

Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia*

FELIPE PEREDA **

RESUMEN

Las vistas y planos que me dispongo a estudiar son el testimonio interesado de un siglo de la historia de Madrid.

Comenzamos con las que realizó un artista flamenco llamado a España por Felipe II por su insuperable maestría para trasladar sobre el papel el verdadero aspecto de las ciudades de su reino, y terminamos cien años más tarde en la estampa saturada de preciosos detalles que produjo un cartógrafo portugués especializado en cartas náuticas. Las estrategias de Wyngaerde y Teixeira son distintas: la primera reconstruye una impresión óptica mientras que la información de la segunda exige ser "leída" pacientemente en cualquiera de los infinitos sentidos posibles; también son diferentes los puntos de vista desde los que habitualmente se estudian sus trabajos y sin embargo, los objetivos y obstáculos que tuvieron que sortear ambos profesionales de la imagen no se diferencian tanto como pudiera parecer.

ABSTRACT

In 1561 Madrid was established as capital of Spain. Around those years a flemish painter, Anton van den Wyngaerde, received de comission of making a set of precise views of the spanish most important towns. The present article analyzes the creation of an iconography of Madrid from this moment until the middle of the seventeenth century when the portuguese cartographer Teixeira finished (1656) his famous etching. The interests of the patrons, the political relations between the monarchy and the city, the different use of the images and the development of topography as part of the studies of the Academy of Mathematics in Madrid, are considered to explain its differences and evolution.

* El presente artículo corresponde a la conferencia que con el título «Iconografía de una capital barroca: Madrid tra il simbolismo e la scienza» fue pronunciada en el Convegno «L'iconografia delle città spagnole dal XV al XIX secolo» tenido en Napoles los días 13-14 de febrero de 1998. Nuestro agradecimiento a su organizador, el prof. Cesare de Seta, por su hospitalidad e interés.

** Departamento de Historia y Teoría del Arte. UAM.

Bajo estas líneas yace la convicción de que el camino que lleva de la representación selectiva de la perspectiva monofocal a la imagen propiamente cartográfica no fue un proceso en el que la imagen se desprendiera progresivamente de sus valores simbólicos y políticos, sino uno en el que se dieron distintas fórmulas para conjugar el objetivo de la verosimilitud con la necesidad de proporcionar identidad política a la ciudad, en definitiva, de dotarla de una iconografía. Por decirlo en palabras de Ernst H. Gombrich, la imagen se desenvuelve entre dos modos de representación distinta: el espejo y el mapa, sin embargo, como también ha señalado el historiador vienés, el camino que lleva de uno a otro no puede reconstruirse de espaldas a los intereses a los que sirven estos objetos, de sus móviles y de sus espectadores ¹.

I. UNA GALERÍA CHOROGRÁFICA

En 1561 Madrid era tan sólo una discreta villa en el centro árido del reino de Castilla. Por supuesto, no tenemos vista ninguna de la ciudad que fue en la Edad Media, su nueva condición de capital en aquel año por deseo de Felipe II coincide *grosso modo* con la primera de las vistas que poseemos de Madrid. Quisiera empezar este trabajo advirtiendo de algunas coincidencias —casuales o intencionadas por el momento no importa— que hace que las imágenes, las vistas lo mismo que planos elaborados en el periodo que me dispongo a abordar estén ligadas a su propio desarrollo urbanístico y simbólico de una forma muy particular ².

Que sepamos, Madrid fue retratada por primera vez muy pocos años después de su conversión política fundamental: de ciudad de tránsito a corte de sus católicas magestades, de pequeña urbe a ser, con su 150 mil habitantes, una de las primeras ciudades en tamaño de toda la Península Ibérica. Cuantitativa y cualitativamente, la ciudad que se expansionaba a los ojos de sus retratistas, de sus pintores y de sus cartógrafos, era una ciudad siempre, desde sus mismos inicios, distinta.

Una «*caja proporcionada a la joya de la corte*» ³ este es el peso fundamental que arrastra Madrid en estos años. Imperial y doméstica al mismo tiempo, la ciudad se acompasa a los deseos y caprichos de sus monarcas,

¹ GOMBRICH, E.H., «El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica», en *La imagen y el ojo*, Madrid, 1993, págs. 163-201.

² Sobre el traslado de la capital y las distintas razones propuestas: ALVAR EZQUERRA, A., *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985.

³ PINELO, León, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Madrid, 1971, pág. 175.

señores del escenario que van transformando en su entorno, salpicada toda la villa de aquellos edificios en los que la residencia simbólica es también habitáculo físico del monarca: palacio, casa de campo, ermita... Esta tensión es uno de los elementos que configuran su fisonomía y que determina su imagen iconográfica.

La primera vista que conservamos de la villa de Madrid forma parte del conjunto precioso que realizara *Anton van den Wyngaerde* para el monarca Felipe II [Viena 35] (fig. 1)⁴. Es probable que el recorrido de Antonio de las Viñas —como era conocido el flamenco en España— comenzara precisamente por la capital. La empresa de retratar las ciudades más importantes del país tenía su principio en una ciudad que no sólo acababa de pasar a ser residencia de la corte, sino que además era dirigida desde el condejo lo mismo que desde la corona para que adoptara una fisonomía más adecuada para las funciones representativas que se le encomendaban.

Wyngaerde eligió para la realización de su vista un lugar en alto, la llamada «Torrecilla» en la Casa de Campo, aunque resulta más coherente pensar en la existencia de distintos puntos de vista situados a lo largo de un eje norte-sur paralelo a la muralla, recogiendo y más tarde recomponiendo fragmentos hasta sumarlos en un dibujo preparatorio de un metro y veinticinco centímetros de largo. La elección del lugar vino determinada sin duda por la facilidad orográfica aunque, como ha sido demostrado, no era ésta una condición indispensable para la realización de sus vistas. Desde este lugar, además de una perspectiva privilegiada de la ciudad,



Fig. 1.

⁴ Un caso anterior, de muy escasa si alguna verosimilitud, es la viñeta del *Libro de Grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de MEDINA (1548) discutido en: SANZ GARCÍA, J.M^a., «Comentarios en torno a si una viñeta de Madrid en Pedro de Medina es la primera representación gráfica de la villa», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, X, 1974, págs. 79-112.

Wyngaerde podía destacar sus lugares emblemáticos: en primer lugar la muralla, como símbolo indispensable de la villa ⁵, pero más significativamente su Alcázar, la residencia árabe transformada repetidamente por los monarcas desde tiempos de los Trastámaras, de nuevo hasta conseguir una apariencia «moderna» con el emperador Carlos, y por aquel entonces a punto de sufrir una nueva metamorfosis en manos de su actual residente Felipe II.

La elección de este punto de vista nos obliga a prescindir sin embargo de la parte más dinámica de la ciudad en aquel momento de su historia, especialmente sus arrabales en el costado este, sugeridos tan sólo por encima del lienzo oscuro de muralla. Entre uno y otro despuntan las torres de al menos siete de las parroquias de la ciudad (de derecha a izquierda: S. Andrés, S. Pedro el Viejo; S. María; S. Miguel, S. Salvador, Santiago y S. Juan), las dos últimas intercambiadas en su orden. Tan solo de algunos entre los edificios más significativos de la ciudad en expansión se advierte su presencia escribiendo sobre un somero rasguño sus nombres: Descalzas Reales u Hospital de Antón Martín.

La ciudad que representa Wyngaerde es por tanto una ciudad completamente medieval excepto en un rasgo que ya hemos mencionado: el Alcázar remozado por la primera generación de arquitectos renacentistas de Castilla. Frente a la fortaleza medieval, en la orilla opuesta del Manzanares, la perspectiva se fuerza hasta admitir en la esquina inferior izquierda una villa a las espaldas de un tupido bosque. Se trata de la Casa de Campo, recién comprada por el monarca a la familia Vargas y uno de los señalados lugares de la residencia real extramuros. La importancia que le ha dado el artista deriva sin duda de esta condición de cazadero regio e inaugura con ello uno de los rasgos determinantes de las vistas de la ciudad, en concreto la voluntad de sugerir la presencia del monarca o de utilizarla como límite de una ciudad que pronto rompe sus barreras medievales y se extiende deformando su primitiva identidad urbana.

El proceso de realización de la *veduta* puede reconstruirse parcialmente gracias a los restantes dibujos preparatorios que conservamos, recogidos en dos láminas: la primera de ellas está ocupada casi totalmente por un perfil de la muralla ocultando por completo la ciudad a sus espaldas (fig. 2). Junto a ella aparecen dibujos individualizados de al-

⁵ Para el caso español véase: VALDEÓN BARUQUE, J., «Reflexiones sobre las murallas de la Castilla medieval», en *La ciudad y las murallas*, Cesare de SETA y JACQUES LE GOFF, ed., Madrid, 1991, págs. 67-87.

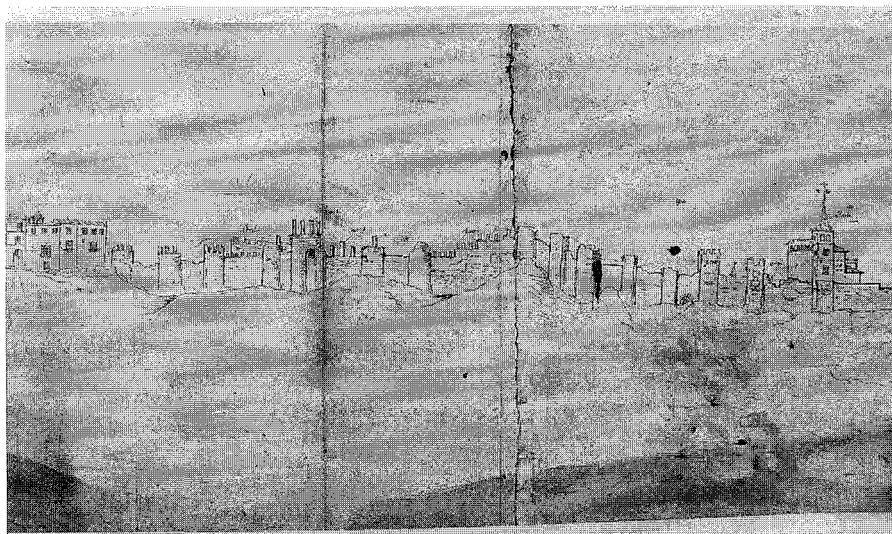


Fig. 2.

gunos edificios clave. De una parte la Casa de Campo ya mencionada y de otra el convento de los Jerónimos en el sureste de la ciudad, uno de los edificios que fueron sacrificados al adoptar el punto de vista de la Torrequilla.

