

Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración

DANIEL CRESPO DELGADO

Fundación Juanelo Turriano

danielcrespodelgado@hotmail.com

Recibido: 11-10-2014

Aprobado: 15-2-2015

RESUMEN

La enseñanza de la historia del arte en España tiene un pasado que puede iluminar algunos de los desafíos y debates actuales. Durante la Ilustración se produjeron interesantes fenómenos en este ámbito que redefinieron el lugar de la historia del arte y de su enseñanza a los artistas y al público en general.

PALABRAS CLAVE: Enseñanza, Historia del Arte, Ilustración, Academia de San Fernando

ABSTRACT

Art history education in Spain has a past that can illuminate some of the challenges and current debates. During the Enlightenment were interesting phenomena in this area that redefined the place of art history and artists and public education.

KEY WORDS: Education, Art History, Enlightenment, San Fernando Academy

* * *

La pregunta de qué enseñar se remite siempre a un futuro, a aquello que pretendemos y perseguimos con los contenidos a impartir. La educación se proyecta hacia un porvenir protagonizado por los alumnos. La iconografía educativa tradicional siempre ha jugado con esos dos puntos, el de partida – el discípulo – y el de llegada, lo aspirado. Luego parecería irrelevante plantearnos el pasado de la enseñanza, un mero ejercicio erudito que en estos tiempos de resultadismo se antojaría cuanto menos caprichoso. Pero seguramente no lo es tanto; al contrario.

El análisis de la concepción histórica de una disciplina nos permite adoptar una perspectiva mayor sobre su naturaleza y carácter. Lo mismo podríamos decir de su enseñanza. Contamos ya con aportaciones de gran interés sobre el pasado de la enseñanza de la historia del arte en España, que han puesto de relieve su manifiesto enriquecimiento de los debates contemporáneos sobre la presencia de esta materia en los currículos académicos, al proporcionar una comprensión extensiva de la misma.

Es sabido que la docencia de la historia del arte en España se inició en el siglo XIX, por un lado en la educación especializada y, por otro, en la enseñanza secundaria privada gracias al impulso de la Ilustración Libre de Enseñanza¹. Aunque diversos planes de estudio llegaron a contemplarla, no fue hasta mediados del siglo XX cuando la historia del arte se consolidó en la enseñanza pública. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII, bajo el signo de la Ilustración, se produjeron interesantes fenómenos en este ámbito. Estas décadas fueron un momento clave para las artes: se pretendió un nuevo lugar para ellas y para su pasado, consolidándose la pretensión de dar a luz una remozada historia del arte español². En este contexto surgieron horizontes y principios de gran futuro para la enseñanza de las artes y de su historia, en el origen de las iniciativas desarrolladas con posterioridad en los siglos XIX y XX. Tales caminos esbozados se dirigieron tanto a los artistas como al público en general, marcando dos direcciones que analizaremos separadamente: una teniendo en la recién creada Academia de San Fernando su epicentro; otra que se centrará en la propia corriente de las Luces y su concepto de formación.

Artistas, Academia e Historia del Arte

Hubo un argumento que se repitió incansablemente en los años anteriores a la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; un argumento en cierto modo obligado para justificar la creación de una institución como la Academia.

1 G. PASAMAR ALZURIA, “De la historia de las bellas artes a la historia del arte (la profesionalización de la historiografía artística española)”, *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Alpuerto, Madrid, 1995, pp. 137-149; M. R. CABALLERO, *Inicios de la historia del arte en España: la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, CSIC, Madrid, 2002.; J. M. PRIETO GONZÁLEZ, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, CSIC, Madrid, 2004.

2 D. CRESPO DELGADO, “*Diario de Madrid 1787-1788: de cuando la historia del arte español devino una cuestión pública*”, *Goya*, N° 2007, pp. 246-259

Estaba preñado de esperanza y auguraba horizontes luminosos para convencer a los resortes gubernamentales que tenían la última palabra. El argumento era simple: España carecía de buenos artistas y los desmanes en las artes eran incluso evidentes en Madrid, capital y sede de la Corte. Una institución que formase en la buena dirección a los discípulos y tuviese los mecanismos adecuados para controlar la producción artística revertiría esta situación. La retórica académica siempre utilizó de manera más o menos elaborada esta idea para legitimarse. Incluso cuando a finales del siglo XVIII ya se hizo evidente que las promesas un día lanzadas no se habían cumplido, los responsables de la Academia no dudaron de la fórmula en sí, sino que achacaron no haber cumplido con las expectativas a que el modelo se aplicó mal, no habiendo sido capaces de implantarlo correctamente. De hecho, su solución fue más Academia³.

