

Justa melancolía. La historia del arte durante la Ilustración española

DANIEL CRESPO DELGADO

La exposición que la Biblioteca Nacional dedicó en 2016 a Ceán Bermúdez permitió revisar sus facetas de coleccionista y escritor de bellas artes. Entre otras cuestiones, se planteó una renovada comprensión de su aportación a la crítica y la historiografía artística de las Luces. De hecho, concebí mi artículo para el catálogo como una contestación casi punto por punto al Ceán presentado en la bibliografía moderna: mero compilador de noticias, a la sombra de Jovellanos, que vivió volcado en sus trabajos eruditos y de espaldas a su entorno, perseguido incluso por el poder u orillado. Frente a este Ceán, intenté mostrar un autor que supo construir un completo relato sobre la evolución del arte español, tanto como para considerarlo el responsable de la primera gran historia del arte español; que estuvo en fértil contacto hasta el final de sus días con lo más granado de la cultura del país; y a quien su cercanía con la Ilustración moderada y los afrancesados le abrió puertas y nunca le cerró definitivamente ninguna, pues fue un autor valorado por los hombres de letras y las principales instituciones culturales y artísticas.

Ni sus contemporáneos españoles ni él mismo se denominó historiador del arte. No obstante, su éxito y su proyección social e intelectual pendieron en gran parte de su sostenida dedicación a la literatura artística y, de manera especial, a la que desgranaba su pasado. A esta labor debe el lugar eminente que llegó a ocupar en la España de principios del siglo XIX. Precisamente en estas líneas pretendo incidir en que la Ilustración no solo supuso la aparición de un notable conjunto de obras sobre la historia del arte español, sino que el patrimonio artístico se dotó de igual modo de un significado nuevo y tuvo una proyección inédita. Tanto que aquella mirada melancólica con la que Goya retrató a Jovellanos en 1798 (fig. 82) y que se ha utilizado como imagen emblemática del presunto fracaso de la Ilustración española, no basta para reflejar lo ocurrido en el estudio y difusión del pasado de las artes.

Obras y la creación de una red para la historia del arte

Diez años antes de que Goya lo retratase, Jovellanos leyó un elogio del arquitecto Ventura Rodríguez en la Sociedad de Amigos del País de Madrid, institución de afiliación voluntaria que aglutinaba a destacados ilustrados de la capital. En 1790, Jovellanos publicó este elogio añadiendo una serie de notas donde desarrolló algunos de los argumentos sobre la historia de la arquitectura española que había introducido en aquel discurso. Puede sorprender que un texto sobre un arquitecto recién fallecido sirviese de punto de partida para examinar el pasado de la arquitectura del país, pero el propio Jovellanos advirtió la importante lección que Ventura Rodríguez había extraído del análisis de dicha evolución¹. No obstante, a la hora de abordar el inicio del Renacimiento, el ilustrado asturiano afirmó que no se entretendría en desgranar las causas de su irrupción en la Península Ibérica, porque «el público tendrá algún día» la ejemplar obra sobre la historia de la arquitectura española que cierto «sabio y modesto autor» había estado realizando en los últimos años².

Dicho «sabio y modesto autor» no era otro que el erudito y político vasco Eugenio Llaguno, quien hacia finales de la década de los sesenta empezó a recopilar noticias sobre la arquitectura española a instancias de su amigo José Nicolás de Azara, agente de la embajada de España en Roma. La publicación en Italia en 1768 de una historia de la arquitectura a cargo de Francesco Milizia había indignado a Azara pues prácticamente no incluía noticias sobre edificios españoles y, cuando lo hacía, eran erróneas y displicentes con sus maestros³. En su correspondencia privada con Llaguno, Azara lamentó que, a diferencia de Italia, España careciese de publicaciones sobre su pasado artístico que pudiesen poner en evidencia tal desprecio e ignorancia⁴. Por ello, Azara instó a Llaguno a recopilar noticias sobre los monumentos propios, dando pie al núcleo de lo que acabaría siendo la primera historia moderna de la arquitectura española⁵.

Pese a su importancia, ésta no fue la única gran empresa para la literatura artística española impulsada por la correspondencia de dos ilustrados entre Roma y Madrid. Llaguno advirtió a Azara que recopilar noticias fehacientes sobre la arquitectura española era algo trabajoso, debiendo, por ejemplo, viajar por el país para estudiar *in situ* los monumentos⁶. Poco después, en el verano de 1769, Antonio

¹ Una opinión crítica sobre esta afirmación de Jovellanos en SAMBRICIO 2017.

² JOVELLANOS 1790, p. 160.

³ MILIZIA 1768, pp. 286-287.

⁴ SALAS 1946.

⁵ CERA 2018.

⁶ SALAS 1946, p. 102.

Ponz emprendía un periplo por la Península para, en un principio, reconocer las obras de arte de los colegios de los jesuitas, recientemente expulsados. Nacido en Valencia, Ponz era un pintor bastante limitado pero de extensa formación literaria e ideario clasicista. Fue el pintor alemán Mengs, por entonces trabajando para la Corte en Madrid, quien convenció a Campomanes, máximo responsable del Consejo Extraordinario ocupado de la expulsión de los jesuitas, para que lo nombrase para emprender dicho viaje⁷. No estaría de más recordar que por aquellos años en el entorno de la tertulia de Campomanes se movían artistas como Mengs o el propio Ventura Rodríguez. Por otra parte, Llaguno y sobre todo Azara fueron dos de los grandes valedores de Mengs en España⁸. En todo caso, Ponz aprovechó su peregrinaje por la Península para recopilar noticias con las que publicar su *Viaje de España*, dieciocho tomos aparecidos entre 1772 y 1794 que ofrecieron un extraordinario panorama de las bellas artes españolas (fig. 83). Aunque no se centrase únicamente en ellas, aportó un detallado fresco de la situación del patrimonio visto desde las categorías de la Ilustración.

La relación de Ponz con Llaguno está constatada, incluso de alguna de sus cartas se deduce que el vasco fue clave para que el proyecto del valenciano llegase a buen término⁹. Tampoco hay duda de su comunión de ideas. Desde el primer tomo del *Viaje*, Ponz lamentó la escasez de libros con apropiadas referencias sobre el arte español¹⁰. Si bien fue consciente que su enciclopédica obra era un viaje, Ponz advirtió que iría dando a conocer el mayor número posible de noticias sobre artistas y monumentos «para cuando haya alguno que se determine a escribir una historia de las artes»¹¹. Y así lo hizo. Entre un amplio abanico de colaboradores, destacaría aquí a Ventura Rodríguez, Jovellanos o Llaguno¹². La referencia a una futura historia artística no fue azarosa. Ponz sabía que era un anhelo de su momento. De hecho, citó el proyecto de Llaguno en el *Viaje*¹³.

Las líneas anteriores revelan que las pretensiones de escribir un relato sobre la historia de las artes españolas, por considerar que los disponibles eran insuficientes,

⁷ CRESPO 2012, pp. 195-201.

⁸ ROETTGEN 2001, pp. 25 y 83.

⁹ CRESPO 2012, p. 203.

¹⁰ PONZ 1772-1794, I, II, 51.

¹¹ PONZ 1785, I, I, 49.

¹² CRESPO 2012, pp. 216-218; CRESPO Y DOMENGE 2013, pp. 33-36. De la relación entre Jovellanos y Ponz surgieron las conocidas como *Cartas del viaje de Asturias* (o *Cartas a Antonio Ponz*) que incluyeron varios textos de contenido artístico como la biografía del escultor Luis Fernández de la Vega o las descripciones de la catedral de Oviedo y el convento de San Marcos de León. Esta última descripción fue transcrita por Ponz en su *Viaje* (JOVELLANOS 2005). También Ceán Bermúdez durante su juventud colaboró con Ponz: CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017, pp. 143-144.

¹³ PONZ 1772-1794, VII, prólogo.

escasos y anticuados, se hicieron evidentes a finales de los años 60 y principios de los 70. Este empeño fue compartido por círculos, en ocasiones en estrecha relación, que englobaban a eruditos, artistas y altos cargos de la administración. En la década de los 80 llegó a manifestarse en la prensa periódica de la mano de literatos como Ramón Cabrera e Isidoro Bosarte, con lo que la aspiración a una nueva historia del arte adquirió cierta dimensión pública¹⁴.

Resulta lógico pensar que la institución artística más relevante del país, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no se encontraba al margen de estas inquietudes. Y así fue. La mayoría de los personajes citados hasta ahora formaron parte de ella. Ponz y Bosarte fueron sus secretarios en prácticamente todo el periodo comprendido entre 1776 y 1807¹⁵. Durante estos años, la Academia abogó por un discurso sobre la evolución de las bellas artes adecuado a sus principios y aspiraciones. Una de las propuestas lanzadas a finales de siglo por los artistas académicos para la mejora de la enseñanza fue «que los discípulos lean la historia de las bellas artes [...] desde que empiecen a dibujar»¹⁶. Incluso más allá de las academias, se iba consolidando entre determinados grupos de artistas la necesidad del conocimiento histórico. Por ejemplo, Vicente de Ponte insistió en este argumento en su *Ensayo de Arquitectura Civil*, firmado en la provinciana León en 1796¹⁷.

A pesar de su brevedad, un texto al que se podía acudir para instruirse en el pasado de dichas disciplinas fue el *Elogio de las Bellas Artes* (el propio Ponte lo citó en varias ocasiones), pronunciado por Jovellanos en la Academia de San Fernando en 1781. En él ensayó una aproximación orgánica y discursiva a la evolución de las artes españolas, en especial la pintura, apartándose de los modelos barrocos basados en la compilación de vidas¹⁸. Años después, en 1790, el marino José Vargas Ponce abordaría una primera historia del grabado en España en la oración pública que también leyó en San Fernando¹⁹. Pero volviendo a la pintura, es significativo que en el último tercio del siglo XVIII, en especial en la misma Academia, se sucedieran intentos de reedición del compendio de biografías de pintores y escultores españoles que dio a luz el pintor Antonio Palomino en 1724²⁰. Se reiteró que este compendio barroco debía ser puesto al día añadiendo nuevas noticias y desde un punto de vista metodológico y crítico. Finalmente, en 1800 la Academia de San

¹⁴ CRESPO 2007C.

¹⁵ BÉDAT 1989, p. 198.

¹⁶ CEÁN 1799, fol. 2r.

¹⁷ PONTE 1796, pp. 17-18. Él mismo afirmó en este *Ensayo* que no había salido de los límites de León y Galicia (p. 213).

¹⁸ PORTÚS 2016, p. 183.

¹⁹ CARRETE 1976.

²⁰ ÚBEDA 2001; GARCÍA LÓPEZ 2014.

Fernando, gracias a la mediación de su viceprotector, el coleccionista y político Bernardo de Iriarte, financió la publicación de los seis tomos del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Formado como pintor —llegó a pasar por el taller de Mengs— y bajo la protección de Jovellanos en sus primeros años, Ceán logró actualizar a Palomino. El *Diccionario* no sólo sobresalió por su esfuerzo documental, por su metodología crítica y por valorar a los artistas, aun con matices, desde principios propios del pensamiento académico y clasicista contemporáneos²¹. El propio Ceán anotó en el *Diccionario* que su aspiración era «escribir la historia analítica de las artes españolas», no habiéndolo hecho en esta obra por falta de tiempo²². Pero lo cierto es que en su introducción, partiendo del *Elogio de las Bellas Artes* de Jovellanos, planteó un completo discurso sobre la evolución artes plásticas en España, retomando sus argumentos en varias de las principales biografías incluidas en el *Diccionario*.

El relato historiográfico de Ceán en la introducción del *Diccionario* fue tan sólido que Luis Eusebi lo reprodujo en su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822). Algunos años antes, entre 1812 y 1813, la Academia de San Fernando anunció el *Diccionario* en la prensa periódica y lo regaló a las demás escuelas y academias de dibujo del país como obra de referencia²³. También en el extranjero se hicieron eco de tan extraordinaria aportación y, por ejemplo, Frédéric Quilliet lo consideró la fuente básica de su *Dictionnaire des peintres espagnols*²⁴. Su prestigio no decayó en las siguientes décadas: todavía a finales del siglo XIX, el conde de la Viñaza decidió completar el *Diccionario* de Ceán con cuatro tomos, anotando que «a la historia de las artes españolas irá siempre unido el nombre de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez»²⁵. El poeta Félix José Reinoso tenía motivos para referirse a Ceán como el Plinio español, tras su fallecimiento en 1829²⁶.