De parecidas dimensiones es un segundo dibujo en el que todos los fragmentos aparecen reunidos satisfactoriamente y con una máxima calidad de detalle. Este segundo dibujo es de características muy semejantes al tercero y definitivo, sin embargo contiene una cantidad de información mucho mayor que el dibujo coloreado [Viena 78] (fig. 3). En la versión definitiva no sólo se altera el orden correcto de algunas de las parroquias o torres, sino que una parte sustancial de la información recogida en el primero se suprime en aras de un mayor pictorialismo. El lado invisible de las murallas que en *Viena 78* recoge con relativa precisión sus puertas y torres pasa en *Viena 35* a convertirse en una mancha alargada y oscura cuya única función es la de separar a golpe de vista el recinto de la ciudad amurallada de los arrabales, antes completamente invisibles y ahora sugeridos al elevar artificialmente el punto de vista transformando lo que en origen era una visión horizontal en una vista a vuelo de pájaro. Por otra parte, las proporciones de la villa han sido sensiblemente alargadas, y mientras que en el primero la visión caía en picado sobre el valle del Manzanares, ahora se recoge una parte de la ladera en primer plano con una pareja de personajes apuntando en

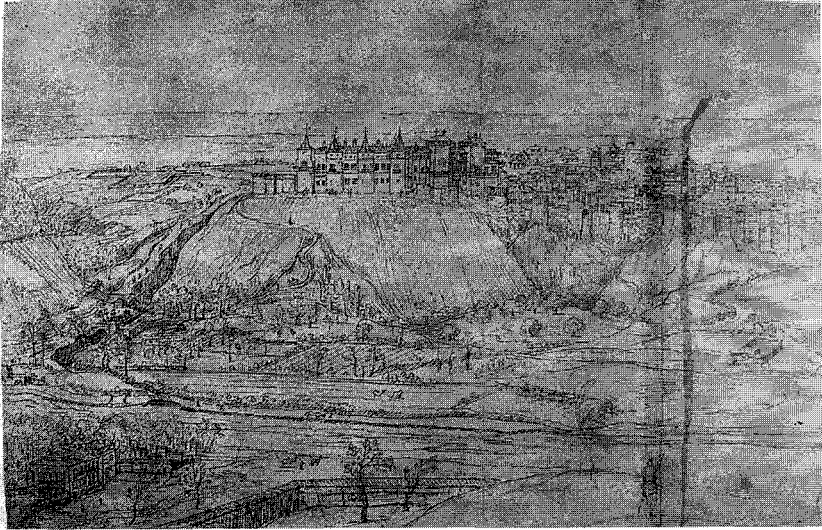


Fig. 3.

dirección a la villa, a modo de *repoussoir*, en un lugar que ahora aparenta pertenecer al entorno de la Casa de Campo (fig.4).

En definitiva, Wyngaerde ha puesto todos sus recursos al servicio de un ilusionismo que recrea el lugar desde el que se contempla Madrid o, lo que es lo mismo, que fuerza nuestra identificación con un espectador concreto situado sobre la vecina colina del cazadero real o que contempla la ciudad desde un lugar que es parte de la residencia del monarca ⁶. La transformación del Alcázar aquí recogida estaba motivada por el deseo de adaptarlo a las funciones domésticas, prácticamente indistinguibles de las burocráticas en un palacio que debía de albergar la corte junto con los consejeros. Idéntico móvil debería perseguir la decoración de las dependencias interio-

⁶ ANTONIO DE LAS VIÑAS realizó un tercer y último dibujo, pero lo hizo varios años más tarde, seguramente una vez concluidos los distintos viajes en los que recorrió la península y poco antes de su prematuro fallecimiento en Madrid en 1571. Se trata de un dibujo de menores dimensiones, aproximadamente la mitad de los anteriores, y que representa una vista frontal del alcázar con el título «*palacia[sic] real de madrid*». El edificio que aparece ante nuestros ojos es completamente diferente del que retratará una década antes. Entre tanto, Felipe II había decidido la construcción de una nueva torre en la esquina suroeste, la Torre Dorada (1562-1568) que aparece ya perfectamente concluida mientras que las obras se continuaban en la esquina opuesta correspondiente a la Torre de la Reina: RIVERA, Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, págs. 206-211 corrigiendo a: GERARD, Veronique, *De Castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984, págs. 81-83.

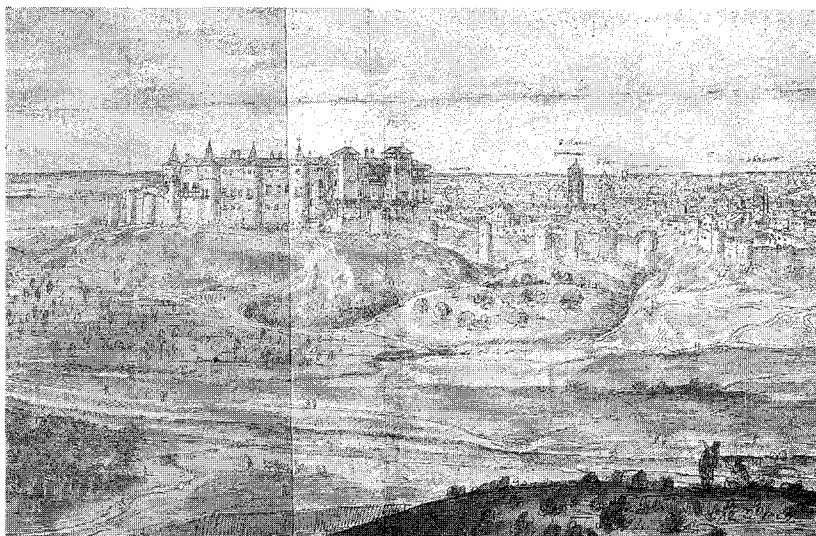


Fig. 4.

res y especialmente una de sus estancias, el llamado «Salón Grande» para el que probablemente fueron realizadas las vistas del flamenco.

La finalidad última de los dibujos de Wyngaerde apenas ha sido discutida. Las anotaciones de color sobre los papeles definitivos, los letreros y tachaduras así como la cuadrícula superpuesta para el traslado en algunos de ellos demuestra que éstos constituían el paso previo para una serie de pinturas⁷. Dónde fueron colocadas si es que alguna vez se realizaron estas pinturas es algo que no sabemos con seguridad, sin embargo, todo parece indicar que dicho proyecto se realizó de acuerdo a un plan preestablecido que no era sino la decoración de un nuevo salón oficial en el ala sur del palacio, un espacio amplio equidistante de los cuartos del rey y de la reina situados respectivamente al oeste y al este desde la redistribución del palacio acometida por Felipe II.

En el Salón Grande —más tarde convertido en Salón de Comedias— el Rey comía en público, previo despliegue del trono, ya que el Alcázar de Felipe II carecía de un lugar reservado exclusivamente para este propósito. En el siglo XVI este salón era utilizado para las recepciones de los visitantes ilustres y lo siguió siendo durante la primera mitad del siglo siguiente. Se tra-

⁷ Véase sobre estos aspectos HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert, «Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde», en KAGAN, R., ed., *op.cit.*, págs. 54-67.

taba por tanto de uno de los lugares de representación regia ⁸. La decoración debería de ser acorde.

En primer lugar era aquí donde se desplegaba durante los meses de invierno una de las series de tapices más significativas de las colecciones reales, aquella que celebraba la campaña de su padre el Emperador en Túnez (1534) y en la que la cartografía desempeña un papel tan importante. La serie, una de las mejor consideradas entre las que se disponía para la decoración del palacio a juzgar por el uso ceremonial con el que se las siguió utilizando a lo largo de los siglos, había sido tejida muy pocos años antes (a.IV-1554) en Flandes.

En segundo lugar se desplegaba un conjunto de vistas de ciudades que, si damos crédito al testimonio de Diego de Cuelbis, coinciden en alto número con las que realizara Antonio de las Viñas. Extendidas en dos filas de casi una docena de cuadros, estaban aparte de vistas de las ciudades de Roma, el puerto de Malaca en las Indias, Milán o México, trece de las cincuenta y cuatro ciudades que recogiera Wyngaerde, además de la ciudad de Génova de la que el mismo autor realizó una conocida vista, hoy en Estocolmo. En el inventario de 1636 el número de vistas de ciudades que pueden identificarse con el conjunto de Wyngaerde se eleva hasta veinte, añadiéndose dos lienzos de vistas de Madrid, uno desde la ermita de San Isidro, la segunda desde la carrera de San Jerónimo, es decir, desde el lado opuesto de la ciudad ⁹.

Al menos un segundo testimonio, el de Gil González Dávila un cuarto de siglo más tarde, identificaba estos lienzos con la mano de Wyngaerde:

«Más adelante está una sala de ciento y setenta pies de largo, y treinta y cinco de ancho; en ella come su Magestad en público; se representan comedias, máscaras, torneos y fiestas, y en ella dio las gracias el Rey Felipe III ... En esta sala hay muchas cosas que ver, de pinturas, mapas, de muchas ciudades de España, Italia y Flandes, de mano de lorge [sic] de las Viñas que tuvo primor en esto» ¹⁰.

⁸ ORSO, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986, págs. 118 y ss. CHECA, Fernando, «El Salón Dorado o de Comedias», en CHECA, F., ed., *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994, págs. 395-398. Otros lugares en los que sabemos que se desplegaban los mapas eran las bibliotecas reales, por un lado de la Torre Dorada (en la escalera de acceso, antes de 1636) y por otro la del Escorial. Para la primera de ellas véase la reconstrucción de SANTIAGO, Elena de, «Las bibliotecas del Alcázar en tiempos de los Austrias», en *El Real Alcázar...*, págs. 318-343; para El Escorial: CHECA, F., *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid, 1992, págs. 367-387.

⁹ *Ibid.*, págs. 197-200. En el inventario de Felipe II (1598-1607) algunas de las vistas restantes aparecen en la Casa del Tesoro: SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., ed., *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. II, Madrid, 1956-59, pág. 244.

¹⁰ *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1623 (ed. facsímil, 1986).

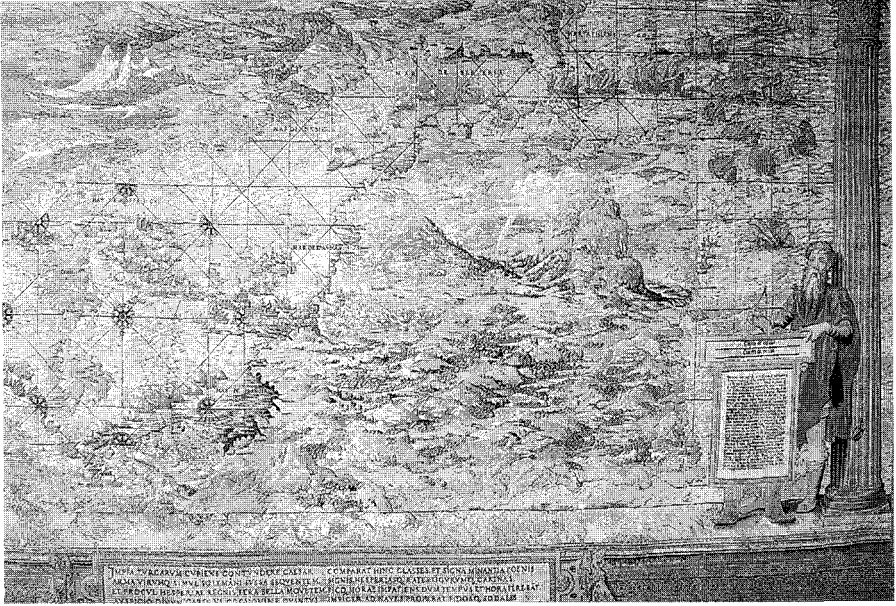


Fig. 5.