La formación, por tanto, fue desde un inicio parte de la razón de ser de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No cabría olvidar que esta institución también respondió al interés de un grupo profesional concreto, el de los artistas, que organizados y sancionados por la más alta magistratura – el rey, que amparaba y adjetivaba a la propia institución – fortalecían su posición social. La Academia satisfacía una vieja aspiración de este grupo, desde hacía décadas preocupados por su lugar y consideración en la sociedad estamental del Antiguo Régimen. Su conocido pulso con los consiliarios o su oposición a impartir enseñanzas artesanales revelarían que los artistas entendieron la Academia como una pieza clave de sus reivindicaciones profesionales⁴. Sin embargo, todo ello no estaba desligado de la formación, pues una instrucción liberal reforzaría el prestigio de los artistas y proporcionaba motivos para la defensa de su anhelado estatus.

Resulta lógico, pues, que muchas de las iniciativas académicas tuviesen que ver con la formación. Cualquiera que haya consultado la rica documentación de la Academia de San Fernando en el periodo de la Ilustración se habrá dado cuenta de

3 De entre la amplia bibliografía sobre San Fernando, destacamos: C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989; A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Tesis Doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 1988; E. NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999; C. CHOCARRO BUJANDA, *La búsqueda de una identidad la escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*, Fundación Universitaria Española, 2001.

4 A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura...* op.cit.

que una notable parte de su actividad se centró en este aspecto. En sus juntas aparecen de manera reiterada acuerdos y debates sobre la organización de los estudios, materias impartidas, preocupación por su adecuación, la creación de cátedras, sobre dotarse de suficientes recursos para ellas o sobre la concesión de becas y premios. En una hipotética estadística de las palabras más comunes en la documentación académica, no hay duda de que las ligadas con la instrucción estarían muy bien posicionadas.



Figura 1. Fachada del Palacio Goyeneche de Madrid, sede de la Real Academia de San Fernando desde 1774.

En muchas ocasiones se discutió más que se hizo; un invariante académico. Pero para nuestro discurso resulta de especial interés una propuesta entre las numerosas planteadas en la época donde hemos situado el foco. En el marco de un replanteamiento de la enseñanza académica a finales del siglo XVIII, de la que existía un amplio consenso no había producido los resultados esperados, un nutrido e influyente grupo de artistas presentó sus propuestas el 5 de mayo de 1799. Vale la



Figura 2. Dámaso Santos Martínez, *Taller del escultor*. Dibujo. 1804.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

pena citar los artistas firmantes para constatar que se trataba de ideas compartidas por los principales actores de San Fernando: Mariano Maella, Pedro Arnal, Manuel Martín Rodríguez, Alfonso Giraldo Bergaz, Juan Adán, Gregorio Ferro, Pedro Michel, Francisco Sánchez, José Camarón, Manuel Machuca Vargas, Cosme de Acuña, Francisco Javier Ramos, Guillermo Casanova y Manuel Salvador Carmona. El plan de estudios que presentaron fue muy detallado, especificando las materias que los discípulos debían aprender, cómo y cuándo, la concesión de premios, pensiones y hasta la recepción de nuevos académicos. Fue un plan muy ambicioso, en el que se intentaba ampliar los conocimientos teóricos y prácticos enseñados. Pues bien, en el primer punto de su exposición se proponía “que los discípulos lean la historia de las bellas artes y tomen una idea general de la geografía desde que empiecen a dibujar”. Estas disciplinas debían impartirse a todos los estudiantes, desde su entrada en la Academia, incluyendo por tanto a futuros pintores, escultores y arquitectos.

A petición de las autoridades académicas, deseosas de contar con las máximas valoraciones posibles sobre este plan, el erudito Juan Agustín Ceán Bermúdez emitió su juicio. Centrándonos en la propuesta de formación en la historia artística, Ceán fue claro: en ese momento no existía un libro en español donde los artistas pudiesen encontrar y estudiar su propia historia. Curiosamente, esto lo escribió muy poco antes de que apareciesen en la imprenta los seis volúmenes de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), lo que proporcionaba una legitimización más a su obra. Ceán incidió en que las propuestas de los artistas eran difíciles de llevar a cabo porque, como en el caso de la historia del arte, proponían enseñanzas para las que no existían manuales ni presupuesto para realizarlos a corto plazo. Sin embargo, admitía que si las recomendaciones de los artistas pudiesen acometerse, se darían “profesores instruidos en sus facultades, escritores sabios en las bellas artes”⁵.

Esta propuesta de incorporación de la historia del arte en una ejemplar formación del artista no debiera extrañarnos ya que ambos aspectos se concebían íntimamente ligados, sobre todo desde la perspectiva académica. Se consideraba que la historia del arte ayudaba al artista a entender su propia disciplina, pero no de una manera erudita o distanciada de su actividad inmediata. Todo lo contrario: le proporcionaba modelos y lecciones de aplicación directa. Esto era posible porque el arte del pasado y el actual no se veían, como tras la ruptura propiciada por las Vanguardias, pertenecientes a tradiciones distintas; el hilo todavía no se había roto y el pasado no lo era tanto. Esto explicaría, por ejemplo, algunas de las contemporáneas críticas hechas al *Diccionario* de Ceán por incluir artistas mediocres, que nada podían enseñar a los actuales. Es decir, en este juicio sobre una de las principales aportaciones historiográficas de la Ilustración no pesaba lo erudito, proporcionar noticias de cualquier artista del que se tuviese constancia documental y ayudase a perfilar más adecuadamente el pasado, sino lo formativo, que la historia tuviese como función principal mejorar las capacidades de los creadores.