La producción de Ceán Bermúdez en el ámbito de la literatura artística y su historia era inédita en España. Nunca antes un escritor había publicado tantas y tan diversas obras sobre el pasado de las artes españolas²⁷. Entre tan extensa labor destacó el *Diccionario*, del que William Stirling Maxwell afirmó era admirable, superior incluso a cuantas obras similares se habían publicado en Europa²⁸. Pero como el propio estudioso escocés advirtió, las de Ceán no fueron las únicas aportaciones

²¹ MORÁN 2001; GARCÍA LÓPEZ 2016a.

²² CEÁN 1800, pp. XXIII-XXIV.

²³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 1-26-2.

²⁴ QUILLIET 1816, p. IX.

²⁵ VIÑAZA 1889-1894, I, p. VI.

²⁶ GONZÁLEZ 2016b, p. 41 nota 2.

²⁷ CRESPO 2016b.

²⁸ STIRLING 1848, p. 1326.

de interés de la Ilustración. Centrándonos en las citadas hasta ahora en estas líneas, cabría referirse al *Viaje de España* de Ponz, de algunos de cuyos dieciocho tomos se tiraron dos y hasta tres ediciones. Tal fue su éxito que tras el fallecimiento de Ponz en 1792 hubo varios proyectos de prolongar su obra²⁹. Finalmente, Isidoro Bosarte le dio continuidad en el *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen* (1804). Como revela su título, la obra de Bosarte se centró en exclusiva en el análisis de los principales monumentos de las localidades que describió: Segovia, Valladolid y Burgos. La primera frase del *Viaje* de Bosarte fue toda una declaración de intenciones: «las bellas artes necesitan historia propia». No fue ésta la primera publicación del jiennense en la que manifestó su interés por la historia del arte español, ni la única con la que contribuyó a su formación³⁰. Recordemos que este erudito había expresado su intención de abordar dicho relato, o al menos proporcionar materiales para ello, en artículos aparecidos en la prensa periódica. Hacia 1787, incluyó en el *Gabinete de Lectura Española* dos extensos discursos sobre sendos episodios sobresalientes de esa anhelada historia: el de la denominada restauración de las artes en el siglo xvi en España y el del origen de la arquitectura gótica. En este último anotó que las bellas artes en general y la arquitectura en particular eran un «objeto dignísimo de la historia». Seguidamente amplió este argumento: se debía escribir la historia de la arquitectura española, pues presentaba monumentos destacados de todas las épocas y ofrecía un ejemplo inigualable para entender su evolución.

La historia de la arquitectura iniciada por Llaguno no vio la luz antes de su muerte en 1799. Tardó bastante en publicarse, pues no apareció hasta 1829 en la Imprenta Real, en cuatro elegantes tomos en cuarto menor y bajo el título *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Esta dilación no fue en balde: el manuscrito de Llaguno pasó a Ceán, quien lo fue enriqueciendo y aumentando con los datos que pudo recopilar él mismo y los que le facilitaban su amplia trama de colaboradores³¹. Pero Ceán no se limitó al ensanchamiento documental, sino que de nuevo redactó una extensa introducción donde trazó la evolución de la arquitectura española en una serie de épocas, estableciendo los motivos que habían provocado sus cambios. De hecho, las *Noticias* de los arquitectos y sus obras se estructuraron cronológicamente, por periodos que se inician con una presentación donde se detallan sus rasgos generales. Las referencias a los arquitectos y sus edificaciones incluidos en cada uno de estos periodos ilustraron

²⁹ CRESPO 2007a, pp. 339-341.

³⁰ BOSARTE 1787.

³¹ CERA 2018.

con frecuencia dichos rasgos y la evolución de la época en la que se encuadraron³². La historia de la arquitectura tardó, pero se consiguió llevar a cabo.

Durante la Ilustración se reiteraron las voces que defendían la necesidad de emprender una moderna historia del arte español. Como estamos comprobando, no sólo quedó en un anhelo. Vieron la luz numerosas publicaciones que rescribieron el pasado del arte español, engrosando de manera considerable el número de noticias sobre sus artistas y sus monumentos. Si bien primaron los trabajos sobre los periodos considerados ejemplares por la predominante mentalidad académica, también hubo interés por otros menos modélicos como el gótico. Bosarte instó a conservar obras datadas en el siglo XIII, «de la decrepita edad de las artes», por su interés para el pasado artístico, para que pudiese seguirse su desarrollo de la manera más completa posible, «para llevar el hilo de la historia de las artes»³³. Como había escrito años antes, «tanto lo bueno como lo malo pertenece a la historia del arte»³⁴.

Se viajó mucho para ver. Nos consta que Ceán, Jovellanos y por supuesto Ponz lo hicieron. Cuando los autores no pudieron desplazarse, confiaron en el juicio de colaboradores fiables que, con suerte, les remitieron dibujos (figs. 3 y 4). La memoria de las artes no podía reconstruirse a ciegas ni fundamentarse en bases frágiles. La actualización metodológica también fue evidente. La renovación historiográfica hacía tiempo que estaba en marcha en España y personajes como Jovellanos o Llaguno estaban especialmente al tanto de ella. Aunque con mayor cautela, se siguieron recogiendo tradiciones todavía vivas en talleres y se emprendió la búsqueda de noticias en fuentes publicadas y manuscritas. Esta tarea se coronó con éxito al recuperarse textos barrocos repletos de información, como los de Lázaro Díaz del Valle o Jusepe Martínez³⁵. Pero las aportaciones más sobresalientes derivaron de las pesquisas realizadas en los archivos. Se exhumaron importantes series documentales sepultadas en archivos olvidados de media España, que aportaron una nutrida batería de nuevos datos. En el *Diccionario histórico* Ceán citó a los colaboradores que le habían proporcionado documentación de distintos archivos repartidos por toda la Península³⁶. Sin ir más lejos, uno de ellos fue Jovellanos. Las cartas y diarios sobre sus viajes por el norte de España³⁷ constatan su interés por obtener noticias artísticas, en ocasiones ante la extrañeza de los lugareños; todavía no dejaba de ser una inquietud reducida a determinadas élites culturales. En todo caso, la me-

³² LLAGUNO Y CEÁN 1829, I, p. XIV.

³³ BOSARTE 1804, pp. 44 y 45.

³⁴ BOSARTE 1787, p. 52.

³⁵ GARCÍA LÓPEZ 2016a, pp. 100-102.

³⁶ CEÁN 1800, I, pp. XIV-XVI.

³⁷ CEÁN 1800, I, pp. XIV-XVI.

todoología crítica estaba tan asentada que Ceán transcribió documentos originales en algunas de sus obras. En la *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (1806) reprodujo parte de la documentación relativa a la escuela de dibujo fundada en Sevilla en el siglo xvii, que le había facilitado el oidor decano de su Real Audiencia, Francisco de Bruna³⁸. Cada uno de los tomos de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura* se cerró con un compendio documental «para comprobación de lo expuesto en sus respectivos lugares»³⁹.

Las *Noticias* y el *Diccionario*, obras emblemáticas de las Luces en el ámbito de la historia de la arquitectura y de las artes plásticas respectivamente, demuestran que no sólo se acumularon y depuraron noticias, sino que se consiguió establecer un relato sobre la evolución del arte español. Se definieron etapas y los motivos que las habían impulsado. Cuando la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804) de Ceán fue valorada por la Real Academia de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando, se incidió en que su autor había descrito las distintas obras del templo hispalense según la edad a la que pertenecían, destacando su tino «en derivar las variaciones de la arquitectura de las causas y de los hechos, y de los profesores que han influido en cada revolución del arte»⁴⁰.

Entre quienes se ocuparon del pasado de las artes se estableció un diálogo y hubo una fluida comunicación, muchas veces marcada por la amistad, la colaboración o por participar de espacios e instituciones comunes como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esto favoreció que se compartiesen argumentos y categorías pese a la existencia de diferentes puntos de vista. Hubo un discurso ilustrado sobre la historia del arte español bastante bien definido⁴¹. Fue un discurso moderado en sus principios explicativos e ideológicos⁴². Una riqueza todavía mayor de esta literatura, la participación de más actores y más heterogéneos, así como un contexto de mayor libertad hubiesen generado opiniones con más facetas. Sea como fuere, fueron conceptos ampliamente compartidos el interés del gótico español y del periodo andalusí; la fortaleza del Renacimiento, tanto del denominado plateresco —concepto consolidado en estas décadas— como de la segunda mitad del siglo xvi, el considerado momento áureo de las bellas artes en la Península; los alcances de la escultura y en especial de la pintura en el siglo xvii, ante todo hasta su último tercio; la decadencia que supuso el barroco tardío y la recuperación bajo la égida borbónica; la relevancia de la corte y el papel desempeñado por los monar-

³⁸ CEÁN 1806a, pp. 137-165.

³⁹ LLAGUNO Y CEÁN 1829, I, p. XII.

⁴⁰ Citado en CRESPO 2016a, p. 119.

⁴¹ Para el caso de la arquitectura véase CRESPO, 2016a; para la pintura, CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, pp. 127-167.

⁴² CRESPO 2016a, pp. 144-147.

cas; la pujanza en la Edad Moderna de centros regionales como Sevilla, Toledo o Valladolid; o la directa relación entre riqueza y florecimiento artístico. Muchos de estos conceptos tuvieron una importante proyección en la historiografía posterior. También los hallazgos documentales tuvieron un largo recorrido, estableciendo la base de las investigaciones desarrolladas a lo largo del siglo XIX. La fortuna crítica de Ceán en dicho siglo revelaría el decisivo papel de las contribuciones ilustradas en la historiografía artística moderna, y no sólo en lo que a noticias, metodología o crítica se refiere.

En los inicios del siglo XIX, el panorama del conocimiento del pasado del arte español había cambiado respecto a treinta o cuarenta años antes. Ya no se podía calificar de un terreno baldío, con noticias escasas en demasiados ámbitos o establecidas por fuentes poco fidedignas y juicios emitidos desde categorías anticuadas⁴³. Ahora se podía cartografiar y recorrer físicamente España o su historia con publicaciones que informaban de su patrimonio de manera actualizada, fiable y completa. Tanto fue así que los viajeros extranjeros podían planear su visita a la Península sabiendo cuáles eran sus principales hitos; los trabajos de Ponz y Ceán se consideraron certeras brújulas para quienes querían ver, comprar e incluso robar obras de arte en España⁴⁴.

Pero más allá de un relato vertebrado y de un enjundioso compendio de noticias, bajo el signo de las Luces también se consolidó la propia importancia cultural de la historia del arte. Tres años después de que Goya lo retratase como ministro, Jovellanos fue confinado en Mallorca por orden del rey. Aprovechó su encarcelamiento para emprender una intensa actividad intelectual. Entre otras empresas, se preocupó por modernizar la historia de la isla y, considerándola una de sus facetas, se centró en el pasado de sus bellas artes⁴⁵. Estudió las principales edificaciones góticas de Palma de Mallorca en las deslumbrantes *Memorias histórico-artísticas de arquitectura* (1805-1808). Su artículo sobre la Lonja de Palma tal vez sea uno de los textos más extraordinarios de la historiografía artística española (fig. 84), si bien prefiero detenerme en la descripción de su catedral (fig. 85). En ella, Jovellanos censuró a los antiguos cronistas de la isla que habían ignorado la historia de las artes. Su argumento era claro: «el origen y progresos de las bellas artes» son «un indicio harto seguro de la cultura de los pueblos»⁴⁶. Era un argumento rotundo pero no inédito, pues Bosarte lo había expresado con similar contundencia cuando escribió

⁴³ Para el relato historiográfico anterior a las Luces, véase PORTÚS 2012, pp. 17-87.

⁴⁴ STIRLING 1848, pp. 1286 y 1329.