El «Salón Grande» constituiría por tanto una especie de galería chorrográfica, semejante a los salones cartográficos que empiezan a proliferar en las cortes europeas en estas fechas ¹¹. Como ha señalado Juergen Schulz los mapas del Renacimiento eran con frecuencia portadores de valores simbólicos, eran «vehículo de ideas no-geográficas» ¹² que en esta ocasión son con meridiana claridad las de la extensión de su poder y la riqueza de sus reinos, lo mismo peninsulares que transoceánicos. De la misma forma, en los doce tapices de la serie de Túnez, la colgadura que da entrada a la serie aparece un retrato del propio pintor-cosmógrafo, Cornelisz Vermeyen, que acompañara al Emperador en la expedición africana (fig. 5). En su mano derecha un compás y con la izquierda señalando una cartela a modo de viñeta en la que declara la in-

¹¹ SCHULZ, Juergen, «Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance», en *Art & Cartography*, WOODWARD, D., ed., Chicago, 1987, págs. 97-227. Aunque los sistemas de representación empezaran a ser valorados como distintos y divergentes (véase aquí mismo el letrero que acompaña al cosmógrafo en la tapicería de Túnez), el uso del mapa como «cuadro» parece estar bien establecido hasta fechas tardías: REES, Ronald, «Historical Links between Cartography and Art», *The Geographical Review*, 70, 1980, págs. 61-78.

¹² *Ibidem*.

tención de los tapices de representar «*las regiones y provincias en que lo negocios pasaron*» con el grado máximo de verosimilitud, «*teniendo*» aclara, «*más resperto [sic] a la precision de su asiento que a la propiedad de la pintura*»¹³. La declaración de intenciones del pintor flamenco es indicadora del contexto en el que eran leídas las vistas de Wyngaerde: como vistas «científicas», cuyo grado de exactitud, lejos de despojarlas de simbolismo acrecentaba las connotaciones de poder y dominio de la monarquía española¹⁴.

La ostentación del poderío militar y territorial que se recogía en esta sala se complementaría en la contigua donde, según el mismo testimonio de Cuelbis, se encontraban ocho alegorías *arcimboldescas*: los cuatro elementos y las estaciones¹⁵. El dominio en el espacio de las vistas se extendía así a la materia y, sobre todo, al tiempo, englobando los distintos aspectos de la naturaleza como reflejo del poder imperial¹⁶.

La vista de Madrid no aparece entre las mencionadas por Diego de Cuelbis, quizá porque se encontraba en la Casa de Campo, donde sabemos que se guardaba al menos una de las imágenes del pintor corógrafo flamenco, o más probablemente porque ocupaba algún otro lugar del palacio. En cualquier caso, nos importa señalar que algunos de sus rasgos peculiares, fundamentalmente en el tránsito entre la versión previa y la definitiva se explican satisfactoriamente si tenemos en cuenta los propósitos con los que fue reaizada la serie. La ciudad es contemplada desde un lugar que pertenece al cazadero real, que es parte de la extensión incorporada por el monarca a la villa desde su conversión en capital del reino, desde un lugar que forma parte además de la panorámica que se contempla desde todas las habitaciones de su cuarto a lo largo del paredón amurallado del Alcázar. De algún modo no es sólo la presencia del Rey, sino más aún, la autoridad de su mirada la que determina su configuración.

¹³ JUNQUERA DE VERA, Paulina, & HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, págs. 75-76.

¹⁴ La importancia creciente dada a la cartografía para el gobierno en el reinado de los Austrias ha sido analizada por: PARKER, Geoffrey, «Maps and Ministers: The Spanish Habsburgs», en *Monarchs, Ministers and Maps. The emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, BOUISSET, David, ed., Chicago, 1992, págs. 124-151. BOUZA, Fernando, «Cultura de lo geográfico y usos de la cartografía entre España y los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII», en BOUZA, F., ed., *De Mercator a Blaeu. España y la Edad de Oro de la cartografía en las diecisiete provincias de los Países Bajos*, Madrid, 1995, págs. 53-72.

¹⁵ CUELBI, Diego de, *Thesoro chorográfico de las Espannas*, B.N.M., Ms. 18472, f^o43 v^o-44.

¹⁶ Seguimos la interpretación de DA COSTA KAUFMANN, Thomas, «Metamorphoses of Nature. Arcimboldo's Imperial Allegories», en *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton, 1993, págs. 100-135. Este autor recoge la noticia de un envío por parte de Maximiliano II a Felipe II de una versión de la «tierra», *ibidem*.



Fig. 6.

La de Wyngaerde constituye la primera «imagen-tipo» de la ciudad. Aunque sin descendencia directa sí que establece las pautas fundamentales para toda una serie de vistas realizadas desde el Suroeste de Madrid. Algo más al Sur y con un punto de vista horizontal son un lienzo atribuido a *Félix Castello* (ca.1650) y una *Vista Anónima* (ca.1650-60) ambos del Museo Municipal de Madrid ¹⁷. El inevitable alcázar, con el puente de Segovia cruzando diagonalmente son aquí los dos elementos significativos que pasarán primero al magnífico grabado en cuatro planchas de *Julius Mülheuser* para ser adoptado finalmente por Pier Maria Baldi en una acuarela a color sepia que ilustra el Viaje de Cosme III de'Medici (Florencia, Biblioteca Laurenziana) ¹⁸ (fig. 6).

II. LA CIUDAD Y LA CORONA

Si la Corte era el motor de las transformaciones que venían teniendo lugar en Madrid, su mano ejecutora no siempre coincidía con la corona. Al traslado de la Corte acompañó la aparición de dos instituciones que vinieron a sumarse al antiguo Concejo o Ayuntamiento. La una defensora de los intereses del Rey frente a la Villa, la otra una especie de organismo mixto. Felipe II dotó a la ciudad de un nuevo órgano de justicia, la «Sala de Alcaldes de Casa y Corte» ¹⁹ y una «Junta de Policía» (1590) en la que se mezclaban miembros del Consejo de Castilla con representantes de la ciudad. Las funciones de esta última eran las de: «...[cuidar] *del ornamento, edificios, policía y probeymientos de la corte y villa*»; se trataba por lo tanto de una institución ocupada de la apariencia externa de la ciudad, desde la higiene al urbanismo. Será este último el que nombre un «maestro de las

¹⁷ Véase sobre estas vistas: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, ed., *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, Madrid, 1992-93, págs. 72-75.

¹⁸ SÁNCHEZ RIVERO, Angel & MARIOTTI, Angela, ed., *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1927.

¹⁹ Sobre esta institución: ALVAR EZQUERRA, A., *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*, Madrid, 1989, págs. 113-116.

obras de la villa» (por primera vez en la persona de Francisco de Mora, 1592) y el que redacte el «bando de policía» de 1591 al que puede considerarse primer compendio de medidas urbanísticas de Madrid ²⁰.

Además de las medidas concretas impuestas por la Junta de Policía, como la prohibición de saledizos en las casas o la orden de sustituir en los soportales los pilares de madera por otros más firmes de piedra, el sistema de control más efectivo de que dispuso para supervisar el crecimiento armónico de la ciudad fue la obligación de que no se levantara edificio alguno «*sin pedir primero licencia, y presentar y mostrar ante los dichos señores la planta e intento que tienen de edificar para que se les dé por ellos licencia y la orden y traza que han de guardar...*» ²¹. Sin embargo, qué duda cabe, las medidas que habrían de convertir la villa medieval en una ciudad moderna no podían ser tan sólo de carácter restrictivo. Con este fin Felipe II encargó a su arquitecto Juan de Herrera la creación de nuevos espacios públicos que dignificaran la ciudad, proyectos para el ensanchamientos de calles y apertura de plazas que aunque sólo alcanzaran entonces un estado embrionario prepararon el terreno para el Madrid que conocieron los Austrias Menores ²².

Me detengo en la figura de Juan de Herrera ya que su magisterio arquitectónico se habría de convertir en verdadero magisterio científico en una de sus más felices iniciativas: la «Academia Real de Matemáticas» de Madrid, fundada en 1582 y ubicada en el propio recinto palaciego, junto a la Puerta de Balnaquí. Si en la cédula de su fundación se recordaba por un lado la hermandad de las matemáticas con el «Arte de la Architectura», por otro, los tres cursos a impartir a los cortesanos (puesto que eran ellos sus potenciales alumnos) dirigían los esfuerzos: «*para que se ocupe y entienda en nuestra corte ... en cossas de Cosmographía, Geographía y topographía y en leer Mathemáticas...*» ²³. La orientación topográfica de la Academia de Matemáticas se afianzaría desde el momento en el que el cargo de Cosmógrafo Mayor y el

²⁰ AMEZUA y MAYO, Agustín G. de, «Las primeras ordenanzas municipales de la Villa y Corte de Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 12, 1926, págs. 401-429; «El bando de policía de 1591 y el pregón general de 1613 para la Villa de Madrid», *R.A.B.M.A.M.*, 38, 1933, págs. 141-179. Véase además el prólogo de NAVASCUES, Pedro, en TORIJA, Juan de, *Tratado breve sobre las ordenanzas de la Villa de Madrid y policía de ella*, ed. facsímil, Valencia, 1979, págs.18 y ss. Un anónimo de 1564, atribuida su inspiración a Juan Bautista de Toledo, sería su más inmediato precedente: RIVERA, Javier, *Op.cit.*, págs. 317-323; ALVAR EZQUERRA, A., *op. cit.*, págs. 191-237. Para las primeras reformas urbanísticas de Madrid: IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, «Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II», *R.B.A.M.A.M.*, 159, 1950, págs. 3-108.

²¹ AMEZUA, Agustín G. de, «El bando de policía...».

²² Véanse las notas anteriores.

²³ Citado por VICENTE MAROTO, M.I., «Juan de Herrera, científico», en *Juan de Herrera, Arquitecto Real*, Madrid, 1997, pág. 158.

de Catedrático de la dicha Academia coincidieran en una sola persona, por primera vez 1607 con Andrés García de Céspedes. Aparte de las iniciativas personales a las que ya tendremos oportunidad de referirnos más adelante, es entre estos dos factores donde debemos de analizar los planos de Madrid trazados de ahora en adelante: por una parte el control que las instituciones cívicas ejercen sobre el desarrollo de la ciudad; y por otro la Academia del Alcázar a modo de puente entre la arquitectura y la cosmografía, entre sus cosmógrafos y el estudio de la ciudad en la que se enclavan.