5 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, Plan de estudios para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propuesto por profesores en 1799, con objeciones de ---, Biblioteca Nacional de España, Mss. 21454-4.

El pensamiento académico, por tanto, fue especialmente proclive a promocionar lo histórico como aspecto indispensable de la instrucción. Su concepción del arte como un necesario y bien definido conjunto de reglas que el propio pasado desvelaba, distinguiendo entre escuelas ejemplares – las clásicas – y decadentes – las barrocas – lo explicaría. De ahí que se sucediesen intentos durante todo el periodo para dar a luz una historia de las artes españolas. Ceán tuvo razón en 1799 al lamentar la falta de un completo y moderno manual que los discípulos pudiesen consultar. Pero su *Diccionario* de 1800 y sus *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (1829) supusieron la consecución de un relato, aun sus lagunas y carencias, del pasado de nuestras artes⁶. No obstante, los problemas organizativos y presupuestarios de la Academia de San Fernando en los primeros años del siglo XIX – reflejos de los del propio país – imposibilitaron que dicha disciplina se impartiese en sus aulas. De hecho, las consultas académicas planteadas en estos años tuvieron escaso efecto práctico.

Esto no quiere decir que la historia de las artes estuviese ausente de la Academia. En la decoración mueble de San Fernando abundaron las obras antiguas o trazas que las representaban. Al ser un espacio protegido por la corona y por lo tanto representativo, existió una preocupación por su ornamento, intentando darle mayor prestancia con piezas de grandes maestros. Además, tales obras también se consideró debían ser un recurso pedagógico para los discípulos que acudían a sus aulas. Conservamos varios inventarios de San Fernando de principios del siglo XIX que nos permiten hacernos una idea del aspecto de sus salas⁷. Apuntemos, por ejemplo, las trazas de edificios y de molduras, ornamentos, capiteles y columnas clásicas, muchos tomados en Roma por becarios, que decoraban la sala de arquitectura. La documentación nos informa asimismo de la compra de modelos (dibujos o yesos) o de su llegada a la Academia mediante donación, revelando el activo intento de conformar una completa colección⁸. El pintor alemán Antonio Rafael Mengs, ideólogo del neoclasicismo académico, regaló su extraordinaria colección de yesos de estatuas grecorromanas a la Academia de San Fernando, considerando que eran un material indispensable

6 M. CERA BREA, “Los inicios de la historiografía arquitectónica en España: las *Noticias de los arquitectos* y la problemática de su doble autoría” (en prensa).

7 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante A.R.A.B.A.S.F.), CF-1/7; 5-63-4; 3-616; 2-57-2; 3-620; 5-64-3; 5-63-2.

8 Analizamos uno de estos dibujos en: D. CRESPO DELGADO, “Un dibujo de 1796 del acueducto de Segovia del académico Pedro Joaquín de la Puente Ortiz”, *Estudios Segovianos*, N° 112, pp. 151-206.

para el progreso de sus alumnos. Para Mengs, sólo a través de estas obras podrían conocer la doctrina del “bello ideal”, más allá de la cual sólo cabía la mediocridad⁹.



Figura 3. Antonio Rafael Mengs. *Dominio de sí mismo*. Dibujo. 1744.
Museo Nacional del Prado.

⁹ Véase el excelente catálogo coordinado por A. NEGRETE PLANO, *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013.



Figura 4. Pedro Pablo Rubens, *San Agustín entre Cristo y la Virgen*.

Óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Este fue uno de los cuadros que fueron trasladados desde los conventos de los jesuitas (en concreto de su colegio de Alcalá de Henares) a la Academia de San Fernando.

Lo cierto es que Mengs, cuando estuvo en España (entre 1761-1770 y 1774-1776) ya pretendió reordenar por escuelas y temas las colecciones de pintura del rey con un objetivo formativo¹⁰. En esta misma línea pero consiguiendo una mayor repercusión, cabría citar su preocupación por el destino de las pinturas de los conventos de los jesuitas tras su expulsión en 1767. Gracias a sus contactos con el fiscal Pedro Rodríguez de Campomanes, quien había dirigido la expulsión de la poderosa orden religiosa, consiguió impedir la venta de sus cuadros más relevantes y que en 1769 se nombrase a Antonio Ponz – secretario de la Academia desde 1776, fue una de las personalidades más influyentes de la cultura artística ilustrada – para visitar los colegios jesuitas y trasladar a Madrid tales pinturas. En un primer momento, los cuadros recogidos se enviaron al antiguo Colegio Imperial de Madrid, pero en 1775 estas obras pasaron a decorar las estancias de la Academia de San Fernando, instalada desde 1774 en el monumental Palacio Goyeneche de la calle Alcalá. No parece que finalmente se consiguiesen tantas y tan buenas obras como se esperaba, pero por este conducto llegaron a la Academia, entre otras, pinturas de Cano, Roelas, Ribera, Rubens, Cincinato, Palomino o Morales¹¹.

