Palacio de Aranjuez, o de lugares emblemáticos de la corte madrileña, cuya fisionomía dependía igualmente de sus espacios de culto y devoción, como las vistas de la Iglesia de San Antonio desde el Real Monte de Piedad, del convento de las Descalzas Reales desde la calle de Bordadores y la vista del moderno monasterio de la Visitación, también conocido como las Salesas.¹³

Las nueve vistas anunciadas, así como otras estampas que se conservan de esos mismos años, revelan los nuevos parámetros con los que se empezaba a representar la ciudad a mediados del siglo XVIII, destacando la consolidación de

¹² Sobre los principios formales del lenguaje visual de esta tipología de estampas y los nuevos dispositivos destinados a su visionado y contemplación, vid. VEGA, J. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC-Ed. Polifemo, 2010, pp. 375-407.

¹³ Ocho de las nuevas láminas de la colección se conservan en la Calcografía Nacional; vid. *Calcografía Nacional. Catálogo General*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, vol. 1, núms. 2219-2226.

un modelo de visión por el cual las antiguas vistas panorámicas se iban sustituyendo gradualmente por la selección de lugares concretos en el interior de sus muros. En ellos se hacía ver un nuevo equilibrio entre el interés por los monumentos del pasado —fruto del proceso de revalorización de la historia y del descubrimiento de la Antigüedad— y las novedades introducidas en el espacio urbano destinadas al embellecimiento de sus calles, la mejora de sus infraestructuras, la creación de lugares de esparcimiento y de nuevos monumentos con los que proyectar una imagen cosmopolita y moderna, como ya hemos tenido ocasión de comprobar. Por su parte, el modelo de visión bajo el que se asentaron estos asuntos derivó de la pintura de *vedute* italiana que, como es sabido, atendía a la voluntad de representar fidedignamente el entorno. Uno de los motivos de su éxito residía en que, al estar asistidos de instrumentos de precisión como la cámara oscura, los pintores de *veduta* habían definido un modelo de representación fiable y adecuado a las expectativas del conocimiento ilustrado, pero sin dejar de lado las concepciones estéticas de la pintura de paisaje.¹⁴

Atendiendo a la cuestión temporal implícita en estas representaciones artísticas de la ciudad, es importante recordar que entonces no existía una concepción de «historia urbana» como hoy en día: lo más parecido a una historia de la ciudad desde una dimensión arquitectónica y urbanística venía determinado por el interés que estudiosos, curiosos y viajeros prestaban a las propias obras, edificios y monumentos, independientes incluso de las poblaciones en las que se encontraban, como sucede con la colección de la Academia. En consecuencia, la ciudad como entidad material seguía siendo un sujeto fuera de tiempo, pues los hitos y lugares que la hacían reconocible eran en todo caso los que proyectaban el testimonio vivo que hablaba de su pasado, su presente e, incluso su futuro, contribuyendo a establecer la manera de entenderla y valorarla históricamente.¹⁵

En esto tuvo mucho que ver la importancia que para los ilustrados alcanzó el viaje, uno de los medios por excelencia destinados a identificar, inventariar, proteger y dar a conocer aquello que empezaba a definir la noción actual de patrimonio, siendo la literatura especializada y el grabado dos de sus herra-

¹⁴ CORGNATI, M., «Vedute ottiche e vedutismo», en A. Milano (ed.), *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*, Milán, Mazzotta, 1990, pp. 29-34.

¹⁵ SAMBRICIO, C., «De los libros de viajeros a la historia urbana: el origen de una disciplina», *Ayer*, 23, 1996, pp. 61-85, espec. p. 62. Sobre la evolución histórica de la concepción patrimonial que se construye en torno a la memoria del monumento y la ciudad, vid. igualmente el sugerente ensayo de CHOAY, F., *L'Allegorie du patrimoine*, París, Éd. du Seuil, 1992.