Pese a todo ello, las relaciones entre la villa y la corona no siempre fueron relajadas. La ciudad necesitaba de la presencia de la Corte, y ello se puso especialmente de manifiesto cuando emigró circunstancialmente a Valladolid entre 1601 y 1606 acarreando el completo derrumbe de la economía madrileña. El precio que tuvo que pagar la villa para que la corte «*volviese a deshazer su tristeza y a poblar su soledad*», en palabras del cronista León Pinelo ²⁴ fueron doscientos cincuenta mil ducados que se invertirían en sufragar el cuarto de la reina en el Alcázar ²⁵. Fue necesario habilitar nuevos impuestos para que la ciudad pudiera recaudar esta suma.

Otro episodio con consecuencias arquitectónicas de las particulares relaciones que unían a la ciudad con la Corte fue el derecho de «apostentamiento» que permitía la habilitación de todas aquellas casas de más de una planta para acomodar a sus miembros, dividiendo salomónicamente sus dependencias entre sus propietarios y sus forzosos inquilinos. El resultado fue la construcción de «casas de malicia», llamadas así porque su única planta eximía a sus propietarios de las obligaciones del apostentamiento ²⁶. Está claro que por muchos lazos y objetivos que compartieran la Villa y la Corte los intereses de ambas partes no siempre corrían paralelos.

Fue a los pocos años de regresar la Corte de Valladolid (1601-1606) cuando el Ayuntamiento sufragó la realización de un costoso plano de Madrid del cual hemos conservado abundante y prolija información. Se trata como puede deducirse de la documentación, de una iniciativa del Concejo, aunque los verdaderos motivos no estén del todo claros. Hacia 1621 el Ayuntamiento andaba buscando un artista capaz de realizar una «*pintura desta villa*» ²⁷, cuando *Antonio Mancelli* un pintor especializado al parecer

²⁴ *Op. cit.*, pág. 185.

²⁵ Para un estudio de estos gastos: BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, págs. 270-281.

²⁶ GERARD, Veronique, *Op. cit.*, págs. 145-148.

²⁷ La «lámina de bronce» con la «pintura desta villa en el estado que hoy está» se había contratado ya en 500 ducados con un cierto Juan Escoteño: PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña*, parte II (1621-1625), Madrid, 1907, pág. 158.

en el género chorográfico ofreció los dibujos que tenía preparados y en los que según su propio testimonio llevaba trabajando ocho años ²⁸.

Sabemos muy poco de este artista originario de Módena, referido en nuestra documentación como «iluminador», a quien se relaciona con distintos trabajos de cartografía en España. El primero de ellos, sin duda el más conocido y también con toda probabilidad el primero en realizar en nuestro país fue el de la ciudad de Valencia, una planta con alzados de la ciudad con los edificios vistos en perspectiva que fue dedicado al Virrey de Valencia, D. Luis Carrillo y Toledo, Marqués de Caracena en 1608 ²⁹. En Madrid residió por lo menos 1619 hasta su muerte en 1632; aquí adquirió una pequeña tienda (un *caxón grande y un caxoncillo pequeño que está al lado de la escalera del palacio real*) ³⁰ en la que podían comprarse lo mismo sus propios mapas que algunos libros, así los de la segunda edición española de Vignola que realizara junto con el pintor, también de origen italiano, Vicente Carducho ³¹.

Además de los planos de Valencia y Madrid, debió de realizar algunos otros. En su testamento (1632) se refería por ejemplo a ciertos «mapas» hechos para el Marqués de Frómista por orden de un ayuda de cámara del rey, sin especificar el tema ³²; y en un mapa de Cataluña editado en 1643 por el cronista José Pellicer y Tovar (1602-1679) se recoge en la leyenda lo siguiente: «*Débese a Antonio Mancelli el cuidado de la estampa y a mí sólo el deseo de acierto*» ³³.

Volviendo a las vicisitudes del plano madrileño, la oferta de Mancelli debió de ser acogida con entusiasmo ya que el siete de septiembre de 1623 se formalizaba el contrato con el Ayuntamiento a través de su delegado Lorenzo del Castillo ³⁴. Las condiciones nos informan que los dibujos de Mancelli se correspondían con dos temas diferentes. Por una parte se trataba de una vista de Madrid, del otro de una representación de la Plaza Mayor. El doble

²⁸ Archivo de la Villa, [Actas, 20-VIII-1622]: *Ibidem*.

²⁹ BENITO DOMENECH, F., «Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Mancelli en 1608», en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, T. I, Madrid, 1994, págs. 231-245.

³⁰ PÉREZ PASTOR, C., *op. cit.*, pág. 160.

³¹ Véase sobre estos aspectos biográficos: BENITO DOMENECH, F., *art. cit.*

³² MATILLA TASCÓN, A., «En torno al autor del primer mapa de Madrid. El testamento de Antonio Marcellí», *A.I.E.M.*, XIX, 1982, págs. 199-202. De nuevo publicando como inédito lo que ya apareciera resumido en PÉREZ PASTOR, C., *op. cit.*, pág. 160.

³³ Citado por SANZ GARCÍA, J. M^a, «La guadianesca historia del primer plano madrileño, hecho en 1622, cuando San Isidro sube a los altares», *A.I.E.M.*, XXXVII, 1997, págs. 435-467.

³⁴ Archivo de la Villa (A.V.), Libro de Actas, nº 38, f^o 238 v^o 285. PÉREZ PASTOR, C., *op. cit. ibídem*. El mismo documento en su copia del Archivo Histórico de Protocolos (A.H.P.), con fecha 11-IX-1622, en: MATILLA TASCÓN, A., «Autor y fecha...».

encargo es prueba de los intereses particulares de la villa independientemente de la corona. La Plaza Mayor, recién concluída por el «trazador mayor del Rey y del Ayuntamiento» Juan Gómez de Mora, constituía la reforma urbanística de mayor impacto que había experimentado la ciudad³⁵.

El Ayuntamiento aceptó sus dibujos con unas condiciones insignificantes: solicitaba la comprobación notarial de que las estampas eran tan exactas como los dibujos que tenía delante de los ojos y quería hacer algunos añadidos en sus márgenes, en concreto, una orla de medallones con los retratos de los santos patronos de la ciudad y de los monarcas, príncipes e infantes nacidos en la villa además de una leyenda que le sería entregada más adelante³⁶.

En un plazo de ocho meses Mancelli se comprometía a entregar ciento cincuenta ejemplares de cada una de las estampas, todas ellas sencillas excepto dos juegos que irían montados sobre lienzo, iluminados y con los bordes dorados. Uno de ellos para serle ofrecido al Rey y el otro para presidir la sala del Ayuntamiento. Por lo que puede deducirse del contrato, las estampas no tenían un fin comercial, al menos en cuanto concernía al encargo. Estaban destinadas a los miembros del Ayuntamiento y con cargo probable a esta institución. De hecho, cuando Mancelli recibió los doscientos reales de finiquito por su trabajo, uno de los regidores (Juan de Tapia) protestó ante la propuesta de que el Ayuntamiento soportara también el gasto de montar las estampas de los regidores con «*marcos de negro y oro*»³⁷. Sin embargo, existen noticias que prueban que aparte de cumplir con las obligaciones de su contrato, Mancelli siguió tirando estampas de las planchas y comerció con ellas en su tenderucho ubicado en el interior del Alcázar³⁸.

Los datos más interesantes aparecen sin embargo en una lectura detallada de la documentación. En la oferta del propio Mancelli para satisfa-

³⁵ Según LEÓN PINELO (*op. cit.*, pág. 222) la obra se terminó en 1619. Véase: BONET CORREA, A., «El plano de Juan Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636», *A.I.E.M.*, IX, 1966, págs. 1-39; nuevos datos en: LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de, «La Plaza Mayor de Madrid (1617-1619)», *A.I.E.M.*, XXXI, 1992, págs. 259-272, sin embargo, lo mismo el proceso de construcción que su financiación siguen estando confusos. No hemos podido consultar: ROBERTO ESCOBAR, Jesús, *The Plaza Mayor of Madrid: Architecture, Urbanism and the Imperial Capital, 1560-1640*, Ph. D. diss., Princeton, 1996.

³⁶ «... y que las dichas estampas han de ir dedicadas a esta Villa poniendo sus armas en la forma que se le ordenare por el dicho Sr Lorenzo del Castillo, y alrededor de las estampas de Madrid ha de añadir las medallas de santos, patronos y naturales que se le ordenare y la de los Reyes, Príncipes y Intantes que en ella han nacido, y ha de poner la dedicatoria en la forma que se le diere...». A.V., Libro de Actas, nº 38, fº 284 vº. PÉREZ PASTOR, *op.cit.*, pág. 159.

³⁷ A.V., Libro de Actas, nº 39, [15-II-1623] fº 430 vº.

³⁸ Un testigo se refería en XI-1624 a un «*mapa de Madrid que solía estar en el portal del dicho patio colgado para benderse...*»: MOLINA CAMPUZANO, M., *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1960, pág. 226.

cer los deseos del conde, el artista se adelantaba a disipar las dudas que pudiera despertar la calidad de su trabajo incitándoles a pedir pareceres sobre «*la manera que está sacada*» —es decir sobre su fidelidad— a tres personas con las que sin duda habría topado en el curso de su realización: el arquitecto Juan Gómez de Mora ³⁹; Gil González Dávila, cronista real y autor de una descripción histórica de la villa que aparecería precisamente el mismo año en que su plano ⁴⁰; y, por último, Juan Bautista Labaña —«*maestro de su S. Magestad y de la misma ciencia*»—. Un arquitecto, un historiador y un cosmógrafo, por tanto.

Empezando por este último, el portugués Labaña (1555-1624) había sido uno de los personajes fundamentales en los primeros años de la Academia de Matemáticas, donde fue profesor de cosmografía desde su fundación hasta 1591 y uno de los responsables de que los intereses de la Academia hubieran evolucionado hacia esta disciplina ⁴¹, estableciendo a través de la geografía ptolemaica la geometrización del espacio que marca, lo mismo en el terreno de la pintura que en el de la cartografía, los inicios de la representación moderna ⁴². Del texto de Mancelli se deduce que el portugués y el italiano se conocieron en Madrid, probablemente cuando Labaña ya era maestro de matemáticas del príncipe y se encontraba trabajando en una de sus obras más ambiciosas, el mapa de Aragón. La relación probada entre Mancelli y la Academia resulta interesante porque en los mismos años en los que Mancelli realizaba sus mediciones en la capital, varios de sus miembros estaban desarrollando nuevos instrumentos de medición topográfica con aplicación concreta en la medición de distancias cortas para la elaboración de mapas de ciudades lo mismo civiles que militares ⁴³. Sin ir más lejos, la abundante obra

³⁹ Sobre este arquitecto: TOVAR, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Madrid, 1983, págs. 67-185; Juan Gómez de Mora (1586-1648), Cat. exp., Madrid, 1986.