El pensamiento académico también recordó con insistencia la relevancia del conocimiento de la historia de las artes. Una de las máximas expresiones de dicho pensamiento fueron los discursos pronunciados por personalidades culturales y sociales en el reparto de premios organizado por la Academia cada tres años. Estos actos, no sólo restringidos a los artistas, permitían a la Academia ponerse de largo, mostrarse ante lo más granado de la sociedad, exponiendo sus avances y justificando la necesidad de su existencia. En la *Distribución de premios* celebrada en 1799, el erudito Ramón Cabrera Serrano señaló que una de las causas del progreso de las artes era el contacto de los artistas con los “sabios” – así los llamó - que habían tratado con acierto algún aspecto de su disciplina, por ejemplo, subrayémoslo, la historia del arte. Como prueba coetánea de las puertas abiertas por estos sabios a los

10 J. TOMLINSON, “A report from Anton Raphael Mengs on the Spanish Royal Collection”, *The Burlington Magazine*, nº 1079, 1993, pp. 97-99; C. WHISTLER, “Mengs and the Spanish royal collection”, *The Burlington Magazine*, Nº 1082, 1993, pp. 351-352.

11 D. CRESPO DELGADO, *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Marcial Pons, Madrid, 2012. Analizamos dos pinturas procedentes de los jesuitas de Alcalá y que todavía hoy se conservan en el Museo de la Academia en: D. CRESPO DELGADO, “San Agustín entre Cristo y la Virgen, de Rubens” y “San Jerónimo penitente, de Ribera”, en *Alcalá, una ciudad en la historia*, M. A. CASTILLO OREJA (coord.), Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 328-330 y 331-333.

artistas, Cabrera citó la *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, donde, a su entender, se exponían con suma claridad “los diversos estilos y diferentes caracteres de los pueblos [de la Antigüedad], y describiendo menudamente cuantos monumentos se conservan, da a conocer en qué consiste su belleza”¹². No hace falta decir que uno de los objetivos de Winckelmann con su monumental obra era influir en el debate creativo de su tiempo. Un académico, Rejón de Silva, tradujo la *Historia* de Winckelmann al español con el confeso anhelo de desbrozar reglas y ejemplos para los artistas, si bien, lo veremos más adelante, ese no fue su único público¹³.

Ceán Bermúdez también abundó en los argumentos lanzados por Cabrera, aunque recurrió como ejemplo del fértil contacto entre eruditos y artistas, a uno más próximo, a uno que él había vivido de cerca, el de Jovellanos con Francisco de Goya y el grabador Pedro González de Sepúlveda¹⁴. Precisamente, Jovellanos, mentor y protector de Ceán, siendo un referente en los cenáculos intelectuales de la Corte ya a finales de los años 70, fue propuesto para pronunciar el discurso de la entrega de premios de 1781 de la Academia de San Fernando¹⁵. Jovellanos no defraudó las expectativas de los académicos. Su *Elogio de las Bellas Artes* (1781) causó sensación¹⁶. En él, Jovellanos compuso un sorprendente fresco de la evolución de las artes en España, desde la época visigótica hasta su presente. Tanto que cabría considerar su *Elogio* como la primera historia, si bien resumida, del arte español. Gracias a las

12 Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Academia de San Fernando, Joaquín Ibarra, Madrid, 1799, p. 186. Para Cabrera y su relación con las artes y la Academia: D. CRESPO DELGADO, “Diario de Madrid...” op.cit.

13 Esta traducción ha sido publicada recientemente en una cuidada edición: J. J. WINCKELMANN, *Historia de las Artes entre los antiguos. Traducida al español por Diego Antonio Rejón de Silva*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2014. Edición de Alejandro Martínez Ruiz.

14 F. DE MILIZIA, *Arte de ver en las bellas artes del diseño segun los principios de Sulzer y Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia, y traducida al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez... con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes*, Imprenta Real, Madrid, 1827, p. 172 nota XCVI. Para la estrecha e intensa relación que Jovellanos mantuvo con los artistas contemporáneos y, de manera especial, con Goya, ver: E. HELMAN, *Jovellanos y Goya*, Cátedra, Madrid, 1970; J. GONZÁLEZ SANTOS, *Jovellanos (1744-1811). Aficionado y coleccionista*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1994.