mientas de difusión. En España, el ejemplo más paradigmático de esta nueva forma de concebir el conocimiento de la arquitectura y de las bellas artes fue la conocida empresa de Antonio Ponz, para quien describir las obras y monumentos del país constituyó uno de los objetivos fundacionales de su *Viaje*. La obra nació de hecho, y entre otros motivos, por el interés de «dibujar todos los insignes monumentos, así de romanos como posteriores, que tengan relación a la historia antigua y moderna y prueben el estado que las artes en diferentes tiempos han tenido», es decir, con el deseo de recuperar una relación lo más completa posible de todas aquellas fábricas, pinturas y esculturas que no merecían estar en el olvido.¹⁶ El interés manifestado por este patrimonio independientemente de su cronología de origen permite poner sobre la mesa la toma de conciencia histórica que entonces alcanzaba tanto lo antiguo como lo moderno en los espacios urbanos: la ciudad no sólo se identificaba a sí misma por los vestigios del pasado sino también por obras y monumentos que aspiraban a dar una nueva proyección de magnificencia, como decía Ponz, de cara al futuro, legitimados a su vez en virtud de los criterios modernos del buen gusto que había traído consigo la restauración borbónica de las Bellas Artes.

Todo ello se hace presente en la citada *Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid* [fig. 5].¹⁷ En términos compositivos, es fácil reconocer el efecto de caja escénica cerrada con la que se delimita el marco y las líneas de profundidad, forzando así a representar esa selección de la ciudad en la que monumentos y edificios empiezan a ser los auténticos catalizadores del espacio, haciendo cada vez más difícil considerar un auténtico paisaje urbano de conjunto.¹⁸ Por

¹⁶ Así lo manifestaba su autor en la «Idea de lo que Don Antonio Ponz se ha propuesto y ha empezado a hacer en su Viaje por España para informar al Ilmo. Señor Don Pedro Rodríguez Campomanes, que se lo ha facilitado», Correspondencia, Archivo del Conde de Campomanes, Fundación Universitaria Española (FUE), Madrid. El proyecto ha sido reproducido por CARRETE, J., «Las Bellas Artes en el Archivo de Campomanes. Antonio Rafael Mengs. Antonio Ponz», *Revista de Ideas Estéticas*, 36, 1978, pp. 161-181. Sobre su contextualización con relación al fenómeno del viaje y su utilidad al servicio de la recuperación del patrimonio artístico, vid. CRESPO DELGADO, D., *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons, 2012, espec. pp. 193 y ss.

¹⁷ BNE. Inv/19349.

¹⁸ MADERUELO, J., «El paisaje urbano», *Estudios Geográficos*, LXXI/269, 2010, pp. 575-600, espec. p. 586. Respecto al proceso de cambio que implica esta nueva concepción del monumento en la producción de vistas urbanas, vid. VEGA, J., «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVI/1, 2011, pp. 229-240.

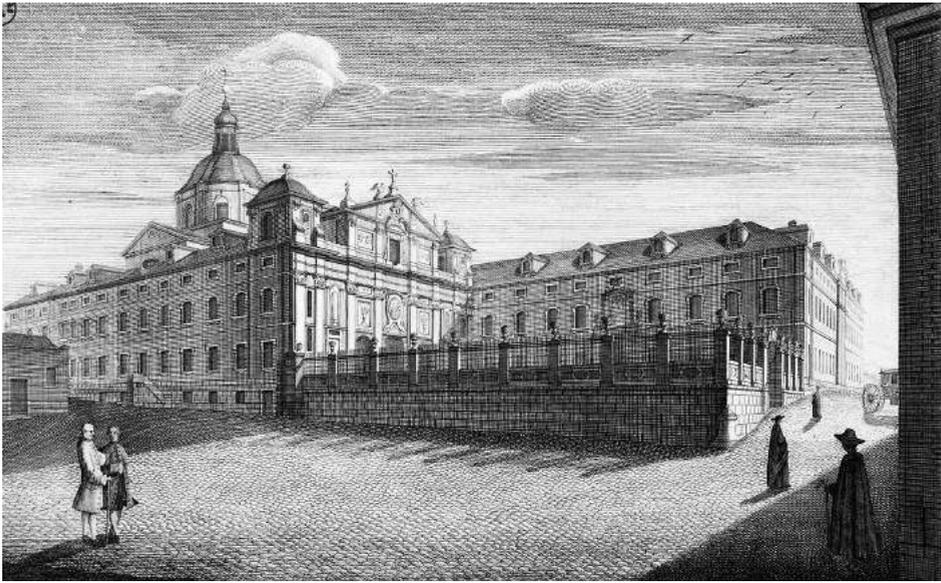


Fig. 5. Hermenegildo Víctor Ugarte (dibujante y grabador). Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid, 1758.