⁴⁵ Precisamente, en un libro de historia admirado por Jovellanos, las *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (1779-1792) de Antoni de Capmany, también se analizó el patrimonio monumental gótico como un elemento que ayudaría a descifrar mejor el pasado medieval de la capital catalana.

⁴⁶ JOVELLANOS 2013, p. 257.

que la arquitectura era un digno objeto de la historia. Precisamente, en 1790, Bosarte participó en el curso inaugural de la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid, dedicado a analizar «todos los conocimientos humanos» desarrollados en la Antigüedad⁴⁷. Se impartieron distintas conferencias sobre temas literarios, filosóficos o religiosos de dicho periodo. Bosarte abordó la evolución de las bellas artes «entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos». Las tres lecciones que dictó, publicadas en 1791, manifestaban la asunción de lo artístico como un notable rasgo cultural de un periodo o una civilización⁴⁸. Es significativo que este razonamiento cruzase el océano y fuese asumido por la erudición criolla y española en América, impulsando novedosos acercamientos al patrimonio precolombino e incluso colonial (fig. 86)⁴⁹.

En 1812, al presentar en la Real Academia de la Historia una versión de su introducción a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura*, Ceán subrayó que la historia de las artes tenía «mucha conexión» con la general de España⁵⁰. Confesó que Jovellanos le había recordado esta tesis en varias ocasiones. De hecho, cuando Ceán lo afirmó ante un auditorio tan escogido como el de la Academia, hacía algún tiempo que había recibido de Jovellanos las *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*. Y es que Jovellanos las había escrito para Ceán, con el fin de colaborar en la ampliación que estaba llevando a cabo de la historia de la arquitectura iniciada por Llaguno. Por tanto, Jovellanos acabó participando en aquella empresa historiográfica que aplaudió en el *Elogio de Ventura Rodríguez* (1790) y que esperó el público tuviese «algún día». En este caso, sus anhelos no se vieron defraudados.

«Especialmente entre aquellos que presumen de bien educados e instruidos»

El creciente interés por la historia de las artes se tradujo en un incremento de su literatura y en una mayor variedad de formatos y géneros. Andrés Úbeda ha hablado de una «auténtica fiebre editorial» que se proyectó en obras de muy diversa naturaleza, sobrepasando «los estrechos límites de la tratadística barroca»⁵¹. Cifrándonos a las obras mencionadas, encontramos diccionarios, viajes, discursos y disertaciones académicas, memorias, descripciones de monumentos, monografías

⁴⁷ MANUEL 1790.

⁴⁸ BOSARTE 1791.

⁴⁹ CRESPO 2008.

⁵⁰ CEÁN 1812, fol. 2r.

⁵¹ ÚBEDA 1995, pp. 131-132.

de escuelas pictóricas e incluso artículos en la prensa periódica. Hubo más: destacar las primeras monografías de artistas (Murillo y Juan de Herrera⁵²) y, por su gran difusión, los catálogos de colecciones artísticas de instituciones que abrieron sus puertas al público. Más allá de las referencias al autor y al título de la obra, los catálogos de este periodo de la Academia de San Fernando pudieron incluir —por ejemplo, el de 1824— puntuales noticias históricas. El catálogo del Museo del Prado de 1828, escrito por Luis Eusebi, no sólo ofrecía referencias biográficas sino en algún caso juicios sobre los pintores expuestos (fig. 87)⁵³.

Algunas de estas obras eran modestas en cuanto a su formato y extensión. La *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804) ocupó 29 páginas en octavo. La impresión de 775 ejemplares en la imprenta de Benito Monfort en Valencia le costó a Ceán 488 reales⁵⁴. No fueron más largos y costosos de editar los artículos que el propio Ceán publicó en el periódico *El Censor* en 1820 y 1822, como el análisis de un bajorrelieve del escultor renacentista Pietro Torrigiano. Por desgracia quedaron inéditos tres breves diálogos suyos sobre la historia de la escultura en España, de igual modo destinados a la prensa⁵⁵. Estas publicaciones contrastarían con otras mucho más extensas y, en ocasiones, de formatos más ambiciosos. Se valoró incorporar estampas al *Viaje de Ponz* o al *Diccionario histórico* de Ceán, pero se acabó reduciendo en un caso y desechando en el otro por el aumento del coste de producción y del precio de venta que supondría⁵⁶. Estampar monumentos españoles fue un objetivo recurrente desde la creación de la Academia de San Fernando. Hubo proyectos que no se concretaron, pero otros sí. En 1787 (1789) y 1804 aparecieron los dos volúmenes de las *Antigüedades Árabes de España*, un fastuoso compendio de grabados de la Alhambra, la mezquita-catedral de Córdoba y algunos de los monumentos renacentistas más destacados de Granada (fig. 88)⁵⁷. En 1826, empezaron a publicarse los cuadernos de la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*, centrada en la reproducción de alta calidad y gran formato de las pinturas más importantes del Museo del Prado, acompañadas de un

⁵² CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016b, p. 282.

⁵³ En el catálogo del Prado de 1824 se incluyeron resumidas notas sobre los pintores (fecha de nacimiento y muerte, escuela a la que pertenecía y poco más), pero no así en los anteriores de 1819 y 1821. En el catálogo de la Academia de San Fernando de 1821 también encontramos juicios críticos de algunas pinturas, pero fueron muy breves y sólo en obras aparecidas en las primeras seis páginas del catálogo.

⁵⁴ En una carta de 8 de agosto de 1804, Ceán señala que deseaba imprimir 775 ejemplares de esta descripción del famoso hospital renacentista de Sevilla. Si finalmente se hubiesen impreso esos ejemplares, cada uno de ellos le hubiese costado 1,5 reales. No obstante, hay que tener en cuenta que 25 de esos ejemplares debían ser de mejor papel y debían encuadernarse en «buena pasta». Biblioteca Fundación Bartolomé March, Ms. B101-A-15, fols. 151r, 201r y 211r.

⁵⁵ CLISSON 1982, pp. 221-223.

⁵⁶ CRESPO 2012, p. 91; GARCÍA LÓPEZ 2016b.

⁵⁷ RODRÍGUEZ RUIZ 1992.

comentario y un juicio crítico sobre el pintor y la obra litografiada (fig. 89). Ceán se encargó de estos textos hasta poco antes de su fallecimiento, siendo sustituido por su amigo el literato murciano José Musso⁵⁸.

En otros trabajos he analizado la distinta difusión que tuvo esta literatura. Aunque se detectan algunos éxitos, en general su alcance fue limitado. Su presencia en las bibliotecas coetáneas fue minoritaria, pero creció y fue superando los estrechos márgenes de encontrarse casi únicamente en los anaqueles de los profesionales o de los comitentes más interesados y pudientes⁵⁹. Además, por la relevancia cultural que se le predicó, la inclusión de contenidos sobre el pasado de las artes aumentó notablemente en la literatura en general. Los ya citados Jovellanos y Capmany, así como las iniciativas de la Cátedra de Historia Literaria, muestran que ciertos relatos historiográficos de altos vuelos se interesaron por estas materias. De igual modo, fue habitual que ocupasen un lugar privilegiado en el muy exitoso género de viajes, y no sólo en aquellos como los de Ponz o Bosarte centrados en tales contenidos⁶⁰. También resulta revelador que los diccionarios geográficos atendiesen a las bellas artes. En 1787, el marino José Vargas Ponce, amigo e informante de Ceán, publicó las *Descripciones de las islas Pithiusas y Baleares*. Consideró que una completa relación geográfica debía incluir sus «riquezas artísticas»⁶¹. Años después, otro personaje cercano a Ceán, Sebastián Miñano, en su famoso *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal* (1826-1829) otorgó a las artes una notable presencia. El propio Miñano señaló en el prólogo que Ceán había sido uno de sus colaboradores⁶².

Destaco estos géneros —historia, viajes y diccionarios geográficos— porque muestran cómo las bellas artes se consideraron disciplinas significativas para la definición del presente y el pasado de una comunidad. Se afirmó que permitían entender mejor la evolución y el desarrollo de una nación o un lugar, haciéndose eco de aquello escrito por Jovellanos de que las bellas artes eran un indicio «de la cultura de los pueblos». Pero de igual modo tales géneros testimonian cómo se iban integrando progresivamente en el ocio de la sociedad culta y despertando su curiosidad e interés. Se criticó a quien viajaba y no se detenía ante los monumentos artísticos, pues perdía una oportunidad para un digno entretenimiento y para formarse en un ámbito al que se le iban predicando mayores alcances⁶³. La trama

⁵⁸ VEGA 1990; GARCÍA LÓPEZ 2021.

⁵⁹ CRESPO 2007b.

⁶⁰ CRESPO 2001.

⁶¹ VARGAS 1787, pp. VIII-IX.

⁶² MIÑANO 1826-1829, I, p. 5.

⁶³ CRESPO 2001.

que situaba a lo artístico y su memoria en un renovado y privilegiado lugar se iba haciendo más densa.

Partiendo del argumento sobre la proyección de lo artístico que Jovellanos expresó con elocuencia, me detendré en el polémico debate sobre España desatado en pleno siglo XVIII, aquel famoso «¿Qué se debe a España?». Las bellas artes fueron utilizadas para demostrar la ilustración del país, su efectiva contribución a la civilización. Hasta las apologías más conocidas como las de Forner, Cavanilles o Denina incluyeron referencias a artistas y monumentos⁶⁴. En un sentido inverso pero complementario, la vindicación nacional fue recurrente en la literatura que abordaba la historia de las artes. Antonio Conca publicó en italiano una adaptación del *Viaje de España* de Ponz con un claro objetivo: demostrar la alta calidad alcanzada por las bellas artes españolas y la existencia de una admirable escuela pictórica⁶⁵. La defensa de la riqueza del patrimonio fue una tesis habitual, tanto como las censuras al desprecio que más allá de las fronteras solía imperar a la hora de valorar las aportaciones culturales y artísticas españolas. En su enciclopédica *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828), Ceán situó la escuela pictórica española en pie de igualdad con las otras prestigiosas escuelas europeas. Es más, en su detallado análisis de cada una de ellas, mostró que la española había tenido una evolución similar a las continentales⁶⁶: ni era una excepción, ni había sufrido un desarrollo marginal. En lo relativo a la arquitectura las tesis siguieron esta misma línea de normalización. Jovellanos atribuyó el origen del gótico a las expediciones de los cruzados al Próximo Oriente, preocupándose por demostrar que los españoles habían participado junto a otros europeos en dichas campañas militares⁶⁷. Precisamente, uno de los principales motivos de indignación y de deseo de corrección que motivó la publicación de las vidas de los arquitectos de Francesco Milizia fue la atribución de El Escorial a arquitectos foráneos⁶⁸, negando a los españoles la responsabilidad de uno de los edificios de mayor renombre del siglo XVI.

Uno de los implicados en este último caso, Llaguno, firmó en 1770 una traducción al español del *Saggio sopra la pittura* (1756) de Francesco Algarotti, que se da a conocer aquí por primera vez. Es revelador que en varios pasajes de la traducción, Llaguno incorporase al texto de Algarotti nombres de artistas españoles, originalmente ausentes, como ejemplos que podían acompañar a los extranjeros. Si Algarotti apuntó que Tiziano, Correggio y Van Dyck destacaron en el color, Lla-

⁶⁴ CRESPO 2012, pp. 363-365.

⁶⁵ CONCA 1793-1797, I, p. VII.

⁶⁶ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a.

⁶⁷ JOVELLANOS 1790, pp. 112-115.

⁶⁸ MILIZIA 1768, pp. 261, 267, 276, 284, 286-287.

guno añadió «y Murillo». Si el italiano se refirió a distintos pintores europeos que mostraban lo beneficioso que era saber modelar en barro, Llaguno interpoló a Pablo de Céspedes. Cuando el literato veneciano elogió el toque resuelto de pincel del Veronés o Rubens, el vasco no olvidó sumar a Velázquez⁶⁹. En el ámbito artístico, por tanto, el debate sobre el «qué se debe a España» también fue determinante. La asimilación de las aportaciones artísticas españolas a las europeas fue el principal argumento afirmado por nuestras Luces.