15 Jovellanos fue nombrado académico de honor el 4 de junio de 1780 y consiliario el 4 de marzo de 1786. C. BÉ-DAT, *Los académicos y las juntas, 1752-1808*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1982. Sobre las decisivas aportaciones de Jovellanos a la historiografía artística de las Luces, ver: D. CRESPO DELGADO y J. DOMENGE MESQUIDA, “Jovellanos: la Ilustración, las Artes y Mallorca”, en G. M. DE JOVELLANOS, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, Akal, Madrid, 2013, pp. 13-145.

16 G. M. DE JOVELLANOS, “Elogio de las Bellas Artes”, en *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Academia de San Fernando*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1781, pp. 35-102. Recientemente Javier Portús ha publicado una edición (Casimiro, Madrid, 2014) del *Elogio* con una esclarecedora introducción.

noticias de muy diversas fuentes - sobresalen las del *Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (1724) de Antonio Palomino - organizó el pasado español en periodos bien definidos. Caracterizó cada uno de ellos de manera precisa, destacando sus monumentos, obras y escuelas más significativas, aunque dedicó la parte principal de su discurso a la evolución de las artes desde el siglo XVI hasta la actualidad. Esta preferencia y la valoración de las distintas épocas estuvieron marcadas por la estética neoclásica. En todo caso, el *Elogio de las Bellas Artes* revela el interés de Jovellanos y su entorno, por supuesto del mundo académico, por la historia del arte y su capacidad instructiva. Es más, el *Elogio* fue que sepamos la primera conferencia pública impartida en España centrada en el pasado de las artes. Y no cabe olvidar que el escenario donde tuvo lugar fue la Academia de San Fernando.

No es menos revelador que, en mayo de 1786, Jovellanos presentase a la Academia, si bien de modo interno, un *Informe sobre arreglar la publicación de los monumentos de Granada y Córdoba*. Como su propio título indica, en este breve texto Jovellanos examinó el estado del material recopilado para un proyecto largamente acariciado por la Academia: la impresión de una serie de láminas de la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba. Estas láminas se inscribían en un proyecto, nunca delimitado con precisión, de grabar los monumentos arquitectónicos más relevantes de España¹⁷. Jovellanos, por encargo de la Academia, analizó los informes y los dibujos de los monumentos andalusíes que desde los años sesenta habían llegado a San Fernando. Su juicio fue rotundo: el material recopilado hasta la fecha no permitía dar a luz una publicación sólida y modélica. El material que poseía la Academia, si se imprimiese, podía satisfacer “la curiosidad de los aficionados a las antiguallas” ya que ofrecía vistas, pintorescas algunas, más precisas otras, pero resultaba insuficiente para la verdadera instrucción, esto es, para comprender “el modo de edificar que siguieron los árabes”, su ornamentación, materiales y el sistema general de proporciones de sus edificios¹⁸. Y tal debía ser, para Jovellanos, el objetivo de una publicación sobre

17 Las *Antigüedades* han merecido diversos estudios, de entre los que destacamos: D. RODRÍGUEZ RUIZ, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, COAM, Madrid, 1992; J. MAIER ALLENDE, “Las Antigüedades Árabes de España en el siglo de las Luces”, en *Corona y arqueología en el siglo de las Luces*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2010, pp. 272-311. Para el *Informe* de Jovellanos: I. HENARES CUÉLLAR, “Arqueología e historia del arte islámico en el Siglo de las Luces. El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, Nº 2, 1988, pp. 165-175. .

18 G. M. DE JOVELLANOS, *Obras publicadas e inéditas de ---*, en Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, vol. XLVI, t. I, Atlas, Madrid, 1958, p. 364.

los monumentos árabes de Granada y Córdoba amparada por la Academia de San Fernando. Abogó por una publicación que incluyese una descripción detallada de dichos monumentos y abordase “un análisis general de la arquitectura árabe”. Además, ponderó el interés que tendría poner en “paralelo las proporciones árabes con las de los griegos y romanos, para que se vea en qué convienen y en qué se distinguen”. Es más, si fuesen más conocidas “las proporciones de la arquitectura llamada gótica”, Jovellanos propuso compararlas con las árabes ya que de dicho parangón podría deducirse el hasta el momento confuso asunto del origen del gótico¹⁹.

La Junta Particular de la Academia de San Fernando celebrada el 14 de mayo de 1786, asumió las propuestas de Jovellanos y acordó que para que la publicación fuese útil se debía incluir un “análisis científico de los monumentos”. Se instó a enviar a Granada una comisión de arquitectos a tomar medidas y hacer unas observaciones. No obstante, la Junta de la Academia advirtió al secretario de Estado, el conde de Floridablanca, que si se deseaba publicar cuanto antes las láminas ya disponibles se podría, simplemente, titularlas, numerarlas, confeccionar un índice, un breve prólogo y darlas a la imprenta. Ésta fue la opción escogida por el ministro. Así, la primera parte de las *Antigüedades Árabes de España* vieron la luz hacia 1789 – según la documentación de la propia Academia - y la segunda en 1804.