⁴⁰ *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1623 (hay ed. facsímil, Madrid, 1986). Para el autor véase la introducción de CUART MONER en: GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Historia de las Antigüedades de la Ciudad de Salamanca*, ed. facsímil, Salamanca, 1994.

⁴¹ SÁNCHEZ PÉREZ, J.A., *Monografía sobre Juan Bautista Labaña*, Madrid, 1934.

⁴² Sobre su desarrollo en España: LÓPEZ PIÑERO, J., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1979, págs. 212-228. Para su importancia en el desarrollo de la planimetría, y en especial para la importancia de la geografía ptolemaica en el la geometrización del espacio por parte de los artistas: EDGERTON JR., SAMUEL, Y., «Florentine Interest in Ptolemaic Cartography as Background for Renaissance Painting, Architecture, and the Discovery of America», *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXII, 1974, págs. 275-292; PINTO, John A., «Origins of the Development of the Ichonographic City Plan», *J.S.A.H.*, XXXV, 1976, págs. 35-50. EDGERTON, Jr, SAMUEL Y., «From Mental Matrix to *Mappamundi* to Christian Empire: The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance», en WOODWARD, D., ed., *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago, 1987, págs. 10-49.

⁴³ PIÑERO, Esteban & MAROTO, Vicente, *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, 1991, págs. 137 y ss. Para los instrumentos del trazado de planos, cap. VIII, págs. 351 ss.

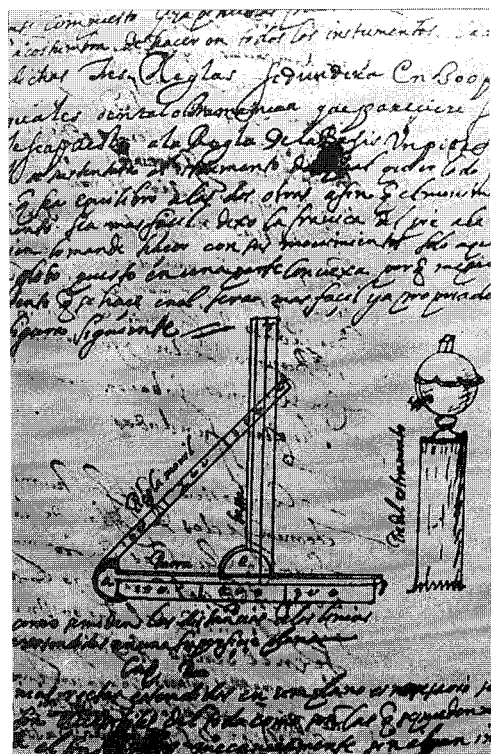


Fig. 7.

manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid del que fuera titular de la cátedra de matemáticas entre 1611 y 1625, Juan Cedillo Díaz, incluye un «Tratado del Trinormo» (fig. 7) y de un tipo de cuadrante formado por tres reglas, ambos acompañados de explicaciones para su uso incluyendo las referentes a «Tomar la planta de una isla, castello o ciudad»⁴⁴.

Los otros dos personajes que aparecen en el documento citado también aportan información indirecta sobre el proyecto de Mancelli. Las responsabilidades del cargo de Gómez de Mora como «trazador mayor» de la villa han llevado a suponer que pudo haber intervenido directamente en su

⁴⁴ B.N.M., Ms.9092: «Del trinormo, tratado breve, útil y acomodado para los ingenieros, agrimensores, marineros, architectos y artilleros». También miembro de la Academia, Cristóbal de ROJAS publicó la *Teoría y práctica de la fortificación*, Madrid, 1598, cuyo capítulo XXIII reza «En declaración de un instrumento para tomar qualquiera planta de fortificación, o alguna isla, o provincia», ff 81-83. Cfr. Esteban PIÑEIRO & Vicente MAROTO, *op.cit. ibidem*.

elaboración ⁴⁵. Esta posibilidad se discutirá más adelante. En cuanto al tercero de los mencionados, su presencia es por lo menos ilustrativa de los intereses con los que fue realizado el mapa. Son varios los puntos de coincidencia que unen la obra de González Dávila y la de Mancelli. Ambas pertenecen al género chorográfico, ambas son «descripciones» de la ciudad, la una en las letras, la otra a través de la imagen; la única limitación con la que se enfrentaría el «iluminador» era la de recoger información histórica. El plano de Mancelli se sobrepone sin embargo a esta dificultad al incluir los medallones en los que se representaban los personajes célebres de su historia en dos de las vertientes que configuran la literatura chorográfica de la España de los Austrias: su historia política con la aportación de sus privilegios, en este caso mediante los medallones de los reyes nacidos en la ciudad, y por otra parte su «antigüedad cristiana» con la presencia de los santos patronos (fig. 8) ⁴⁶. No sólo la redacción de los términos del contrato coincide con el orden de los capítulos de González Dávila, sino que los capítulos correspondientes aparecen en su libro ilustrados con medallones que bien pudieran ser los mismos grabados para su orla ⁴⁷. En este sentido encomiástico es sorprendente, tal y como ha señalado el profesor Sanz García, que mapa y crónica sigan tan de cerca la beatificación de San Isidro Labrador, patrono de la villa, el 15 de mayo de 1620 ⁴⁸. Es probable que la efeméride fuera el detonante del proyecto.

III. MADRID EN UN ATLAS

¿Se ha conservado el mapa de Mancelli? Desde la publicación en 1980 de los documentos que hablaban del encargo del italiano se viene identificando su plano con la primera vista de Madrid que conocemos. Es este un plano en perspectiva o a vista de pájaro aparecido por primera vez en el *Theatrum Illustriores Hispaniae Urbes* de Jan Jansson en 1657 y desde entonces en

⁴⁵ SANZ GARCÍA, J.M^a, «Año mil seiscientos veintidós. ¿Fue un milagro de San Isidro, darle a Madrid un plano?», *Topografía y Cartografía*, XIV, nº 78, enero-febrero, 1997, págs. 3-11.

⁴⁶ Véase sobre el género historiográfico: KAGAN, R.L., «Clio and the crown: writing history in Habsburg Spain», *Spain, Europe and the Atlantic World. Essays in honour of John H. Elliott*, Cambridge, 1996, págs. 73-99.

⁴⁷ Así, en el *Teatro* de GONZÁLEZ DÁVILA, después de tratar la geografía (cap. 1), el temperamento de sus habitantes (cap. 2) y su gobierno (cap. 5) trata de «Quien predicó en Madrid la ley evangélica...» (cap. 6); «De los santos naturales de la Villa de Madrid» (cap. 7) y «De los Reyes, Príncipes, Infantes, é Infantas que han nacido en la Villa de Madrid» (cap. 9).

⁴⁸ Así lo entiende: SANZ GARCÍA, J.M^a, «La guadianesca historia...».

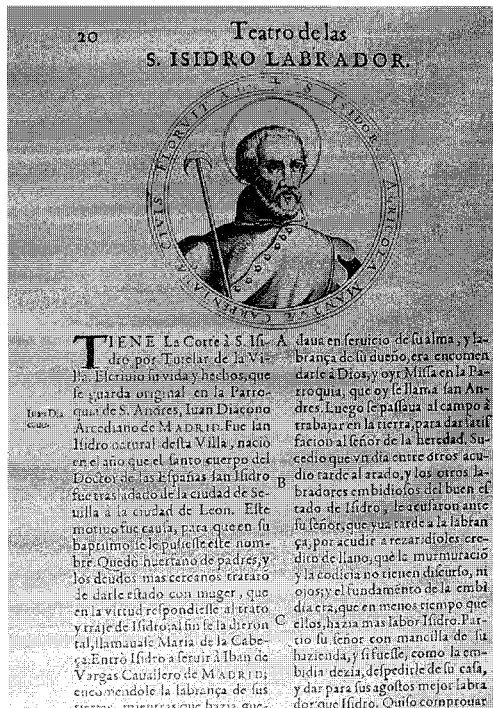


Fig. 8.

numerosos atlas de ciudades de los Países Bajos (fig. 9). El mapa es conocido como «De Witt» ya que fue el nombre de este editor, Frederick de Witt, el primero en aparecer impreso con el mapa (*Theatrum praecipuarum totius Europae urbium*, Amsterdam, ca.1700)⁴⁹. Si no fueron ya grabadas fuera de España las planchas habrían llegado a los Países Bajos a mediados del siglo XVII apareciendo de este modo en diversas publicaciones geográficas.

Se trata de una imagen grabada en dos planchas (=725 x 419 mm)⁵⁰ con dimensiones muy apropiadas para su destino dentro de un libro en

⁴⁹ MOLINA CAMPUZANO, M., *op. cit.*, págs. 217-230. Del mismo autor: *Exposición de planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1960, págs.9-10; *Cartografía madrileña (1635-1982)*, Madrid, 1982, págs. 14-17, donde hace caso omiso de dicha atribución. Tampoco es considerada por MONTERO VALLEJO, M., «Evolución urbana de Madrid desde el siglo IX hasta 1656», *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)*, Madrid, 1992, págs. 17-40. Para el atlas de Janson véase SANTIAGO PAEZ, Elena, «Una visión de España y Portugal en el siglo XVI», en la ed. facsímil, Barcelona, 1996, págs. 9-22.

⁵⁰ No lleva escala aunque esta es ca.1:6000.

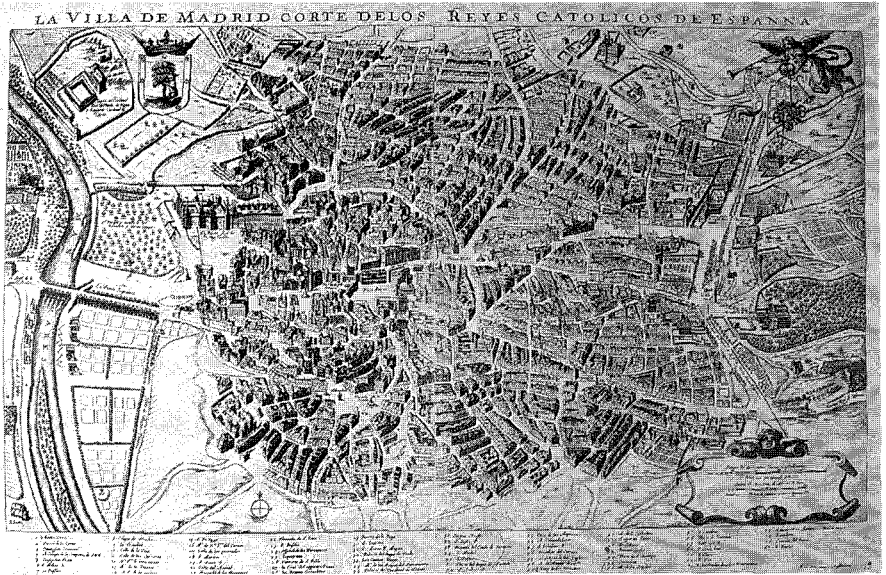


Fig. 9.