Adquiriendo lo artístico tal sentido colectivo no debiera extrañarnos la promulgación de medidas legislativas para la protección del patrimonio. Ponz, Bernardo de Iriarte o Bruna mediaron en la aprobación de la conocida real orden de 5 de octubre de 1779, por la que se pretendía evitar la extracción del reino de «pinturas acreditadas». Era la primera norma de este tipo en España y su promulgación estuvo motivada por la compra en Sevilla de «todas las pinturas que pueden adquirir de Bartolomé Murillo y de otros célebres pintores, para extraerlas fuera del reino»⁷⁰. Todavía fue más significativa la real cédula de 6 de julio de 1803, que instó a las autoridades locales a dar noticia a la Real Academia de la Historia y a conservar correctamente los «monumentos antiguos» de su zona. Se ha afirmado que esta real cédula inició la legislación patrimonial en España⁷¹. Parece claro que la desaparición de monumentos y pinturas de prestigio ya se consideraba una pérdida para una comunidad y un signo negativo de su situación cultural.

Durante las Luces, las bellas artes incrementaron su presencia en las lecturas, las conversaciones y el ocio de la sociedad española. Resulta significativo que apareciesen en la prensa periódica, un género dirigido a un público heterogéneo que pretendía entretenerse o acceder a una información general considerada de buen tono⁷². Hasta en ciertas sátiras sobre los «eruditos a la violeta», aquellos que aparentaban amplios conocimientos y fina educación cuando sólo eran unos ignorantes, las artes se presentaron como materias que permitían exhibir su vacía pedantería⁷³. El prestigio social de lo artístico aumentaba y por ello podía ser un referente para quienes tuviesen aspiraciones sociales. De hecho, no sólo se difundió el interés por las artes entre las élites, entre quienes como decía el *Diario de Madrid* del 13 de abril de 1788 querían presumir «de bien educados e instruidos», sino que adquirió un significado renovado en la definición de un individuo y una colectividad. Fueron, pues, fenómenos interdependientes.

⁶⁹ ALGAROTTI 1770, fols. 20v, 5r y 62r.

⁷⁰ Ponz la reprodujo en su *Viaje* (1772-1794, IX, Carta Última, 33). En 1810, el gobierno josefino volvió a promulgar una orden prohibiendo la exportación de pinturas (*Gazeta de Madrid*, 4 de agosto de 1810, p. 968).

⁷¹ MAIER 2003a.

⁷² CRESPO 2015a.

⁷³ CRESPO 2012, pp. 383-384.



Fig. 67. Taddeo Zuccaro, *Piedad*. Mediados del siglo xvi. Aguada, tinta parda y pluma, preparado a lápiz, sobre papel amarillento, 275 × 208 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 68. Juan de Juanes, *La Magdalena al pie de la Cruz*. Siglo xvi. Aguada parda, albayalde, lápiz negro y pluma sobre papel pintado rojizo, 220 × 175 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 69. Vicente Carducho, *San Juan de Dios lavando los pies a Cristo*. 1633-1635. Lápis negro, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado, 290 x 220 mm. Madrid, Colección Castromonte.



Fig. 70. Alonso Cano, *Santo Domingo bendiciendo a Lorenzo y a otros peregrinos rescatados de las aguas*. Siglo XVII. Aguada, tinta parda y pluma, preparado a carboncillo, sobre papel crema verjurado pegado sobre otro papel y este a una cartulina, 164 x 186 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 71. Vicente Salvador Gómez, *La Inmaculada Concepción*. 1674. Pluma sobre papel amarillento, 200 x 128 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 72. Anónimo español (antes atribuido a Diego Velázquez), *La Catedral de Granada*. Siglo XVII. Pluma y aguada parda sobre papel amarillento verjurado, 88 × 187 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

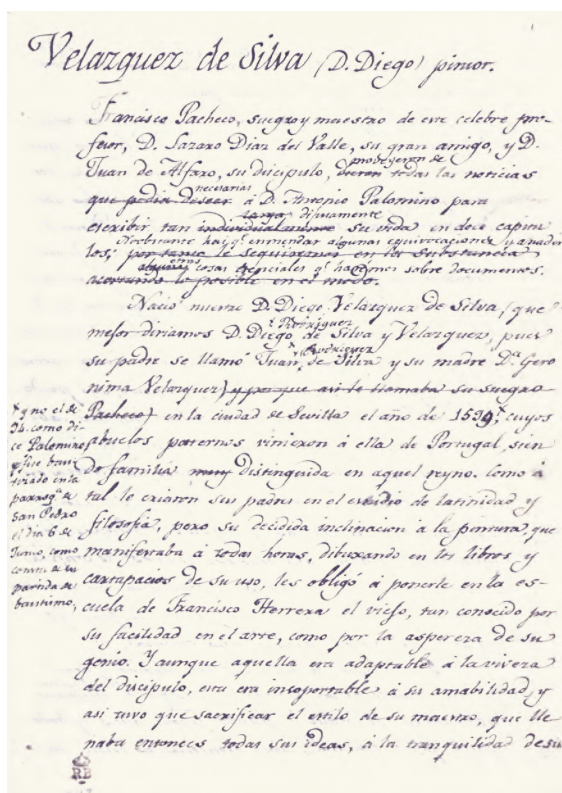


Fig. 73. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ficha del Diccionario histórico correspondiente a «Velázquez de Silva (D. Diego) pintor»*. Antes de 1800. 210 × 150 mm. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca.

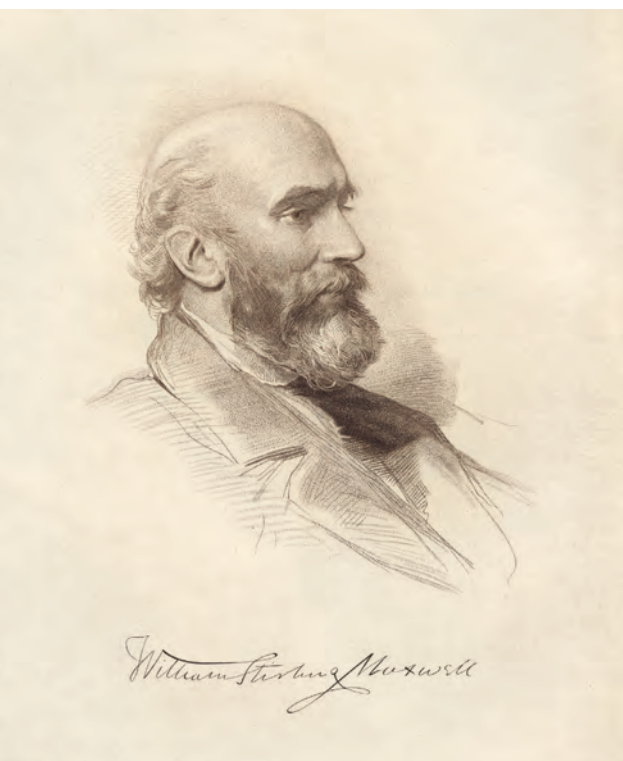


Fig. 74. Robert Bowyer Parkes after George Richmond, Sir William Stirling Maxwell, Baronet. C. 1891. Engraving on copper, 172 × 138 mm (platemark). Frontispiece illustration to William Stirling Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, 2nd ed., London, 1891, vol. I.

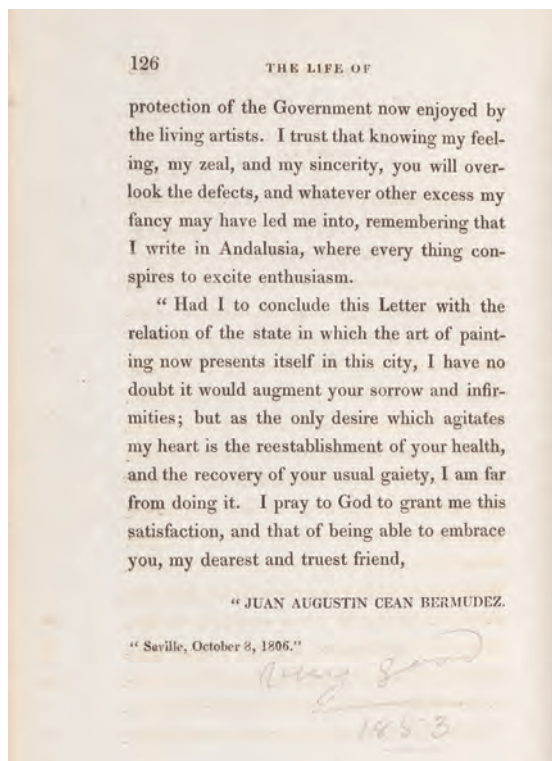


Fig. 75. Edward Davies, *The Life of Bartolomé E. Murillo, Compiled from the Writings of Various Authors*, London, 1819, 19 × 12.5 cm. Pencil annotation, p. 126. University of Glasgow Library. Courtesy of University of Glasgow Library.

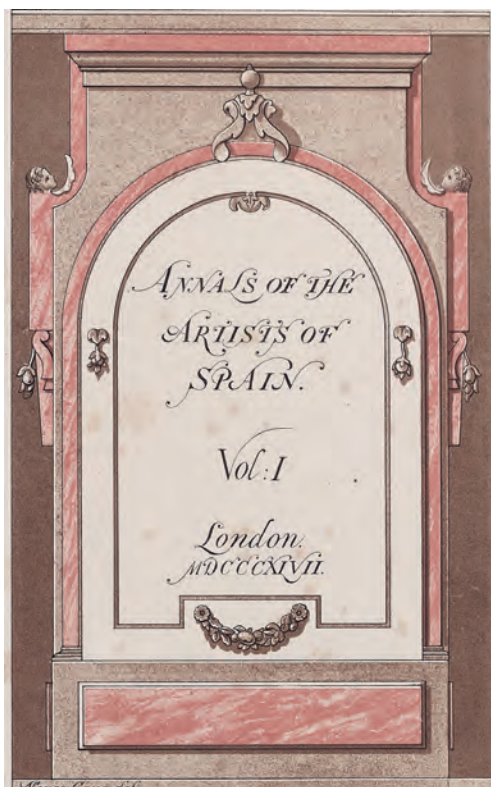


Fig. 76. Frontispiece designed by William Stirling. C. 1845-1846, for his *Annals of the Artists of Spain*, London, 1848, v. I. Frontispiece designed by William Stirling. 1845-1846. Adapted from a drawing for an altarpiece, attributed to Alonso Cano, Paris. Colour lithograph proof by J. Jobbins. 160 × 98 mm. Musée du Louvre, Standish Collection. Courtesy of Stirlings of Keir Collection.

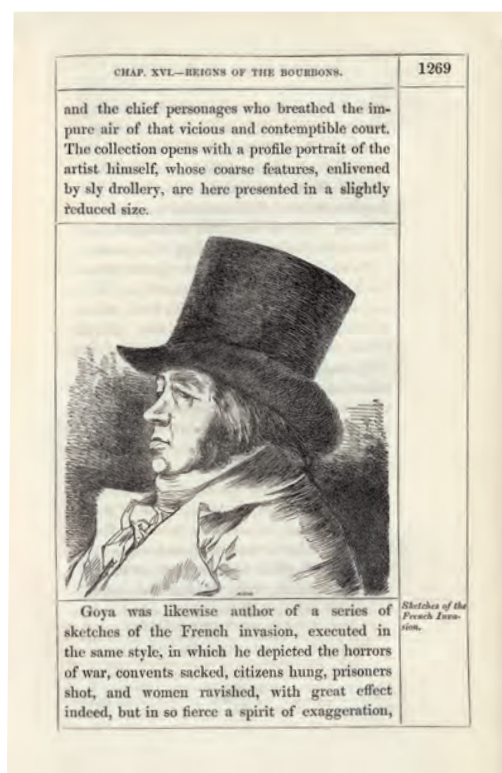


Fig. 77. Walter George Mason after Francisco de Goya, *Self-portrait*. Etching, aquatint, drypoint and burin. Plate 1, *Caprichos*. Wood engraving illustration, 98 × 89 mm, for William Stirling, *Annals of the Artists of Spain*, London, 1848, v. III, p. 1269.