Nos parece de gran interés la correspondencia entre Floridablanca y el por entonces secretario de la Academia, Antonio Ponz, sobre el prólogo de presentación de las *Antigüedades*. En ella Ponz manifestó su inquietud por las críticas que podían hacerse a la Academia por amparar una publicación sobre la arquitectura árabe, pudiendo ser acusada de querer restablecer “los arabescos” y no el “buen gusto”. De hecho, en esta documentación inédita, se anota que esta publicación sería propia “para satisfacer la curiosidad de muchos naturales y extranjeros” pero no “para la verdadera enseñanza de las nobles artes”²⁰. Todo ello revela que la Academia siempre fue consciente de que la mirada al pasado artístico,

19 G. M. DE JOVELLANOS, *Obras publicadas e inéditas de ---*, en Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, vol. XLVI, t. I, Atlas, Madrid, 1958, p. 368.

20 Archivo Histórico Nacional, Estado, Leg. 3178-3179.

las iniciativas que en este campo emprendía, no estaban en absoluto desligadas de la producción presente, de los caminos que debían tomar los artistas coetáneos.



Figura 5. Isidro Velázquez, *Vistas de las ruinas del anfiteatro castrense*.
 Dibujo. 1792. Biblioteca Nacional de España..

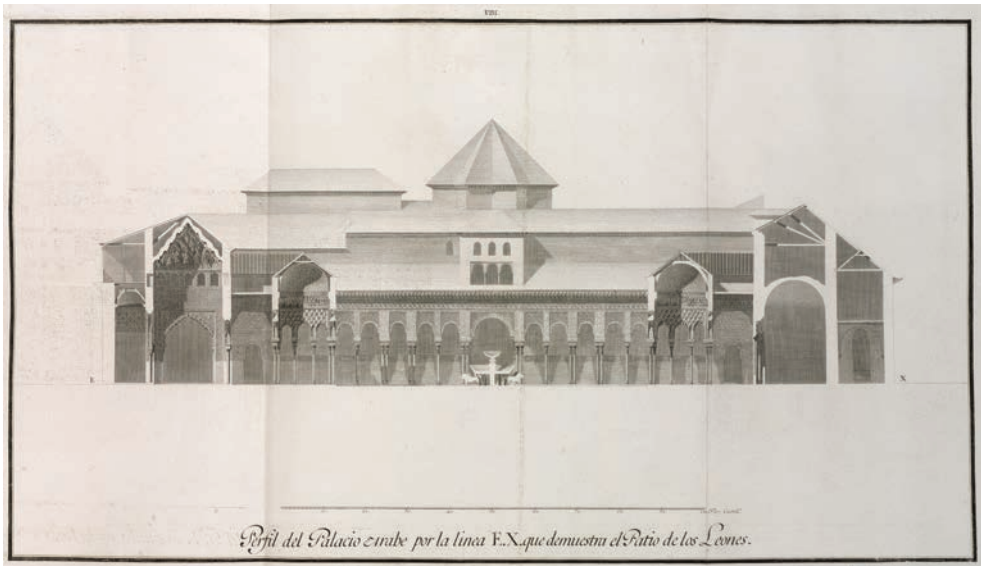


Figura 6. Perfil del Patio de los Leones (Alhambra de Granada), en *Antigüedades Árabes de España*, 1789-1804. Grabado.

Sociedad de las Luces e Historia del Arte

En sus *Cartas familiares* (1786-1791) el erudito jesuita Juan Andrés, afincado en Italia, señaló que España, con variados testimonios arquitectónicos árabes en su territorio, era un buen lugar para dilucidar el origen del gótico. Luego las inquietudes de Jovellanos expresadas en su *Informe sobre... los monumentos de Granada y Córdoba* eran compartidas por otros intelectuales. Andrés afirmó que si tal examen se llevase a buen término, acarrearía honor y gloria a España por haber resuelto una duda que “hasta ahora no han podido averiguar los eruditos”²¹. Ciertos debates historiográfico-artísticos, por tanto, iban más allá de los estrechos círculos de los artistas. Digamos ya que incluso de los eruditos, pues uno de los rasgos de lo artístico en la cultura de la Ilustración es el creciente interés de la sociedad por estas materias y la aparición de unos mayores deseos de instrucción respecto

²¹ J. ANDRÉS, *Cartas familiares del Abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés*, Antonio de Sancha, Madrid, 1786-1791, t. II, p. 29, nota 1. Sobre que era un asunto que preocupaba a la erudición europea y se reconocía los argumentos que podía aportar el arte español, ver: M. MATEO SEVILLA, “En busca del origen del gótico: el viaje de Thomas Pitt por España en 1760”, *Goya*, N° 292, 2003, pp. 9-23.

a ellas. No cabría olvidar que los discursos académicos citados en líneas anteriores se pronunciaron ante un auditorio heterogéneo; un público que como acabamos de ver también se barajó cuando se debatía sobre la edición de las *Antigüedades Árabes*.