4º. Una inscripción en su parte superior la identifica como «*La villa de Madrid corte de los Reyes Catolicos de Espanna*» incluyendo su ortografía la primera de las faltas que se repiten en la leyenda. El mapa viene adornado con la alegoría de la fama volando sobre la ciudad. De su trompeta cuelgan las inscripciones «*Hic sistit gloria mundi*» y «*non sufficit una*» aludiendo esta última a las coronas reales e imperiales que sujeta con su mano izquierda. En el extremo opuesto el escudo de Madrid.

Dado que se trata de la primera perspectiva de la ciudad —al menos la primera que conservamos— el punto de vista elegido por el dibujante comprometía su elección en función de aquellos edificios que quisieran destacarse. Al adoptar un punto imaginario situado al sur, se privilegiaban las fachadas de sus dos edificios emblemáticos. De una parte el Alcázar y de otra la fachada de la Casa de la Panadería. El terreno sobre el que se asienta Madrid aparece violentamente escorzado de tal forma que incluso en aquellos espacios que, caso de la Plaza Mayor, se caracterizan por su regularidad, se ha preferido deformar diagonalmente sus fachadas para aproximarse a los efectos de una visión en perspectiva. De hecho, la legibilidad del tejido urbano es mínima. Apenas es posible distinguir el trazado de algunas de las calles principales. En otras, lo mismo calles que plazas, sus proporciones están claramente exageradas. La falta casi completa de ortogonales hace completamente inve-

rosímil la existencia de una planta cenital previa más tarde proyectada en perspectiva ⁵¹, lo que no excluye por supuesto que se realizaran mediciones. El espacio comprendido aparece condicionado por las posesiones reales, lindando al oeste con la Casa de Campo y al este por el monasterio de San Jerónimo y el santuario de Nuestra Señora de Atocha.

Los argumentos a favor de su identificación con el plano de Mancelli pueden resumirse en dos: en primer lugar la proximidad cronológica, ya que nuestro plano estaba datado, antes de la aparición documental de su hipotético autor, hacia 1635; en segundo lugar las numerosas faltas de ortografía, en las que se han querido ver italianismos. El primero es como veremos sumamente conflictivo. En cuanto al segundo, entendemos por nuestra parte que los supuestos italianismos («Espanna», «Cannos Viejos», «Concepsion Geronimo», «Capusynas», «Calle de los prescados», etc.) son antes bien imprecisables extranjerismos.

Más numerosas y profundas nos parecen las discrepancias. Por un lado falta en esta estampa la orla con medallones y la leyenda que se le había obligado a grabar a Mancelli y que debió de hacerse ya que la documentación da el encargo por satisfecho al pagar el finiquito dentro del plazo estipulado. Además, ni las discretas medidas del mapa De Witt ni su escasa verosimilitud parecen encajar con los ocho años que afirmaba llevar trabajando Mancelli en los dibujos, ni mucho menos justifican que se atreviera a someter su mapa al juicio del mejor cartógrafo que entonces podía encontrarse en la península, Juan Bautista Labaña. En cualquier caso, las mayores dificultades derivan de su datación antes de 1622. Como ya advirtiera Molina Campuzano son varios los edificios representados que no existían antes de la tercera década del siglo. El Colegio Imperial por una parte no tendría por entonces más que excavados los cimientos; a la torre de la parroquia de Santa Cruz le faltaba un lustro para dar comienzo y el paredón del alcázar, una obra perfectamente documentada gracias a un dibujo de su arquitecto, no se proyectó siquiera hasta 1625 debido a las aguas caídas aquel invierno ⁵².

⁵¹ La opción contraria, es decir la posibilidad de que para la realización de algunas de estas vistas se hubiera contado previamente con un planta cenital luego abatida ha sido propuesta en su discusión de la «Tavola Strozzi» por: SETA, Cesare de, «La struttura urbana di Napoli tra utopia e realtà», *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo*, cat. exp. Milán, 1994, págs. 349-370; del mismo autor: «L'iconografía urbana in Europa dal XV al XVIII secolo» *Città d'Europa*, Nápoles, 1996, págs. 11-48.

⁵² MOLINA CAMPUZANO, M., «Explicación de un detalle del plano de Madrid, por Teixeira: el muro de contención o paredón del parque, ante la fachada oeste del Alcázar, proyectado por Gómez de Mora en 1625», *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, T. II, Madrid, 1975, págs. 193-205.

El único argumento el favor de una fecha temprana deriva de la ausencia en el plano de la cerca que debía rodear la villa después del ensanche espectacular experimentado en sus primeros cincuenta años de capitalidad. La Real Cédula que ordenaba su construcción data del 9-1-1625, sin embargo sabemos que su construcción fue muy lenta⁵³. El problema estriba sin duda en los esfuerzos imposibles de juzgar esta estampa de acuerdo a criterios de verosimilitud científica. Mientras que algunos investigadores han supuesto que el plano se adelanta a la realización de los edificios, completándolos de acuerdo a las trazas que estarían en la mano de Juan Gómez de Mora⁵⁴, lo cierto es que venimos de comprobar cómo de algunas de estas reformas no existía siquiera un proyecto.

La alternativa es clara: o bien partimos de la identificación Mancelli-De Witt y tomamos el plano como rigurosamente científico, hasta el extremo de imaginar a nuestro artista consultando las trazas de los edificios en proyecto; o bien, alternativa que nosotros defendemos, damos el Mancelli por perdido y renunciamos a someter la imagen conservada a ningún grado de verosimilitud fotográfica.

Un caso más que puede ilustrar el problema es el de la nueva fachada del Alcázar, por aquel entonces en proceso de construcción. En el plano es este edificio el que domina claramente la imagen urbana (fig. 10). Con sus desproporcionadas dimensiones, su colección de torres coronadas por banderolas y el grueso letrero a sus pies. El conjunto es representado, al contrario que la mayoría de los restantes, no simulando una perspectiva isométrica —avanzando en ángulo hacia el espectador— sino dimétrica, con la fachada principal paralela al formato del plano⁵⁵. La utilización selectiva de dos medios de proyección diferentes permite al artista destacar simbólicamente este edificio por encima de los demás sin sacrificar las dos fachadas del palacio más significativas: aquella que mira hacia la plaza y la vieja fachada amurallada orientada hacia la Casa de Campo.

Una imagen de 1623 (Anales de Khevenhuller) representa de forma bastante ajustada lo que podía contemplarse en aquellas fechas y su

⁵³ DELEITO PIÑUELA, J., *Sólo Madrid es Corte (La capitalidad de dos mundos bajo Felipe II)*, Madrid, 1942, pág. 17. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña...*, págs. 60-62.

⁵⁴ SANZ GARCÍA, J.M^a., «La guadinaesca historia...».

⁵⁵ Seguimos aquí la terminología y observaciones de MARÍAS, Fernando, «Tipologia delle immagini delle città spagnole», *Città d'Europa*, Cesare de Seta, ed., Nápoles, 1996, págs. 101-117.

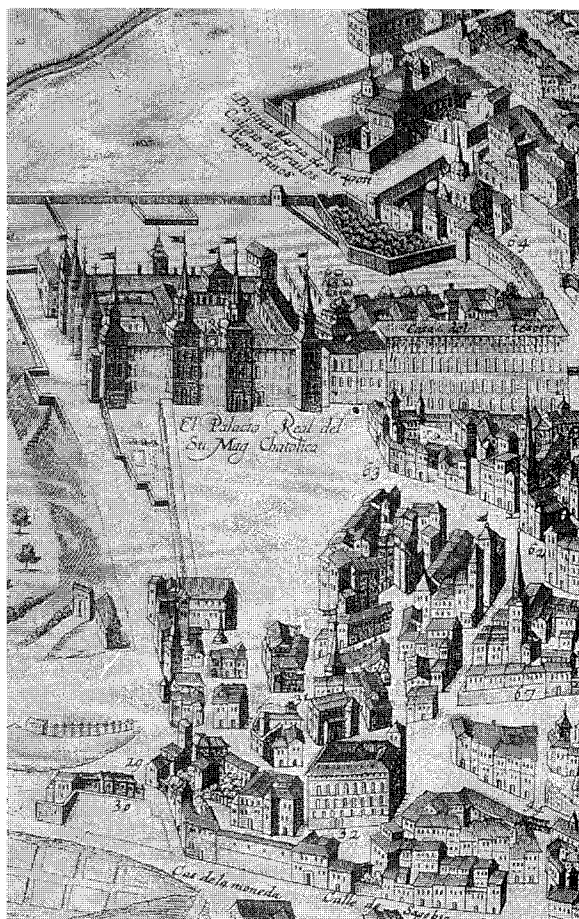


Fig. 10.

parecido es realmente muy escaso con la imagen del grabado (fig. 11). Recientemente se ha tomado el De Witt como testimonio de un proyecto para la fachada del Alcázar truncado en 1630⁵⁶. Es cierto de hecho que en 1612 se pensó en un Alcázar cuya fachada estuviera provista de cuatro chapiteles de pizarra sobre sus cuatro torres⁵⁷, sin embargo no

⁵⁶ BARBEITO, J.M., *op. cit.*, pág. 96. Este autor ha levantado incluso reconstrucción de las trazas del Alcázar de Gómez de Mora basándose en este dibujo: *ibidem*. Para los problemas de atribución de la fachada: MARIAS, F., «De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el alcázar de Madrid», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, págs. 81-89.

⁵⁷ Así lo demuestra el documento aportado por BARBEITO, *op.cit.*, pág. 95.