↓ **Fig. 78.** John Phillip, *The Early Career of Murillo*. 1856. Oil on canvas, 181.5 × 250 cm. Mexico, Pérez Simón Collection, on deposit at Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.



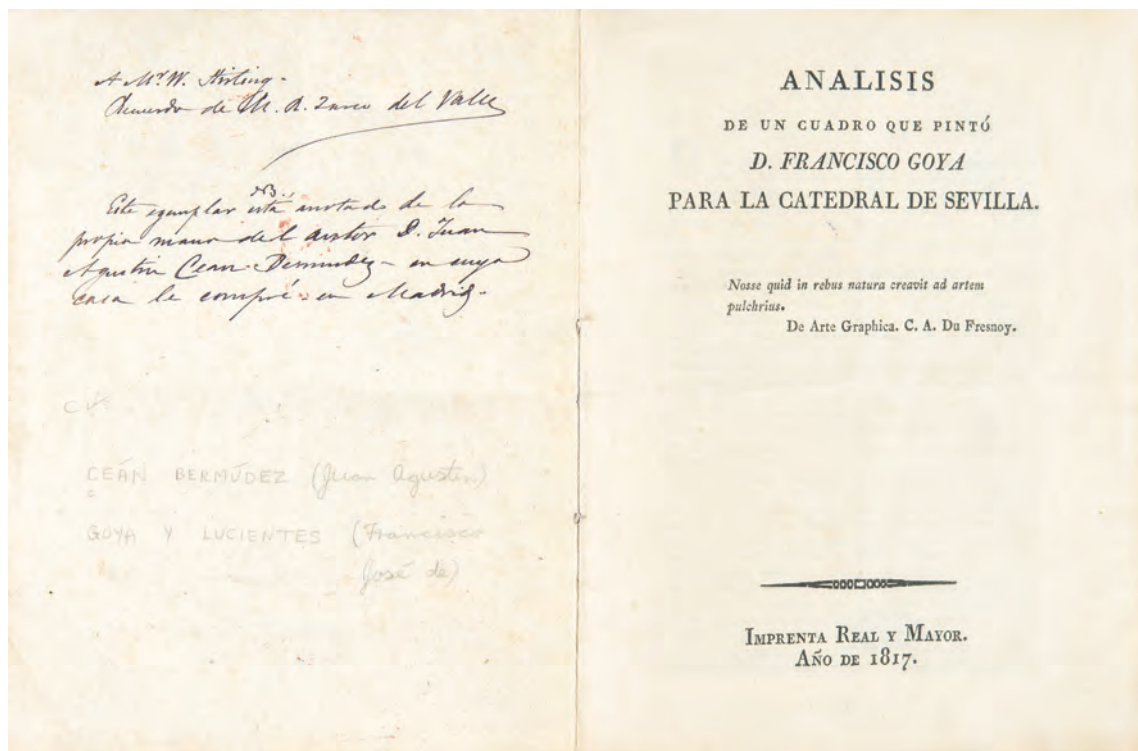


Fig. 79. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla*. Madrid, 1817. 200 × 156 mm. Annotated copy given to William Stirling Maxwell by Manuel Zarco del Valle. University of Glasgow Library, Special Collections, Sp. Coll., 1701. Courtesy of University of Glasgow Library, Department of Special Collections.



Fig. 80. Diego Velázquez, *Portrait of Philip IV*. From the etching by Francisco de Goya, 1778. *Talbotype Illustrations for the Annals of the Artists of Spain*, no 26. Salt print from Talbotype negative by Nicolaas Henneman, 1847. Untrimmed proof from untrimmed negative, 7.8 × 6.6 cm. Talbot Collection, National Science and Media Museum, Bradford.



Fig. 81. *View of Gijón. The Birth-Place of Don Juan Agustín Ceán Bermúdez. Talbotype Illustrations for the Annals of the Artists of Spain*, no 66. From a sketch made on the heights between Avilés and Oviedo, in 1832, by Richard Ford, Esq. Salt print from Talbotype negative by Nicolaas Henneman, 1847, 53 × 78 mm. Digital reconstruction by Victor Raposeiras and Ángel Rodríguez, 2016. Madrid, Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado.



Fig. 82. Francisco de Goya, *Gaspar Melchor de Jovellanos*. 1798. Óleo sobre lienzo, 205 × 133 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

VIAGE DE ESPAÑA,

EN QUE SE DA NOTICIA
De las cosas mas apreciables, y dignas
de saberse, que hay en ella.

SU AUTOR

D. ANTONIO PONZ, *Secretario de la Real
Academia de San Fernando, individuo de la
Real de la Historia, y de las Reales Socie-
dades Bascongada, y Económica
de Madrid, &c.*

DEDICADO AL PRINCIPE NUESTRO SEÑOR.

TOMO IX. TRATA DE SEVILLA.

SEGUNDA EDICION.



MADRID MDCCLXXXVI.

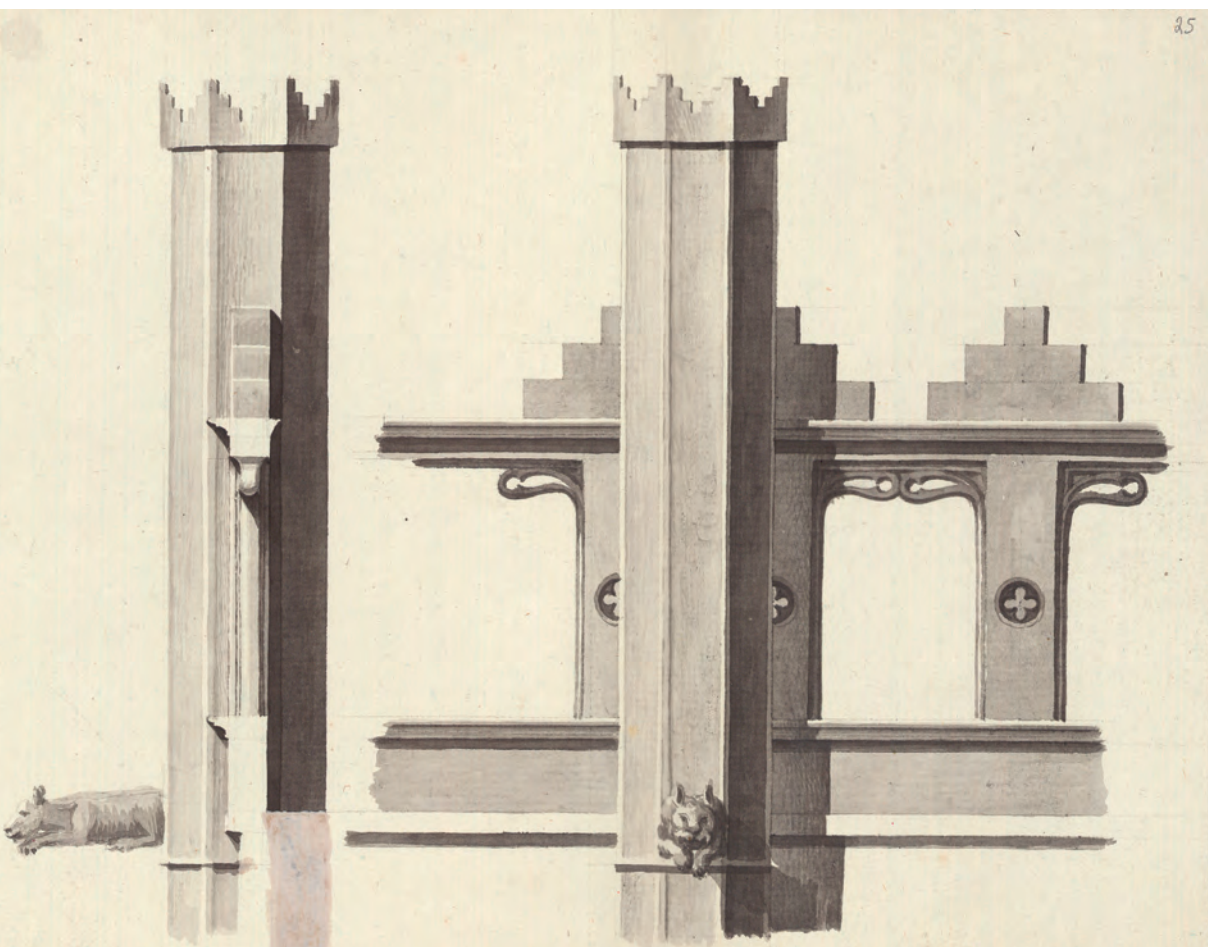
Por la Viuda de IBARRA, Hijos, y Compañía.

Se ballará con los antecedentes en su Imprenta.

CON PRIVILEGIO.

Fig. 83. Portada del *Viage de España*, de Antonio Ponz. Tomo IX. 2ª edición, in-8º. Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

↓ **Fig. 84.** Jovellanos, *Apéndice 3º o Memoria sobre la fábrica de la lonja de Palma*, fol. 25. 1805-1808. Detalles del remate superior y gárgola de la lonja de Palma. Tinta y aguada. 230 × 460 mm. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca.



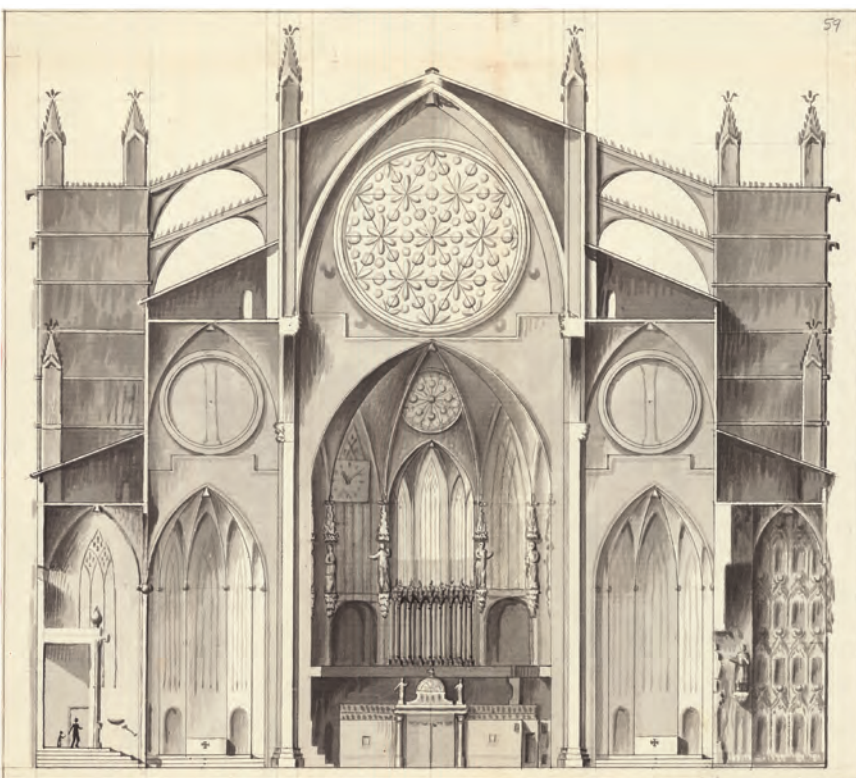
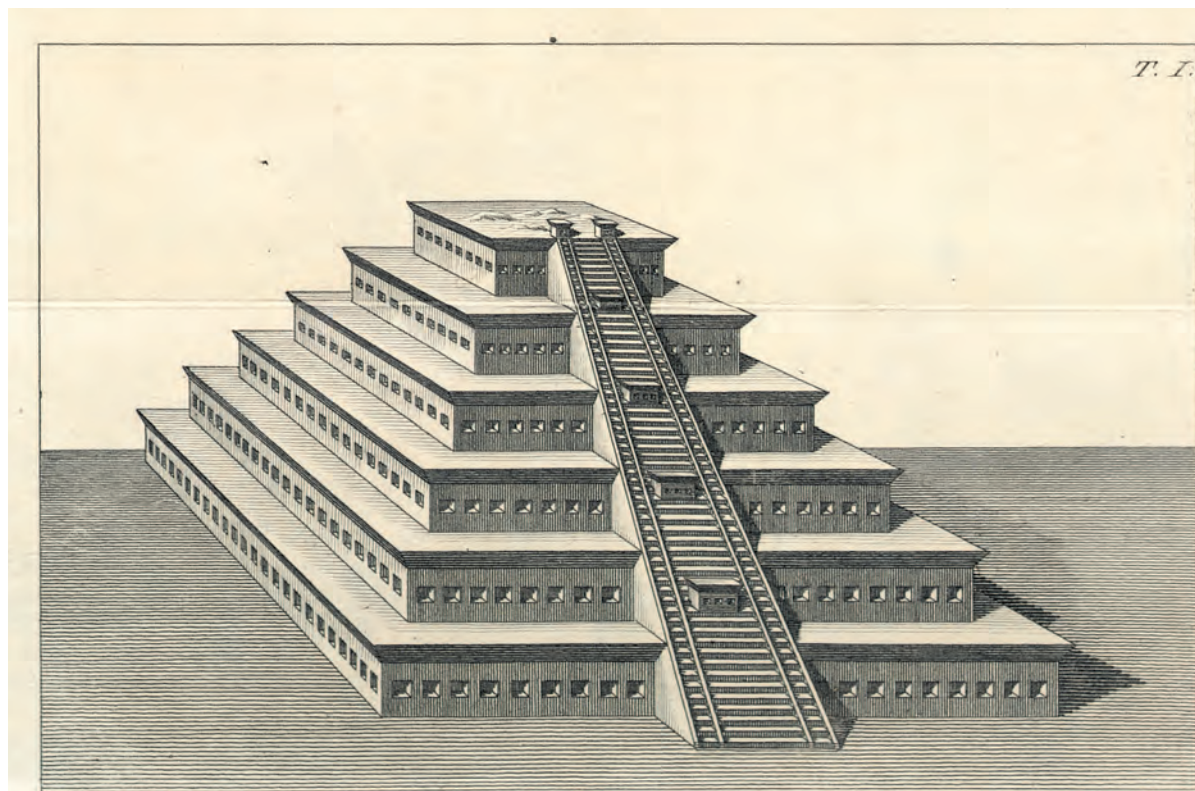