En su *Disertacion sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos* (1783), el propio Andrés señaló que la cultura se había convertido en universal bajo el signo de las Luces ya que “personas de todas clases, de todas edades y de todos sexos, quieren ostentar al presente vasta erudición y cultura... El noble y el plebeyo... hombres y mujeres, jóvenes y viejos, todos son cultos y eruditos, y todos quieren parecer gentes ilustradas”²². En el siglo XVIII el saber, o cuanto menos aparentar saber, se puso de moda. Antonio Ponz afirmó que “es necesario distinguir los tiempos... hoy pesa mucho el deseo que todos tienen de instruirse”²³. Partiendo de estos dos testigos preclaros de su edad, podríamos decir que en la mentalidad dieciochesca el hombre de cultura adquirió mayor relevancia social, convirtiéndose la ilustración en un valor al alza, signo de dignidad y prestigioso elemento de identidad.

Las bellas artes se consideraron un aspecto de esta anhelada ilustración. La literatura y la prensa periódica de la época ofrecen numerosos testimonios de ello, aunque en bastantes ocasiones en un tono más bien irónico. En su chispeante *Los eruditos á la violeta* (1772), José Cadalso recomendó cuatro conceptos arquitectónicos entre los distintos saberes que debía ostentar un “pseudoerudito” o un llamado “erudito a la violeta”, uno de aquellos que “fundan su pretensión en cierto aparato artificioso de literatura” con el que sorprender y aparecer ante los demás como hombres de vastos conocimientos siendo ignorantes²⁴. En los cada vez más influyentes periódicos

22 J. ANDRÉS, *Disertacion sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos*. Dicha en la Real Academia de Ciencias i Buenas Letras de Mantua, Imprenta Real, Madrid, 1783, pp. 22-23.

23 A. PONZ, *Viage de España*, Joaquín Ibarra, Madrid, t. V (1776, 1782, 1793), prólogo, IX.

24 Entre un listado de vanos juicios sobre filosofía, ciencia, derecho o teología que convenía memorizar mecánicamente, recomendó que “de Arquitectura civil aprended los principios. Sabed qué es orden jónico, dórico, toscano, &c. columna, basa, cornisa, capitel, entabladura &c. Aprended los nombres de los Arquitectos de todas las Naciones; y no habléis jamás delante de los Maestros de obras” (J. CADALSO, *Los eruditos a la violeta, ó curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete dias de la semana, compuesto por Don---*, quien lo publica en obsequio de los que pretenden saber mucho, estudiando poco, Antonio de Sancha, Madrid, 1772, p. 54). En esta misma línea, Eugenio de Tapia incluyó en su *Viage de un curioso por Madrid* (1807) un poema dialogado entre un tal Ernesto y un tal Cecilio en el que el primero le preguntó como hacer para parecer saber de todo “entre los demás”. Cecilio le confesó que “leyendo enciclopedias” (t. I, p. 34) y asumiendo una serie de consejos sobre lo que decir sobre ciertas materias, por ejemplo de las bellas artes: “las Artes en seguida una por una/ desmenuzando irás, que vale mucho/ aquesta erudición siendo oportuna./ Qualquiera te tendrá por hombre ducho/ en materia de quadros, si señalas / el de Cano, el de Mengs, el de Carducho./ ¿Qué importa si lo yerras? Si las malas / Pinturas

aparecieron diversos artículos en los que se arremetió contra los pedantes e ilustrados de medio pelo que se dijo se estaban multiplicando en las ciudades españolas. Se denunció que las bellas artes fueron una de las disciplinas escogidas para sus grotescas tertulias y vacías exhibiciones. En una carta publicada el 12 de octubre de 1802 en el *Diario de Madrid*, un anónimo corresponsal lanzó una convocatoria para fundar una “Academia charlante” en la que se discutiría, entre otras cosas, de botánica, teatro, química y nobles artes, considerando estas últimas “materia de charla inagotable, y sobre todo la pintura”. Para participar en dicha Academia bastaba saber decir claro obscuro, medias tintas, *sveltezza*, toques frescos, colorido, corrección de dibujo y conocer los nombres de los principales pintores y escuelas.

En estos dos testimonios queda claro que la posición social conferida por el conocimiento resultaba decisiva para promocionar el saber sobre las artes. Algún escritor de la época llegó a afirmar que la instrucción era indispensable para no hacer el ridículo en sociedad y no verse abocado en las tertulias a alternar con ignorantes o mujeres que sólo sabían hablar de las gracias de sus niños o sus perros²⁵. Sin embargo, la formación en las artes más allá de los ámbitos estrictamente profesionales fue defendida con argumentos de mucho mayor peso.