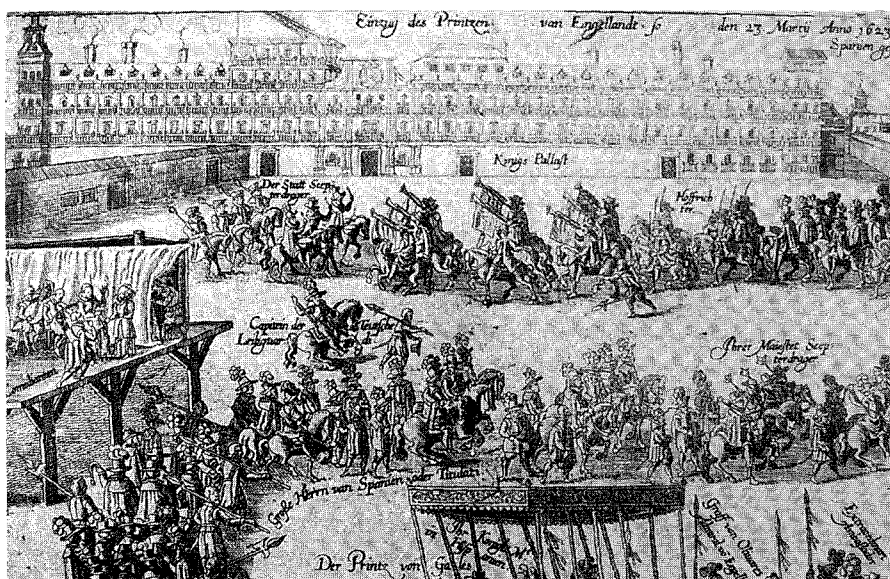


Fig. 11.

tenemos constancia de que el Alcázar alcanzara nunca este aspecto. La potenciación simbólica de este viejo palacio, recreado por el grabador en la forma de una fortaleza medieval es la mejor prueba de las intenciones que subyacen al mapa en su conjunto, y por extensión a los atlas en los que fue divulgado. Como escribiera Georg Braun en el prólogo de las *Civitates*, (texto que también figura a modo de prólogo en las *Illustriorum Hispaniae Urbium* de Janssonius), la intención de las vistas que allí se publicaban era la de llegar al conocimiento intelectual a través de los sentidos, proponiendo una experiencia que sustituyera «a los aficionados de las historias diversas del trabajo de viajar, de los peligros y de los gastos»⁵⁸. Como ha mostrado Louis Marin, las imágenes a vista de pájaro funcionan como un traslado de la narrativa, presuponiendo todavía un espectador y una mirada móvil⁵⁹. En nuestro siguiente caso ésta habrá desaparecido.

⁵⁸ Ed. cit., pág. 42. Sobre esta función véase el análisis de: NUTTI, Lucia, «The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language», *Art Bulletin*, LXXVI, 1994, págs. 106-128; *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, 1996.

⁵⁹ MARIN, Louis, *Utopiques: Jeux d'Espaces*, París, 1973, págs. 257-283.

IV. PEDRO TEXEIRA

El siguiente plano de Madrid que conocemos es una de las joyas de la cartografía urbana europea, pero también es una inquietante incógnita (fig. 12)⁶⁰. El plano está datado en 1656, como reza en su título «*Topographia de la Villa de Madrid descripta por Don Pedro Texeira. Año 1656*» junto al elocuente texto:

«En la qual se demuestran todas sus calles el largo y ancho de cada una de ellas las Rinconadas y lo que tuercen las Placas Fuentes Jardines y Huertas con la disposicion que tienen las Parroquias Monasterios y Hospitales estan señalados sus nombres con letras y numeros que se allaran en la Tabla y los Ydificios Torres y delanteras de las Cassas de la parte que mira al medio dia estan sacadas al natural que se podran contar las puertas y ventanas de cada una de ellas».



Fig. 12.

En su parte superior el epígrafe: «*Mantua Carpetanorum sive Matritum Urbs Regia*» y al pie la dedicatoria: «*Philippo.IV/ Regi. Catholico/ Forti.et.Pio/ Urbem. Hanc suam/ et.in.ea./ Orbis/ sibi.subiecti/ Compendium / Exhibet MDCIII [sic]*».

⁶⁰ No existe ningún trabajo monográfico sobre el plano de Teixeira. El estudio más completo es el de: MOLINA CAMPUZANO, C., *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, págs. 264-279. Sobre el Madrid representado en el mapa, el más completo es el de: MARTÍNEZ KLEISER, Luis, *Guía de Madrid para el año 1656*, Madrid, 1926.

Lo componen veinte planchas. Forman un conjunto de enormes dimensiones: 2,850 por 1,800 metros que fueron grabadas en Flandes por Salomón Savery (1594-1665). Consta de cuatro escalas gráficas y dos signos de orientación.

No sabemos nada sobre el encargo de tan costosa empresa, y poco de su autor. *Pedro Texeira Albernas (Lisboa, ?-Madrid, 1662)* descendía de una de la familias de cartógrafos con más raigambre y prestigio de Portugal. Su abuelo Pero y su padre Luis habían sido cartógrafos lo mismo que su hermano mayor Joao Teixeira ⁶¹. Su aprendizaje se realizó por tanto en el seno de la familia. Especialmente su hermano es considerado el cartógrafo más importante de su generación en Portugal ⁶², mérito que comparte junto a Juan Bautista Labaña quien ya ha aparecido en este relato. Ambos, Joao Teixeira y Labaña, pudieron haber colaborado en algún encargo relacionado con la familia real española. En concreto se les atribuye un atlas conservado en la Biblioteca Real de Turín realizado para Catalina de Austria, la hija de Felipe II casada con el duque de Saboya ⁶³.

La llegada de Pedro Texeira a España está perfectamente documentada. En 1619, recién vueltos de la expedición americana de los hermanos Nadal, él y su hermano —titulado «cosmógrafo mayor de su magestad en el reyno de Portugal»— dejaron Lisboa y llegaron a Madrid para encargarse de las cartas náuticas de las tierras que acababan de explorar, el recién descubierto estrecho de San Vicente y el de Magallanes. El plano se publicó junto con el relato en 1621 ⁶⁴. Una vez terminado el trabajo, su hermano mayor se excusó delante del Rey y regresó a Lisboa donde había dejado a su familia. Pedro optó por quedarse y fue en España donde discurrió toda su carrera de cosmógrafo.

Al año siguiente le fue encomendada por Felipe IV la tarea de la «*Descripción de las Costas de España*» ⁶⁵, una empresa que parece inspirada en las *Relaciones Topográficas* que iniciara su abuelo sin llegar nunca a ver-

⁶¹ CORTESAO, Armando & TEIXEIRA DA MOTA, Avelino, direcc., *Portugaliae Monumenta Cartographica*, vol.IV, Lisboa, 1960, págs. 79-91. Véase un resumen razonado de los datos conocidos en: PARKER, G., «Maps and Ministers...».

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibid.*, págs. 73-76.

⁶⁴ *Relacion del Viage que por orden de su Mgd y acuerdo del Real Consejo de Indias hizieron los capitanes Bartolomé García de Nodal y Gonçalo de Nodal, hermanos naturales de Ponte Vedra, al descubrimiento del Estrecho Nuevo de S. Vicente y reconocimi^o de Magallanes*, Madrid, 1621. En el mismo plano: «... partieron de Lisboa en 27 de Setiembre de 1618 y llegaron de buelta a San Lucar a 9 de Julio de 1619... Echa por Don Pedro Teixeira e Albernas cosmographo de su Magestad».

⁶⁵ BLÁZQUEZ, Antonio, «La descripción de las costas de España por Pedro Teixeira Albernas, en 1630», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1908, págs. 364-379; *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 52, 1910, págs. 36-138, 180-233. Manuscrito de la B.N.M., Ms.1802.

las terminadas y para la que debía de recoger información lo mismo geográfica que histórica. Se trataba de un trabajo de colaboración en el que Texeira se ocupaba de su especialidad, los puertos y costas ⁶⁶. En 1626 formaba parte de una cierta «Comisión del Mapa» surgida quizá como extensión del mapa de Aragón que había terminado Labaña en 1620 ⁶⁷. Con este empeño se encontraba en 1648 en el reino de Aragón y dos años más tarde en Valencia ⁶⁸.

Además del mapa de los estrechos de San Vicente y Magallanes, se conocen otros dos planos de Pedro Texeira, el que aquí estudiamos y una estampa de Portugal impresa durante la guerra pero delineada por Texeira con anterioridad a 1640 (fig. 13) ⁶⁹. La labor cartográfica de Texeira, sobre todo en lo que se refiere a vistas costeras y mapas detallados, debió ser mucho más extensa de lo que podemos controlar. Así, en los inventarios del Alcázar aparecen en la escalera de acceso a la Biblioteca nada menos que diecisiete mapas iluminados con la represen-

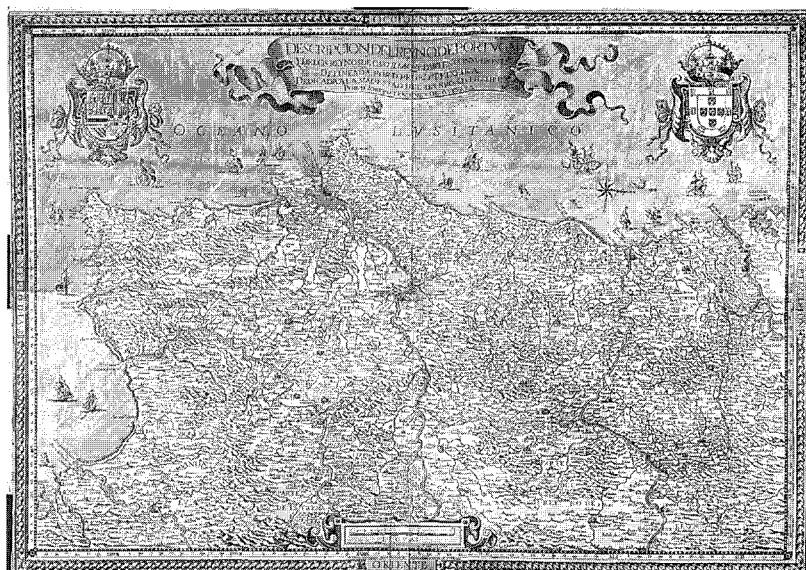


Fig. 13.

⁶⁶ *Portugaliae Monumenta Cartographica*, pág. 154.

⁶⁷ La noticia es de José ALMIRANTE, *Bibliografía Militar de España*, Madrid, 1876, quien afirma que dicha comisión estaba presidida por Juan Bautista Labaña, imposible para entonces ya que éste falleció dos años antes.

⁶⁸ BLÁZQUEZ, A., «La descripción de las costas...».

⁶⁹ Cfr. ficha 289 de VINTATEA Pilar, en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, cat.exp., Madrid, 1993.

tación de puertos y ciudades de España, Francia e Italia, todos de su mano ⁷⁰. Pedro Texeira Albornas falleció en Madrid en 1662 siendo caballero del Hábito de Cristo ⁷¹. Los últimos años de su vida debió de emplearlos en el plano de Madrid.

La *Topografía* de Madrid debió de ser su proyecto más ambicioso. El grado de fidelidad del mapa siempre ha despertado enorme admiración. En opinión de Molina Campuzano Texeira «aspiró a realizar un auténtico plano parcelario», y de hecho, el número de inmuebles se corresponde manzana por manzana con la «Planimetría General» elaborada entre 1750 y 1751 ⁷². Cuando en 1769 Espinosa de los Monteros imprima las 64 láminas de su plano, el primero que sepamos en estar realizado para el catastro, tomó las proporciones y la escala del Texeira, lo que si por una parte le indujo a cometer algunos errores, por otra revela las inexactitudes de su predecesor: el portugués se limitó a ensanchar ligeramente las calles y plazas a costa de los patios interiores de las casas. Ahora sabemos que el Madrid de Texeira tenía un aspecto más tortuoso y laberíntico del que nos nos ha transmitido su mapa ⁷³.