Fig. 85. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Descripción de las vistas de Bellver*, fol. 59. 1805-1808. Sección transversal de la catedral de Mallorca en la quinta crujía. Tinta y aguada. 230 × 460 mm. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca.

↓ **Fig. 86.** Pedro José Márquez, *Pirámide precolombina de Tajín*. Publicada en *Due antichi monumenti di architettura messicana*. Roma, Salomoni, 1804. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



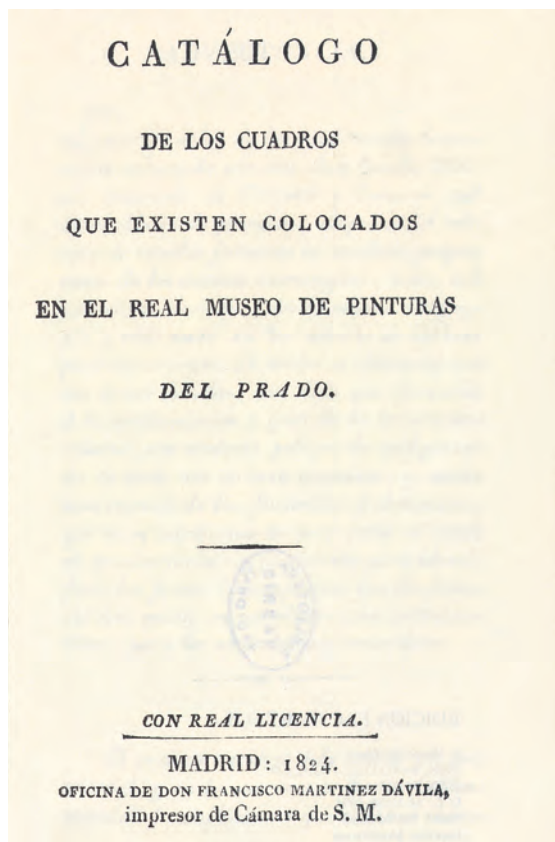


Fig. 87. Portada del *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de pinturas del Prado*, de Luis Eusebi. Madrid, Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S. M. 1824. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

↓ **Fig. 88.** *Perfil del Patio de los Leones (Alhambra de Granada)*, publicado en *Antigüedades Árabes de España*. Tomo I, 1789. 380x 600 mm. Grabado calcográfico, aguafuerte y buril. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



VIII

LA ANUNCIACION DE NUESTRA SEÑORA.

En diversos cuadros representó Bartolomé Esteban Murillo este sagrado Misterio con diferentes composiciones. Dos están en las Iglesias de los Capuchinos y del Hospital de la Caridad de Sevilla, un parís, y otros dos en el Real Museo de Madrid. Pero el que más se lleva la atención de los inteligentes es el que se conserva en el mismo Museo con el núm. 18. Tiene de alto 4 pies y 5½ pulgadas, y de ancho 3 pies con 8½ pulgadas. Pertenece al mejor tiempo de su autor, y hubo de pasar a poder del Rey de España cuando Felipe V y su esposa estuvieron en Sevilla el año de 1763; época fatal para la escuela andaluza, pues entonces comenzó la extracción en aquella ciudad de las obras de sus valientes profesores, y con ella la decadencia allí de este noble arte.

Se representa el Misterio en el retrete ó gabinete de la habitación de la Virgen, donde aparece llena de gracia, en actitud devota y arrebolada, con las manos cruzadas sobre el pecho, manifestando su humildad y condescendencia a lo que le anuncia el Arcángel San Gabriel. Se conoce que estaba antes apoyada a un bufete cubierto con un paño, leyendo en un libro abierto, que se ve sobre él, después de haber dejado la labor, como lo demuestra la solapadilla de la costura, puesta en un pedruzco canutillo, colocado con oportunidad en primer término. La figura aparente del Arcángel es de un gallardo joven alto, quien con una orella en tierra, y con sumo respeto y expresión en la mano derecha, expone a la Virgen su embajada, señalando con la sinistra al Espíritu Santo, que está en lo alto en forma de paloma, por cuyo poder y virtud se había de ejecutar el admirable Misterio de la Encarnación del Hijo de Dios en sus purísimas entrañas. Enarriqueció Murillo esta sencilla composición en la parte superior del cuadro con tres grupos de ángeles músicos, variados y contrapuestos con diferentes actitudes y afectos de admiración y complacencia, al ver y considerar la exaltación de la Naturaleza humana sobre el coro de los serafines, identificándose con la increada Divinidad; y la elegida doncella a ser madre del Redentor del género humano.

El dibujo de la figura de la Virgen María es correctísimo en toda su parte; pues aunque las formas no parecen tan grandiosas como las de las fingidas divindades de la nefanda mitología, están recogidas en la naturaleza, y señaladas con los caracteres de candor, de inocencia y de la virginidad; y las del Arcángel con las de agilidad, celeridad y hermosura, que pertenecen a un Espíritu puro. El colorido comparece con los de Ticiano, Rubens y Van-Dick. El de la túnica de la Virgen es de color de rosa con algunos golpes de morado en los bien entendidos pliegues, y el del manto es de fino ultramar, manejado con gusto y destreza. Es cambrante el de la túnica y sobrecorrea de San Gabriel, y de rojo amanajado el de la faja o correa volante con que está ceñido. ¿Y quién es capaz de poder describir el de los angelitos niños, que parecen estar amasado con sangre y leche, cuando todos conocen la suavidad de sus carnes, y saben que nadie le iguala en esta parte, y cuando los mismos niños manifiestan el placer y recreo con que Bartolomé los pintaba? El tono general del cuadro es el que corresponde a la iluminación, que después el Espíritu Santo, en contraposición de las sombras de que se valió el observador agudo para resaltar las figuras, y es el resultado de la variedad y suave degradación de las inimitables tintas y del mágico ambiente con que está pintado. Todo es perfecto y misterioso en este precioso lienzo, hasta una redoma de cristal con amonías, que está también sobre el bufete, símbolo de la virginidad de la Madre de Dios.

J. J. Guzmán.



LA ANUNCIACION DE NUESTRA SEÑORA.

El lienzo, original, está en el Real Museo de Madrid.

Fig. 89. Bartolomé Esteban Murillo (pintor) y Florentino Decraene (litógrafo), *La Anunciación de Nuestra Señora*, en *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*, tomo I. Madrid, Real Establecimiento Lithografico. 1826. 626 × 429 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 90. José María Avrial, *Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico*. Hacia 1835. Óleo sobre lienzo, 42 × 56 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

OBSERVACIONES
SOBRE LAS BELLAS ARTES
 ENTRE LOS ANTIGUOS
HASTA LA CONQUISTA DE GRECIA
 POR LOS ROMANOS.

Asunto propuesto en la Cátedra de Historia
 Literaria de los Reales Estudios de Madrid
 al concluirse el primer año del curso
 Académico.

PARTE PRIMERA.

*Contiene las observaciones sobre la Escultura
 entre los Griegos.*

LEIDA

POR DON ISIDORO BOSARTE

En el día 29 de Mayo de 1790.

Graeca res est nihil velare. Plin. xxxiv. 5.

MADRID:

EN LA OFICINA DE DON BENITO CANO.



Fig. 91. Isidoro Bosarte, *Observaciones sobre las bellas artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*. Madrid, Benito Cano, 1791. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

↓ Fig. 92. Silvestre Pérez, *Puente sobre Triana*. 1824. Pluma, lápiz grafito y tinta china negra sobre papel amarillento grueso verjurado, 296 × 632 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

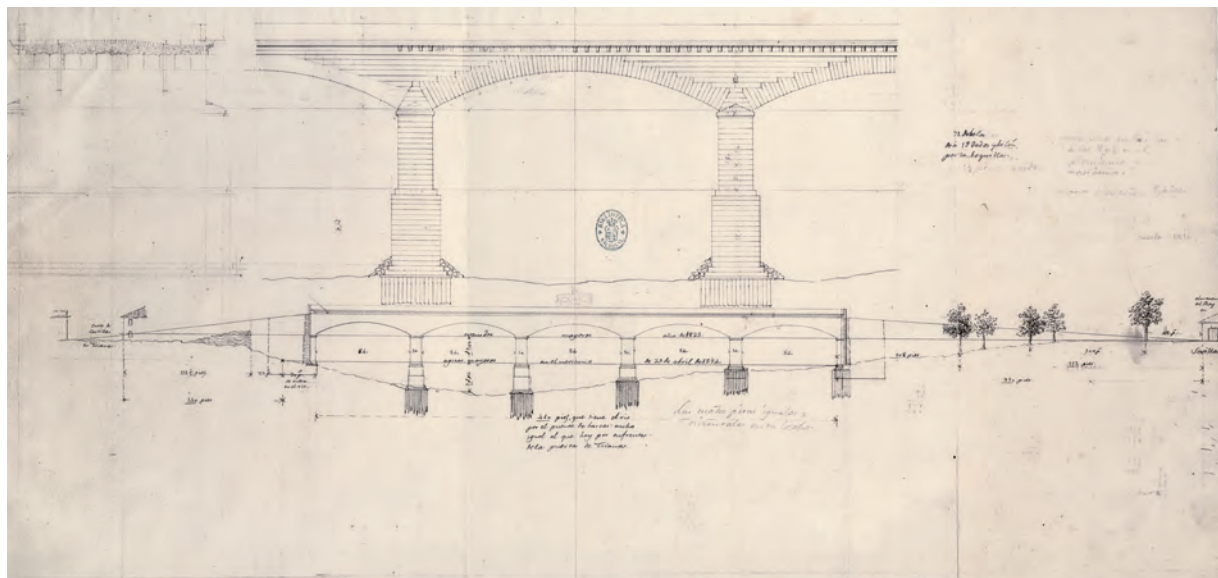




Fig. 93. Manuel Alegre, *La escalera principal del Monasterio de El Escorial*. 1788-1815. Aguafuerte y buril, huella de la plancha 485 × 385 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 94. Abraham Jacobsz, *Vista de la tribuna árabe en la Mezquita de Córdoba*. 1812. Aguafuerte y buril, huella de la plancha 374 × 311 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 95. Francisco de Goya, *Retrato de José Vargas Ponce*. 1805. Óleo sobre lienzo, 104 × 82 cm. Madrid, Real Academia de la Historia.

