

EL PAISAJE DE MADRID: LAS VISIONES DE LA PINTURA

Es inevitable comenzar por un tópico: en la historia de la pintura española ha tenido muy escasa importancia el género del paisaje, en comparación con otras grandes tradiciones pictóricas europeas, como la francesa, la inglesa y, por supuesto, la holandesa.

Pero, si nos adentramos en nuestra argumentación sobre los paisajes urbanos, y nos referimos a los "paisajes representados" de Madrid, sorprende quizá aún más, en una primera aproximación, la débil y casual atención recibida por la capital, en comparación con otras grandes ciudades europeas: por establecer esa visión en unas coordenadas históricas precisas, si tomamos como referencia la época de máximo florecimiento del género, del romanticismo y el realismo al postimpresionismo, constataremos la obvia insignificancia de Madrid frente a París o Londres, pero también frente a otras ciudades de escala y contexto económico y cultural más cercano, como Roma, Milán, Bruselas... Y, en el ámbito español, veremos que Madrid, en relación a otras ciudades o villas, no recibió el interés como objeto *representado* que cabría esperar de su carácter de capital, con sus connotaciones políticas y económicas, sede de la Escuela de Bellas Artes más prestigiosa del país y de la Real Academia y denso foro de agregación intelectual, literaria y artística...

No es este el lugar para adentrarnos en la identificación de las muchas razones de esa escasa representación de Madrid en la pintura de paisaje de esos períodos. Nos será suficiente, para la atención que merece este tema desde la perspectiva del Plan de Paisaje Urbano tratar de hilvanar algunas de las cuestiones siguientes  
:  
¿Podemos identificar cierta permanencia en las predilecciones por determinados paisajes a lo largo de la historia o más bien constataremos desplazamientos en la elección de los lugares representados?

¿Se dan afinidades entre lugares y tendencias?. Por ejemplo: ¿podríamos diferenciar con claridad "geografías de los paisajes" del impresionismo del XIX, o del realismo contemporáneo?  
Si consideramos la clara y precisa delimitación de las geografías literarias, desde Galdós, Baroja, de la Serna,...hasta Cela, Martín Santos o Millás ¿se da alguna correspondencia entre esas sensibilidades hacia ciertos escenarios narrativos y las preferencias hacia las escenas de la pintura?

Trataremos de ir afrontando estas cuestiones examinando, a vuelapluma, algunos aspectos de las permanencias y modificaciones en los *lugares representados*, y al mismo tiempo algunas continuidades y novedades en los *modos de mirar* hacia la ciudad a lo largo de la historia.

EL BARROCO: LA OBLIGADA REPRESENTACION DE LOS ESCENARIOS DEL PODER

En el XVII, el Gran Siglo de la pintura española, las obras de los maestros apenas si prestan atención al paisaje urbano madrileño, salvo -y en muy pocos pasos- como fondos de retratos de la realeza, como en alguna obra de Velázquez o de Sanchez Coello.

Esa desatención al paisaje como objeto central de la representación no era, por supuesto, algo específico de la pintura barroca española, sino también de casi todo el arte europeo, salvo la excepción holandesa. Sin embargo, sí atrajo el interés de pintores menores, probablemente en obras de encargo y con clara finalidad enaltecedora de los espacios de la realeza: el Alcázar, la Plaza Mayor, el estanque del Retiro (en cuya elección y tratamiento se refleja la influencia de Claudio de Lorena) y también alguna obra civil como el Puente de Segovia, que llamó la atención en la época por su magnificencia.

Poco interés tienen para nuestros fines reseñar esas imágenes, más allá de constatar que de esa época arranca el interés por uno de los temas que mantendría un protagonismo en la pintura de paisaje madrileño hasta principios del XX: la visión del Palacio Real, desde las riberas del Manzanares, o desde la Pradera de San Isidro o la Casa de Campo. En cambio, la Plaza Mayor tendría en épocas posteriores un perfil mucho más desdibujado, quizá porque la severidad de la escena arquitectónica de Villanueva sería poco propicia para expresar la variedad y el pintoresquismo que buscaría el paisajismo desde el XVIII.

FINALES DEL XVIII: INSTRUCCIÓN Y DELEITE EN LOS PAISAJES DE LA CIUDAD  
LA CELEBRACION DEL MADRID ILUSTRADO: LAS OBRAS DE CARLOS III

En el prolongado reinado de Carlos III, la pintura de paisaje se encuentra presidida por los dos Bayeu, Ramón y Francisco, junto a otros artistas de menor relevancia como José del Castillo, Ginés Andrés de Aguirre y Manuel de la Cruz y Cano. Decíamos pintura de paisaje y, de modo más preciso, deberíamos decir mejor pintura de costumbres -en descendencia más o menos alterada de la gran escuela holandesa así como de la frecuentes incursiones tardobarrocas en el género- porque en casi todas las obras el protagonismo corresponde a las figuras, desplegadas sobre variados fondos de la escena madrileña. Casi siempre en un relato coral, sin personajes descolantes, los modos de representación testifican un aparente notariado atento a la verosimilitud, pero que pronto manifiesta su artificiosidad teatral...y de cuyo análisis apenas si se desprende alguna conclusión o indicación para las tareas proyectuales a que responden estas notas.