Salvando este ennoblecimiento de la ciudad, el plano se presenta a sí mismo como una verdadera *topografía*. La propia declaración de intenciones aparece enmarcada entre las dos cartelas con las nada menos que cuatro escalas gráficas de que dispone. La precisión no es sólo espacial, sino también cronológica. Aunque las mediciones debieron de requerir varios años de trabajo, sus detalles están perfectamente actualizados, incluyendo información sobre el estado de los edificios con alrededor de año y medio de antigüedad ⁷⁴. Apenas transcurrió tiempo entre la realización de los dibujos y su estampación; una prueba más de que el mapa contaba con un importante mecenas, probablemente los reyes.

Sin embargo, su precisión científica no es contraria a la existencia de valores simbólicos en la imagen. El plano de Texeira tuvo en cuenta su antecedente de «De Witt», o el plano perdido de Mancelli si ambos,

⁷⁰ SANTIAGO, Elena de, «Las bibliotecas del Alcázar...».

⁷¹ Dato de FERNÁNDEZ DE NAVARRETE (*Biblioteca Marítima Española*), citado por MOLINA CAMPUZANO, C., *op.cit.*, pág. 266.

⁷² Sobre la misma: MOLINA CAMPUZANO, C., *op.cit.*, 365 y ss.

⁷³ El trabajo de superposición y comparación lo realizó el arquitecto Pedro Bidagor sobre el plano de Coello y Madoz (1849). De los resultados desgraciadamente sólo han sido publicadas las conclusiones generales: MOYA, Luis, «La verdadera planta del plano de Teixeira», *Arquitectura*, IV, enero 1962, págs. 10-11.

⁷⁴ CORRAL, José del, «La fecha de los dibujos del plano de Teixeira», *A.I.E.M.*, III, 1980, págs. 43-49.

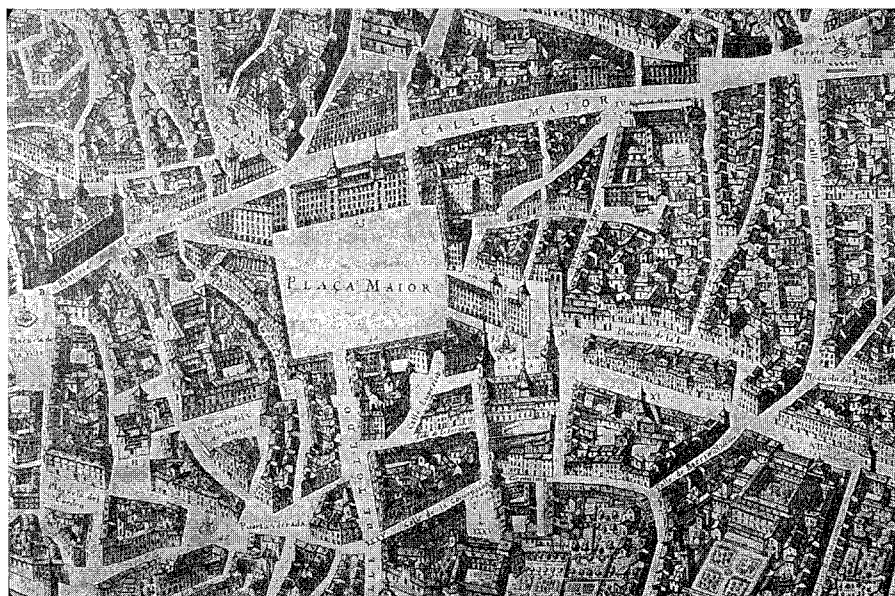


Fig. 14.

como nosotros sugerimos, no son el mismo. Frente a la vista de pájaro, Texeira representó la ciudad superponiendo la representación axonométrica de los edificios sobre la planta ortográfica, un compromiso en el que la verosimilitud científica se reconcilia con la experiencia visual de la ciudad, tal y como el propio Texeira lo expresa en la leyenda de su mapa: la perfección de su trabajo se mide por la cantidad de información suministrada.

En este planteamiento en el que se dan la mano por así decirlo dos verdades, la de la razón y la de la experiencia, el habitante regio que en el plano «De Witt» era señalado institucionalmente, vuelve ahora a personalizarse en la figura de su monarca, restableciendo los itinerarios posibles dentro de una ciudad que, tal y como hemos dicho, es parte escenográfica de su autorrepresentación. Así, por un lado Texeria vuelve a utilizar para la perspectiva de los edificios el punto de vista desde el sur con la consecuente potenciación de las fachadas del Alcázar y Plaza Mayor (fig. 14). Al oeste, el límite de la ciudad sigue siendo la Casa de Campo, ahora dominado por la estatua ecuestre de Felipe III en el centro de sus jardines. En el extremo opuesto, otra estatua ecuestre, esta vez del reinante Felipe IV, es el eje en torno al cual gira la gran empresa palaciega de los años treinta: el Palacio del Buen Retiro

(fig. 15) ⁷⁵. El resultado es que los límites de la ciudad son ahora completamente distintos: los jardines y palacios de los reyes constituyen casi la mitad de la superficie y el esfuerzo de detallar la ciudad se redobra en el Buen Retiro deteniéndose lo mismo en los palacios que en sus ermitas o sus estanques.

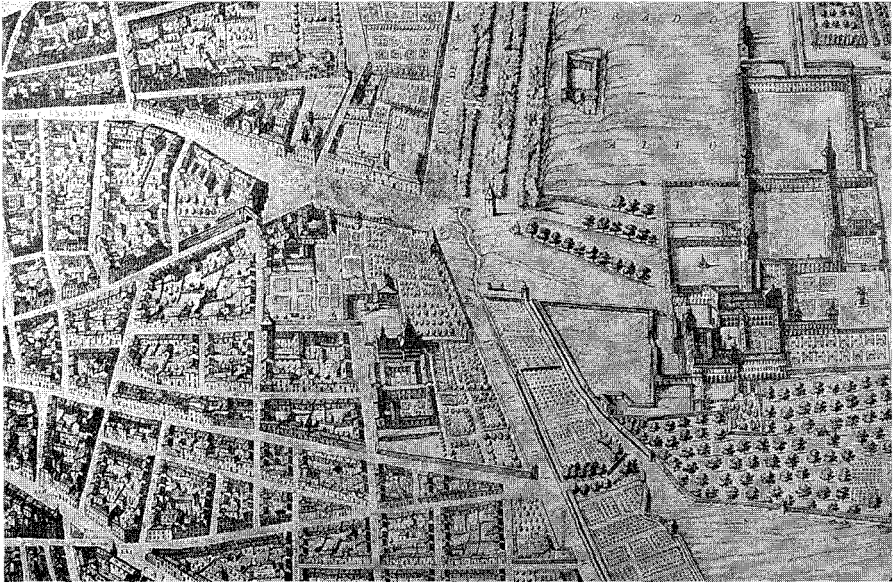


Fig. 15.

Aunque los símbolos que acompañan al mapa en sus márgenes son prácticamente los mismos que en el anterior, su presentación y significado resulta diferente. El escudo de la villa queda eclipsado ante las armas reales, montadas sobre un prominente pedestal al que ilumina directamente el Sol —metáfora del monarca— y enmarcado por símbolos de su fortaleza militar (fig. 16), las mismas alegorías belicistas que surgen desde detrás de la cartela con la leyenda del mapa. Finalmente, la ciudad es presentada como *Mantua Carpetanorum*, aludiendo a la historia mitológica que ligaba la fundación de la ciudad con una imaginaria dinastía greco-latina formada por el príncipe Ocno Bianor, hijo del rey de Toscana y el hada

⁷⁵ BROWN, Jonathan & ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981.

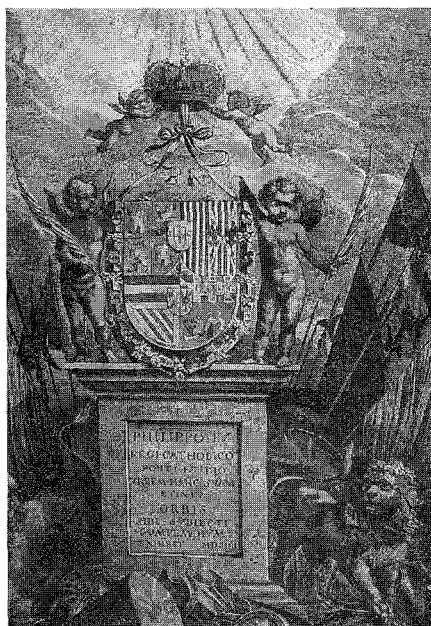


Fig. 16.

Manto ⁷⁶. Además, de la misma manera que la simbología militar quedaba unida a la voluntad de precisión del mapa asociando icono y texto, también en este caso quedan ligados el potencial de la ciencia a la monarquía ya que la terminología clásica —*Carpentana*— se remonta a los fundadores de la cosmografía, Estrabón y Ptolomeo.

Aunque no han sido descubiertos todavía los documentos que prueban la intervención del Rey como promotor de este extraordinario plano, su respaldo es casi seguro. Las dimensiones y su simbología apoyan esta hipótesis. El otro posible mecenas de la obra, el Ayuntamiento, debe rechazarse por completo ya que consta que en 1714 no teniéndolo quiso adquirirlo y hubo de conformarse con uno que encontró en un convento de la ciudad y que precisó ser restaurado ⁷⁷.

⁷⁶ Para los detalles de la leyenda: GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *op. cit.*, pág. 4. QUINTANA, Gerónimo de, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*, Madrid, 1629 (ed. facsímil, 2 vols., Madrid, 1980), págs. 4 y ss. NÚÑEZ DE CASTRO, A., *Libro histórico político, Solo Madrid es Corte*, 2ª ed. Madrid, 1669, pág. 4. ÁLVAREZ y BAENA, J. A., *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*, Madrid, 1786, pág. 10.

⁷⁷ EULOGIO, V.H., «Nota sobre el plano de Texeira», *R.A.B.M.*, 1, 1944, págs. 223-225.

Mientras tanto, el plano de Texeira seguía recabando la admiración de propios y ajenos, especialmente suponemos que la de estos últimos, como aquel amigo de Leibniz, Henri Justel que en 1678 le escribía al filósofo hablándole de la existencia de un plano magnífico de Madrid que «*on n'en jamais faict de semblable*»⁷⁸.

⁷⁸ VARELA, E., «Noticia sobre un plano de Madrid», *R.A.B.M.A.M.*, 1947, págs. 271-272. En el texto completo, Justel atribuye el plano a «Tempesta» pero se trata indudablemente de un error.