CARTA
DE D. JUAN AGUSTIN CEAN
BERMUDEZ
A UN AMIGO SUYO,
SOBRE EL ESTILO Y GUSTO
EN LA PINTURA
DE LA ESCUELA SEVILLANA;
Y SOBRE EL GRADO DE PERFECCION
A QUE LA ELEVÓ

BARTOLOMÉ ESTEVAN MURILLO:
cuya vida se inserta, y se describen
sus obras en Sevilla.

CADIZ.
En la Casa de Misericordia.
Año de 1806.

PROSPECTO
AL PERIÓDICO INTITULADO
CORREO DE SEVILLA

QUE CON FACULTAD REAL SALDRÁ DOS VECES EN LA SEMANA,
DE LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE HIDALGO,
y Sobrino, en calle Génova:

y dará principio el Sábado 4.º de Octubre
de 1803.

EL detenernos á probar la utilidad de los Papeles Periódicos sería cansar inutilmente á los lectores, satisfechos tal vez de las apologías que sirven de Preliminar á los muchos que de esta clase se han publicado de veinte años á esta parte en el Reyno. Suponemos que apenas se encontrará quien no esté persuadido, que el medio de difundir las luces y fixar el gusto, es el de los Diarios y demas Periódicos, cuya pequeñez quita poco tiempo á los verdaderamente ocupados, y no arredra á los enemigos de una lectura seria y detenida. Ademas, el esperar hallar cada dia algo de nuevo empeña á unos y otros, é insensiblemente se propagan los conocimientos que de otro modo quedarian en el pozo de Demócrito; al menos para cierta clase, y no la mas infima de los lectores.

Es verdad que nada de esto ha servido para perpetuar semejante establecimiento en Sevilla, mas jamás juzgaremos que esta sea culpa del Pueblo, siendo cierto que quando en el año de 1793 se suspendió el último *DIARIO*, mas fué por el abandono que de él hizo su Director, que por la falta de Suscriptores, quienes podian suficiente-

Fig. 96. Portada de la Carta de D. Juan Agustin Cean Bermúdez a un amigo suyo... 1806. In-8º. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fig. 97. Portada del Prospecto del Correo de Sevilla. 4 de octubre de 1803. In-8º. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 98. Francisco de Goya, *Santas Justa y Rufina*. 1817. Óleo sobre lienzo, 309 × 177 cm. Catedral de Sevilla.



Fig. 99. José de Madrazo (pintor) y Florentino Decraene (litógrafo), *Retrato de Fernando VII*, en *Colección Litográfica de los cuadros del Rey de España*, vol. I, 1826. 626 × 429 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

La apertura del Museo del Prado en 1819 revelaría bastantes rasgos del nuevo lugar de lo artístico que se iba vertebrando durante las Luces (fig. 90). No obstante, cabe recordar que el Real Museo de Pinturas del Prado no fue la primera exposición pública de arte abierta en España ni en su capital. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde 1745 ubicada en la Plaza Mayor de Madrid y a partir de 1774 en la calle Alcalá, albergaba piezas realizadas por los académicos. Sin embargo, desde fechas tempranas ya existió la pretensión de hacerse con una colección lo más nutrida posible de grandes maestros antiguos. No por casualidad, las pinturas que Ponz envió a Madrid tras sus visitas a los conventos de jesuitas acabaron en gran medida formando parte de la colección de la Academia⁷⁴. La obtención de un permiso para la visita de San Fernando no era algo complicado para alguien bien situado. Lo mismo se podría decir de los palacios del Rey. En todo caso, los estatutos de la Academia de San Fernando establecían que cada tres años, con motivo de los premios generales, las obras premiadas se mostrarían al público. Por su buena acogida, desde 1794 se estableció la exposición pública de fondos de la Academia con carácter anual y por espacio de una quincena, normalmente en verano⁷⁵. Son varios los testimonios que demuestran que estas exposiciones solían ser un éxito de público, concitando un notable interés en la población madrileña. Ceán escribió un artículo sobre la de 1821 en el que ironizó sobre la multitud de asistentes y su muy diversa extracción social y nivel cultural⁷⁶.

A diferencia de las celebradas en la Academia de San Fernando, la exposición del Museo del Prado era permanente y mucho más ambiciosa. Tal y como se recogió en la noticia de la apertura del Prado, en un primer momento sólo se exhibirían cuadros de la escuela española «que tanto se distingue aun entre las de otras naciones que han cultivado con gloria las nobles artes» (*Gaceta de Madrid*, 18 de noviembre de 1819). Por supuesto la apertura con la escuela española no fue una casualidad: la difusión y vindicación de esta escuela siempre fue una prioridad del Prado⁷⁷. Esta promoción de la pintura española trascendía el ámbito propiamente artístico, o desde él y gracias a la consideración de las bellas artes se proyectaba más allá. La literatura contemporánea sobre la apertura del Prado —en gran medida surgida desde el poder o sus aledaños— proclamó que esta institución afirmaba el desarrollo de las nobles artes en España y la preocupación de sus dirigentes. Según estas fuentes, las artes nunca habían sido desconocidas en el país, habían alcanzado

⁷⁴ CRESPO 2012, pp. 297 y ss.

⁷⁵ NAVARRETE 1999, pp. 297 y ss.

⁷⁶ CEÁN 1821, pp. 5-6.

⁷⁷ PORTÚS 1994; GÉAL 2005.

altas cimas y el gobierno actual las fomentaba. Dotado de este sentido, el Prado reforzaba el prestigio del rey pero también el de la nación y el de la capital, pues pasaban a contar con un museo, un equipamiento cultural presente cada vez más en las grandes ciudades europeas⁷⁸.

En la entrada relativa a Madrid del *Diccionario geográfico* de Miñano, el Museo del Prado ocupó un espacio destacado, siendo considerado la institución y el edificio que mejor encarnaba la modernización de la capital que se dijo había emprendido Fernando VII⁷⁹. Miñano insistió en la finalización del Museo, comenzado en 1785 según un proyecto de Juan de Villanueva. En su descripción reprodujo prácticamente igual la del arquitecto encargado de las obras del Museo, Antonio López Aguado, que abrió la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*⁸⁰. Esta insistencia en el edificio no era casual. Desde su concepción y a medida que iba tomando forma, el Museo de Villanueva se consideró que sería la edificación que mostraría la plena restauración de la arquitectura en España, la capacidad del país de levantar bellas e imponentes construcciones. Se convirtió por tanto en uno de los edificios emblemáticos de la capital. Todavía gozaba de esta consideración cuando se abrió al público como museo de bellas artes en 1819⁸¹. Es más, se ubicaba en uno de los privilegiados espacios urbanos de Madrid, el Paseo del Prado, donde se levantaron edificios y tuvieron su sede instituciones que redefinieron la capital borbónica⁸². Que una construcción de esta naturaleza, en tal emplazamiento y con la proyección que tuvo se acabase consagrando a las bellas artes y a su pasado, nos parece significativo de la difusión y del sentido público y colectivo que estas materias fueron adquiriendo bajo el signo de la Ilustración.

Hasta 50.000 reales

Quienes participaron en la formación del nuevo relato del pasado de las bellas artes en España tuvieron un perfil heterogéneo. Sin ánimo de ser exhaustivo, he dirigido este texto en determinadas direcciones para que apareciesen las contribuciones de eruditos, literatos, periodistas circunstanciales, coleccionistas, viajeros o artistas; la protección que altos cargos de la administración y del gobierno dispensaron a ciertos proyectos; su desarrollo en instituciones firmemente asentadas en el or-

⁷⁸ PAUL 2012.

⁷⁹ MIÑANO 1826-1829, t. V, p. 351.

⁸⁰ MADRAZO 1826-1832, *Descripción del Real Museo*.

⁸¹ CRESPO 2006a.

⁸² ÁLVAREZ BARRIENTOS 2017.

ganigrama del poder y la trama cultural del país, así como su recepción por un público cada vez más amplio y diverso. De todo ello se deduce que se consolidó la superación de limitados círculos en la definición de la memoria de las artes. Dejó de ser definitivamente una tarea reducida al taller del artista y de un selecto grupo de comitentes, aumentando su transversalidad.

Incluso tras su institucionalización y profesionalización a lo largo del siglo XIX y principios del XX, la historiografía artística no fue obra exclusiva de historiadores ni se hizo en los formatos que se convertirían en los tradicionalmente académicos. Aun así, la contribución de este nuevo grupo profesional fue creciente y decisiva. En el periodo que nos ocupa no existió un cargo que tuviese como cometido principal la historia del arte, ni tan siquiera la teoría o la crítica artística. Los intentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de integrar la historia del arte en sus enseñanzas no llegaron a buen puerto. Los ejercicios públicos de la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios no consiguieron consolidarse. Que sepamos, tampoco prosperaron las propuestas que incluyeron tales contenidos en los planes de estudios destinados a la nobleza y las élites, firmadas por personajes tan destacados como Vargas Ponce o Rejón de Silva⁸³. Los estudiosos del pasado de las artes solieron desarrollar otras actividades literarias, que les ocuparon en ocasiones más tiempo y esfuerzos. Los casos de Llaguno o Jovellanos, con notables trayectorias intelectuales, serían paradigmáticos. En cambio, la dedicación a las bellas artes de Bosarte fue sostenida a lo largo de su carrera y no se redujo a momentos específicos, ya que se desarrolló desde la publicación de la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura, y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona* (1786) hasta su *Viaje artístico* (1804), aparecido poco antes de su fallecimiento en 1807. No obstante, también abordó otras tareas literarias, al menos hasta 1792, cuando se hizo cargo de la secretaría de la Academia de San Fernando⁸⁴.

Si bien los eruditos fueron asumiendo un indudable protagonismo, las aportaciones de los artistas no deberían olvidarse. No sólo proporcionaron noticias a aquéllos (recordemos el caso de Ventura Rodríguez y no podemos dejar de nombrar por su interés al escultor Felipe de Castro), sino que algunos como el pintor Luis Eusebi, desde abril de 1819 conserje del Museo del Prado, tuvieron una producción escrita destacada⁸⁵. De hecho, Ponz y Ceán se formaron como pintores en

⁸³ CRESPO 2015b, pp. 60 y 64.

⁸⁴ Estamos faltos de un trabajo completo sobre Bosarte. La aproximación de conjunto de mayor interés sigue siendo el estudio introductorio de Alfonso Pérez Sánchez a la edición del *Viaje artístico* aparecida en 1978 (BOSARTE 1978).

⁸⁵ ESPINOSA 2001-2002.

su juventud. Este último aconsejó que la formación como artista resultaba indispensable para enjuiciar adecuadamente una obra de arte⁸⁶.

Aun su excepcionalidad, el perfil que consideramos de mayor relevancia es precisamente el de Ceán Bermúdez. Como ya he señalado en otro lugar, la obra del asturiano se centró en las bellas artes, se dedicó a ella a lo largo de toda su trayectoria y logró dar a luz un conjunto de textos de una enjundia y una extensión hasta la fecha inéditas⁸⁷. De él conservamos una serie de poemas manuscritos, alguna disertación histórica y ciertos artículos de costumbres. Pero de manera abrumadora su ocupación se centró en las artes, escribiendo un abundante y heterogéneo número de obras, muchas de ellas versando sobre su historia. Esta tarea le acompañó durante toda su vida, conservándose trabajos suyos desde su primera estancia en Sevilla (1768-1778) hasta su muerte en Madrid en 1829. Esta dedicación exclusiva, intensa y sostenida, hace de Ceán el primer historiador y crítico de arte español.