otro lado, el dominio del dibujo y de la perspectiva permiten cumplir con la función instructiva del grabado al describir de forma verosímil y objetiva el monumento en cuestión, del que se pueden apreciar los volúmenes constructivos, las texturas de las superficies e incluso los detalles decorativos de la fábrica. Esa minuciosidad se extiende igualmente al entorno del edificio, destacando en este caso las mejoras operadas durante esos años en el empedrado de las calles de la corte, que poco después se completaría con nuevas mejoras como el alumbrado. En lo que se refiere a la forma de mirar la ciudad por parte de los ilustrados, la inclusión de la pareja de caballeros en primer plano encarna el nuevo paradigma de conocimiento, pues a través de la contemplación serena y la amena conversación se alcanza la instrucción en el buen gusto y el aprecio por las bellas artes, condición que asumían de forma natural viajeros y aficionados.¹⁹ La presencia de este tipo de figurantes, entre los que era habitual iden-

¹⁹ Esta función instructiva y científica implícita en las propias vistas urbanas comenzaría a coexistir a lo largo del siglo con la concepción más evocadora —y en ocasiones nostálgica— de un paisaje basado en los principios del pintoresquismo, consolidado en la mentalidad romántica de la centuria posterior; vid. SAZATORNIL, L., «Paisajes urba-

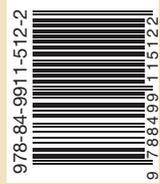
tificar a dibujantes copiando del natural, permitía en definitiva tomar conciencia de su posición como sujetos observadores dentro de la escena, así como educar el gusto y la mirada del espectador externo, que en el transcurso de la centuria se convirtió en un experimentado «icononauta», al aprender a viajar en cualquier tiempo y lugar a través de las imágenes.²⁰

nos, arquitectura e identidad. Aproximaciones desde la Historia del Arte», en C. Delgado, L. Sazatornil y G. Rueda (eds.), *Historiografía sobre tipos y características históricas, artísticas y geográficas de las ciudades y pueblos de España*, Santander, Ediciones TGD, 2009, pp. 303-312, espec. p. 308.

²⁰ REYERO, C., *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pp. 15-19. El término de «icononauta» ha sido acuñado por Brunetta para definir al «viajero de las imágenes» dieciochesco, cuya experiencia visual asistida por el uso de diversos dispositivos ópticos se alejaba completamente de las técnicas de observación rudimentarias del espectador que describíamos al comienzo de estas líneas. BRUNETTA, G. P., *Il viaggio dell'icononatura dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venecia, Marsilio Editore, 1997.



CECEL (CSIC)



●
● colección
● actas.
● institución
● fernando el
● católico
●
●

El Arte es una realidad íntimamente relacionada con el Tiempo, por su naturaleza misma. Así lo ha entendido la Estética, que clasifica las artes en espaciales y temporales según su mayor o menor grado de afinidad con estas dimensiones, y la Historia del Arte, cuya finalidad es el estudio de la obra artística en su contexto espacio-temporal. Pero el análisis de dicha relación no se agota con estas consideraciones del arte en el tiempo, ya que también se desarrolla en sentido inverso, pudiendo examinarse históricamente el papel que desempeña el tiempo en el arte. Planteado el vínculo de este modo, el tiempo (físico, psicológico, profano, sagrado, histórico, mítico, real, simbólico, individual, social, etc.) ha sido asunto recurrente en el arte, auténtico objeto de (re)presentación y, en consecuencia, de reflexión formal y significativa para los artistas, condicionados por la fijación de ambos conceptos en el pensamiento de cada época.

Explorar este último tipo de relaciones desde la Edad Moderna a la actualidad fue el propósito del simposio internacional *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, convocado por el grupo de investigación de referencia *Vestigium*, que contó con la participación de ponentes de diferentes universidades nacionales y extranjeras, cuyos resultados recoge esta publicación. Se continua así con la línea planteada en las tres ediciones anteriores –*Reflexiones sobre el gusto, El recurso a lo simbólico y Eros Thanatos*– cuyas Actas también fueron editadas por la Institución Fernando el Católico.