La consideración de los fondos paisajísticos de la pintura de esa época presenta sin embargo cierto interés para nuestra argumentación, por los siguientes aspectos:  
> La frecuente representación de las obras más significativas del programa de ornato y civilidad de Carlos III: la Fuente de la Cibeles y la Puerta de Alcalá, esto es, dos de los muy pocos iconos con que contará Madrid hasta hoy, junto a otras obras interesantes pero que no llegarían a contar con tanta importancia, como la Puerta de San Vicente (obra de Sabatini, de 1775, demolida después y recientemente reconstruida), la Fuente de Neptuno...  
> La atención hacia los nuevos paseos, de los que se exhibía, celebrativamente, su triunfo como lugares de atracción y encuentro social, manifestando orgullosamente su fuerte contraste, por su regularidad geométrica, por su escenográfico acompañamiento de arbolado, con un casco antiguo de intrincado trazado y congestivamente ocupado por construcciones.  
> El escaso interés hacia los interiores de la ciudad heredada, es decir, hacia el Madrid realmente existente, eligiendo en esos casos procedimientos de representación menos complacientes con las virtudes *ilustradas* y más cercanos a las teatralidades *barrocas* (la obra de Manuel de la Cruz, " *la Feria de Madrid en la Plaza de la Cebada*", es un buen ejemplo de tales actitudes).  
> La atracción hacia la escena del Manzanares, en unos casos vinculando ese interés, tópico en cualquier género paisajístico como eran las riberas y los paisajes fluviales, con sesgos celebrativos del poder ilustrado (como en las obras de Ramón Bayeu sobre los canales del Manzanares, ambiciosa y frustrada obra de Carlos III). Y en otros casos, aprovechando las oportunidades del tema en su derivación más o menos egóglia (con la ironía que en la literatura, desde el arranque del Siglo de Oro, había recibido el escuálido río madrileño).

EL MADRID DE GOYA

Representación realista, y ya no como esquemáticos fondos, con la fórmula de tantos tapices. Entre esos destaca La Pradera de San Isidro, de 1788, gran lienzo concebido para cartón de tapiz, que nunca llegó a realizarse. El punto de vista se sitúa en la Ermita del Santo, siendo su acotación temporal el 15 de mayo, fiesta del patrono madrileño, con su alegre y populosa romería.

Al situarse en ese punto de visión elevado puede reflejar el río Manzanares, que divide horizontalmente el lienzo, abarcando desde el puente de Segovia, a la izquierda, hasta el puente de San Isidro o de Los Pontones, de elemental estructura de madera, en el centro. Se distinguen con claridad la Puerta de Segovia y la de la Vega. Entre los edificios, destacan el Palacio Real y el convento de San Francisco, con la amplia cúpula de su iglesia, dentro de un perfil erizado de agujas, chapiteles y cimborrios, entre los que se distinguen las iglesias de Santa María, el Sacramento, El Salvador, el cimborrio de San Andrés, los chapiteles de la Casa de la Panadería, la cúpula de San Isidro y las agujas de la Cárcel de Corte.

Pero como señala Jesús Urrea, "la genialidad de Goya no consiste sólo en su estudio "vedutístico", sino en la captación atmosférica de la tarde y en esa sensación de algarabía" que produce la multitud congregada en la pradera..."  
Desde la perspectiva de nuestro trabajo, merece la pena detenerse en esta obra por constituir sin duda la cumbre más elevada de la amplia serie de pinturas que se desarrollará hasta bien entrado el XX, con enfoques similares de la silueta madrileña sobre el río. Y también para constatar el nulo aprecio que el planeamiento urbanístico de nuestra ciudad tuvo hacia esos excepcionales valores paisajísticos...

MADRID, DESDE EL FINAL DE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA A MEDIADOS DEL XIX

Después del ilusionado y efervescente período de reforma de la ciudad, con Carlos III, y de los desgarrados años de la guerra, se sucede la grisura del período fernandino, en el que Madrid, como dice A.Pérez Sánchez, "retoma un tono mesurado de serena y provinciana contención", con la prolongación de un neoclasicismo en gran medida rutinario y desprovisto ya de tensiones morales y de ambiciones civiles ilustradas, y la aparición de actitudes estéticas inmersas en la nueva sentimentalidad romántica, aunque en su mayoría tímidas y contenidas, sin la impregnación social y la intensidad vital y artística con que se desarrolló ese movimiento en otros países europeos.

Desde mediados de la primera década a comienzos de la segunda se registra una notable difusión del "vedutismo", según los moldes italianizantes de finales del XVIII, en el que, junto a otros numerosos autores cuya identidad se desconoce, destacan las obras de José Ribelles y Fernando Bambrilla, cuya actividad paralela como escenógrafo se refleja en la precisión del dibujo, en la predilección por perspectivas sesgadas y en la teatral iluminación. Buena parte de las obras de este último artista conocerían una amplia difusión a través de reproducciones litográficas, después sucesivamente reproducidas hasta el día de hoy con otros procedimientos gráficos en el reducido pero persistente mercado del grabado antiguo madrileño.

Lo que más nos interesa destacar en esas obras, para nuestra evaluación, son los lugares elegidos: el Museo del Prado, siempre acompañado de vistas del Salón; el Palacio, ya no sólo visto desde las cotas bajas sino también en su fachada urbana, desde la actual calle Bailén (entonces calle Nueva); el estanque del Retiro... Resulta curiosa, por la singularidad de la escena y por su relación con las técnicas del diorama que tanta difusión llegarían a tener, la obra de Bambrilla " *Vista de Madrid desde la montaña del Retiro*" en la que, por la evidente sobreelevación del punto de vista (más propio de un globo aerostático) el perfil de la ciudad se recorta sobre el fondo de la sierra de Guadarrama, uno de los paisajes predilectos en la estética literaria de...