Pero ni siquiera Ceán tuvo un cargo destinado a desarrollar esta tarea. Tanto él como los demás autores citados necesitaron de otras ocupaciones e ingresos. Esto no significa que las aportaciones sobre bellas artes y su historia no conllevaran recompensas para sus autores. Ya advertimos que algunos libros sobre estas materias se vendieron mal e incluso los autores debieron sufragar sus costes. Pero en otras ocasiones tuvieron una difusión razonable y hasta notable, produciendo ingresos a sus responsables. Ceán consiguió ciertas ganancias con la venta del *Diccionario histórico* y las de Ponz seguramente fueron mayores con su *Viaje de España*⁸⁸. En todo caso, los beneficios más relevantes de estas obras para sus autores no fueron directos. Debido a su creciente consideración, el conocimiento y las publicaciones sobre bellas artes podían abrir puertas y proporcionar encargos oficiales. Antes de la aparición del *Viaje*, Ponz tenía contactos en la élite política y literaria española⁸⁹, pero el *Viaje* hizo que fueran mayores y de más peso. Su nombramiento como secretario de la Academia de San Fernando en 1776 fue una polémica decisión de Carlos III, porque no consultó a los consiliarios tal y como prescribían los estatutos académicos⁹⁰. Fue el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, quien propuso al rey y al marqués de Grimaldi el nombre de Ponz puesto que conocía y admiraba su *Viaje*. Tras este nombramiento controvertido, Ponz siguió publicando tomos de su obra si bien se quejó en alguna ocasión de que su puesto de secretario le quitaba

⁸⁶ CEÁN 1805b, pp. 10-13.

⁸⁷ CRESPO 2016b, p. 71.

⁸⁸ CRESPO 2016b, p. 86.

⁸⁹ CRESPO 2012, pp. 67-77.

⁹⁰ BÉDAT 1969.

demasiado tiempo⁹¹. En 1790, ya con 65 años, abandonó su puesto en la Secretaría para dedicar lo que le restaba de vida al *Viaje*⁹². Tras esta jubilación se le mantuvo el sueldo que recibía como secretario académico en reconocimiento a su labor. En este puesto cobró 9.000 reales anuales, más 3.300 de gastos de secretaría. Bosarte tuvo el mismo sueldo los años que estuvo al frente de dicha Secretaría, sumándosele 2.400 reales para alquiler de un cuarto y, desde 1798, 3.000 como ayuda de costa anual⁹³. Él también llegaría a este puesto por los contactos y la nombradía que, en ciertos círculos de poder, le proporcionarían sus libros, los ya mencionados *Disertación sobre los monumentos antiguos [...] de Barcelona* (1786), el *Gabinete de Lectura Española* (iniciado en 1787) o las *Observaciones sobre las bellas artes* (fig. 91). Recordemos que las *Observaciones* fueron leídas en 1790 para la Cátedra de Historia Literaria, amparada por el ministro Floridablanca, y publicadas sólo un año antes de su nombramiento como secretario.

Ceán vuelve a ser un ejemplo del mayor interés para ver las recompensas que podía comportar sobresalir en un ámbito de progresiva atención por parte de la sociedad y el poder. Pese a lamentar lo poco que se vendían sus obras, los esfuerzos y dinero que le habían costado, sus estrecheces económicas y la persecución de la que había sido objeto en distintos momentos, no parece que tales quejas estuviesen siempre justificadas. Calculo que el *Diccionario histórico* le reportó unos 14.000 reales. Pero sus mayores beneficios provinieron del uso que hizo del prestigio derivado de la publicación de esta extraordinaria obra y de las que le siguieron. En los primeros años de su trayectoria acompañó a Jovellanos en distintos destinos y gracias a esta vinculación obtuvo sus primeros puestos en la Administración del Estado⁹⁴. Durante la publicación del *Diccionario*, Jovellanos había conseguido situarlo como oficial en la Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia, con un sueldo anual de unos 18.000 reales⁹⁵. De ahí, ya aparecido el *Diccionario* y exiliado Jovellanos, volvió a su antiguo puesto como comisionado para el arreglo del Archivo General de Indias, pero manteniendo el mismo sueldo que en la Secretaría. Resulta revelador que se le autorizase a asistir al archivo sólo un par de horas diarias para continuar sus pesquisas sobre arquitectura, es decir, para completar el manuscrito sobre historia de la arquitectura que Llaguno le había legado. Parecería que se otorgaba tanta importancia —o incluso más— a su labor historiográfica que a las propias activi-

⁹¹ CARRIAZO 1929, p. 161.

⁹² PONZ, 1772-1794, t. XVIII, p. XLIX.

⁹³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libros de cuenta, 1776 a 1807, leg. 3/218 a 3/249.

⁹⁴ Sobre la trayectoria profesional de Ceán véase CLISSON 1982; SANTIAGO PÁEZ 2016a; GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁹⁵ CLISSON 1982, p. 76.

dades de su cargo. En estos primeros años del siglo XIX en Sevilla continuaron sus publicaciones, los honores —se incorporó a la Real Academia de la Historia, por ejemplo— y profundizó en el establecimiento de una red de contactos que su creciente renombre potenciaría. Todo ello culminó con la entronización de José I, ya que gracias a sus contactos en el nuevo gobierno se vio catapultado a altos puestos de la Administración, llegando a jefe de división del Ministerio de Negocios Eclesiásticos, puesto por el que llegó a percibir la fabulosa suma de 50.000 reales anuales⁹⁶. Aunque fue procesado e incluso preso temporalmente por su colaboración con el gobierno josefino, la vuelta de Fernando VII no supuso ni mucho menos su apartamiento de los principales círculos literarios y artísticos de la Corte. Más bien lo contrario. Él mismo confesó que se le acabó concediendo una pensión de 15.000 reales anuales sin necesidad de desempeñar ningún cargo⁹⁷. Tanto con el gobierno absolutista de Fernando VII como durante el Trienio Liberal, Ceán fue merecedor de honores y privilegios, llegando a ocupar destacados puestos en las dos grandes corporaciones capitalinas vinculadas con el pasado y las artes, la Academia de la Historia y la de San Fernando, siendo también nombrado para la proyectada Academia Nacional⁹⁸. De hecho, logró colocar a su hijo Joaquín en la administración y casar a su querida hija Beatriz con Juan Miguel Ruiz de Arana, de una influyente y rica familia gaditana⁹⁹. No estaba mal para alguien de origen más bien modesto, cuya más destacada aportación había sido a la crítica y la historia del arte, sin las que no se entendería su promoción.

Comprobamos, por tanto, que el creciente reconocimiento público y social de lo artístico y su memoria se extendieron a quienes ahondaron en su conocimiento y procuraron su difusión. Esta dedicación les proporcionó prestigio, contactos, honores y en algunos casos recompensas por parte de influyentes esferas culturales y políticas. Que algunos no las considerasen suficientes es harina de otro costal.

Un conjunto de palabras, obras y algo más

Historia del arte o de las artes fue una expresión que durante la Ilustración se repitió como nunca antes en España. Se reiteró en un inédito número y tipo de obras, por parte además de personalidades con trayectorias y ocupaciones diversas. Era una expresión que sonaba cada vez con mayor asiduidad y que concitó un anhelo. En

⁹⁶ Así se documenta en un magnífico estudio sobre este periodo de la vida de Ceán: GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁹⁷ CEÁN 1815a, fol. 19v.

⁹⁸ CRESPO 2016b, p. 87.

⁹⁹ GONZÁLEZ SANTOS 2016b, p. 48; GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

ciertos círculos que marcaron el rumbo de lo artístico, se difundió la idea de que España necesitaba un nuevo relato sobre el pasado de sus bellas artes. Y se llevó a cabo.

A lo largo de estas décadas aparecieron publicaciones que aportaron referencias, juicios y una nueva manera de ver y entender la memoria de las artes en España. El periodo de las Luces proporcionó un sólido relato sobre la historia del arte español, en el que se acumularon noticias, documentos, artistas, monumentos, imágenes, explicaciones y análisis, repartidos en una enjundiosa lista de trabajos. Aunque no se llegase a imprimir, una de las grandes obras de este periodo, casi su canto del cisne, incluyó en su título la expresión que nos ocupa. Me refiero a la *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828) de Ceán Bermúdez.

Además de una denominación específica, este relato también se fue dotando de una metodología y de un perfil propio. Era indudable que una mirada al pasado como la propuesta debía estar sustentada en fuentes rigurosas, depuradas de fábulas, anécdotas y noticias poco fiables. La tarea documental y archivística acometida fue de calado. Además, se subrayó que no se debía conformar con juicios genéricos sobre las obras artísticas o con la recopilación de noticias, aun siendo fidedignas. La historia debía explicar la evolución de las artes, ayudar a entender cómo y bajo qué condiciones se desarrollaban, y por ello las obras debían ser calificadas, situándose entre las consideradas modélicas o decadentes. Se censuró a Palomino porque sus valoraciones sobre los pintores y escultores aparecidos en su *Parnaso* (1724) eran demasiado genéricas y benevolentes. Los artistas y los monumentos también debían ser juzgados estéticamente con rigor y desde esa apreciación cabía situarlos en la evolución histórica. Tal relato crítico y orgánico, que superaba la mera compilación de vidas para exponer un desarrollo, se persiguió incluso en obras como el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), que por su título podrían parecer ajenas a él.

El discurso sobre la historia de las artes no estaba desligado de la estética, sino que comportaba la valoración de las obras desde principios considerados adecuados para la creación. Las obras del pasado no habían reclamado todavía su plena historicidad y, por ello, su crítica resultaba de gran interés para los artistas o para quienes pretendiesen dirigir la producción contemporánea. De ahí la pretensión de estos círculos, institucionalizados en torno a la Academia de San Fernando, en modelar y difundir dicho relato. No obstante, a este relato también se le fue dotando de una proyección que superaba lo artístico, al considerarse un indicio cultural del pasado y presente de una comunidad. Todo ello conllevó que adquiriese una renovada dimensión colectiva y pública. Es decir, las Luces otorgaron a la historia del arte un nuevo sentido y un nuevo rol. Incluso se elogió y se recompensó a quienes contribuyeron a conformarla.

La historia del arte escrita por la Ilustración española consiguió una notable difusión. La alcanzó en el interior, en la propia sociedad española. Por un lado, vieron la luz más publicaciones, sus contenidos aparecieron en diversos géneros, algunos de ellos tan extendidos como los viajes o la prensa periódica. Por otro, se abrieron al público colecciones de arte, en gran parte antiguo, en ubicaciones tan sobresalientes como la Academia o el Museo del Prado.

Pero su difusión fue más allá. Esta literatura histórico-artística llegó a las siguientes generaciones. Algunas obras son hoy en día de obligada consulta. E incluso consiguió otra pica nada fácil al lograr proyectarse en el extranjero. Durante el siglo XVIII se lamentó el desconocimiento europeo de las artes españolas. En las primeras décadas del XIX, la situación podía seguir siendo insatisfactoria, pero algo había cambiado: el arte español se conocía más y despertaba un interés irreconocible. Los eruditos ilustrados contribuyeron a este fenómeno. A nadie se le escapaba que quien deseara conocer el arte de la península debía consultar sus trabajos. Stirling o Quilliet confesaron su dependencia de las aportaciones de Ponz y Ceán. Cuando Edward Davies quiso informar a sus compatriotas ingleses de la vida y la obra de Murillo tradujo varios fragmentos de distintos autores y toda la *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (1806) de Ceán. La historia del arte español adquirió un inédito vigor con las Luces; para algunos hasta empezó ahora a ser tenida en cuenta.

La Ilustración dio a luz obras, formó un nuevo relato, sólido y de gran proyección, pero además le confirió un prestigioso significado cultural. El reconocimiento de sus aportaciones, por tanto, no deberían reducirse a tal o cual escrito enjundioso o a personajes excepcionales; ni siquiera a un conjunto de hallazgos y publicaciones por más influyentes que fuesen. Cabe advertir que ese renovado lugar ocupado por el pasado de las artes fue un fenómeno que contemporáneamente también se dio en Europa. Un argumento más que revela la conexión de la Ilustración española con la europea, no sólo su pertenencia sino su activa participación en la definición de un tiempo nuevo. Melancolía, pues, la justa, a la hora de juzgar las aportaciones de este periodo a la memoria y el pasado de las bellas artes. Hubo carencias y fallas, pero también consecuciones y luces.