Personalidades bien influyentes del reformismo ilustrado consideraron el cultivo del dibujo y de las bellas artes un necesario motor para la mejora de las artes mecánicas y de los oficios. Advirtió el duque de Almodóvar que si no florecían las nobles artes “será en vano esperar que puedan florecer las subalternas”²⁶. Es decir, las artes mecánicas sólo conseguirían perfeccionarse con la ayuda de las bellas ya que eran éstas las que formaban el sentido del gusto. Sempere y Guarinos subrayó el determinante influjo que las bellas artes tenían en las demás que remediaban las necesidades de la vida, pues con las primeras el artesano lograba que sus creaciones superasen su “rudeza primitiva”²⁷. Basándose en esta vinculación, Campomanes

no disciernes de las buenas,/ culpa á la poca luz que hay en las salas” (t. I, p. 37).

25 F. ENCISO CASTRILLÓN, *Las conversaciones de mi viage, ó entretenimientos sobre varios puntos de Historia Natural y Literatura. Trátanse en ellas varios puntos de Historia Natural que son poco conocidos, se insertan noticias muy útiles, fragmentos de obras muy raras, versos originales, etc.*, Imprenta de Repullés, Madrid, 1805, t. I, p. V.

26 *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 14 de Julio de 1787*, Madrid, 1787, p. 67.

27 L. A. MURATORI, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre de las que escribió en*

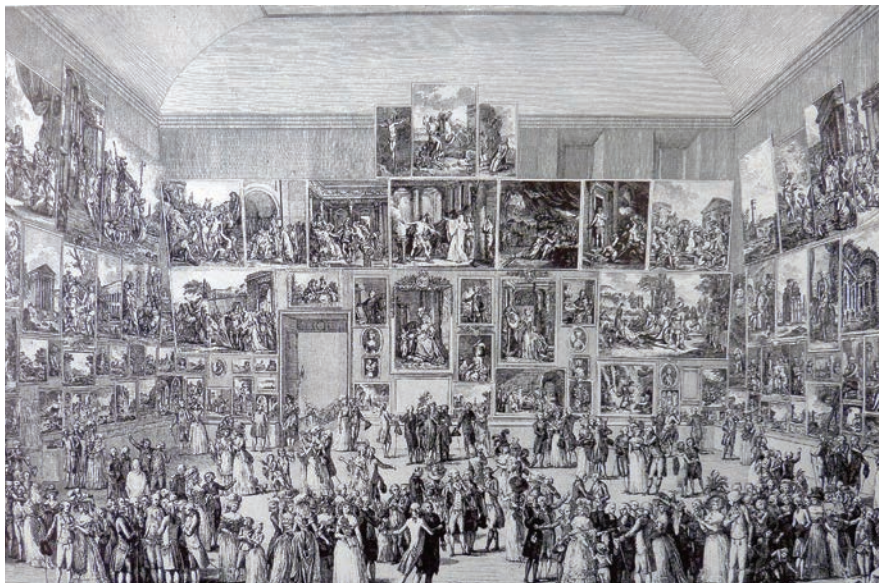


Figura 7. Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon du Louvre en 1787*.
Grabado. 1787.

defendió que los nobles y potentados también se instruyesen en el dibujo. Con ello valorarían mejor las obras y objetos que encargaban y se les presentaban, deviniendo así un efectivo acicate para el fomento de los productos manufacturados²⁸.

Estas ideas se difundieron entre los ilustrados españoles, hasta el punto de que cuando en 1786 se formuló la necesidad de un plan para reformar los contenidos impartidos en los seminarios para jóvenes nobles de entre 8 y 18 años, entre las materias recomendadas (aritmética, geometría, lengua, historia, derecho de gentes, comercio, economía, etc.) y los libros de referencia para estudiarlas, se incluyó la enseñanza de las bellas artes a partir de las obras de Ponz, Mengs y Winckelmann (la tríada del neoclasicismo académico español). El objetivo no era convertir a los jóvenes en artistas sino formar su gusto²⁹.

italiano --- con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura. Por Don Juan Sempere y Guarinos..., Antonio de Sancha, Madrid, 1782, p. 277.

28 “Aun es de suma ventaja, que la nobleza posea el dibujo, para discernir los muebles, coches, pinturas, edificios, telas, tapicerías, alfombras, y estofas de mejor gusto; á efecto de no ser engañados en lo que compran, y emplear con utilidad propia á los artesanos en las cosas de uso, ó de gusto” (P. RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Antonio de Sancha, Madrid, 1775, p. 116).

29 G. M. DE JOVELLANOS, *Obras publicadas e inéditas de ---*, en Biblioteca de Autores Españoles desde la

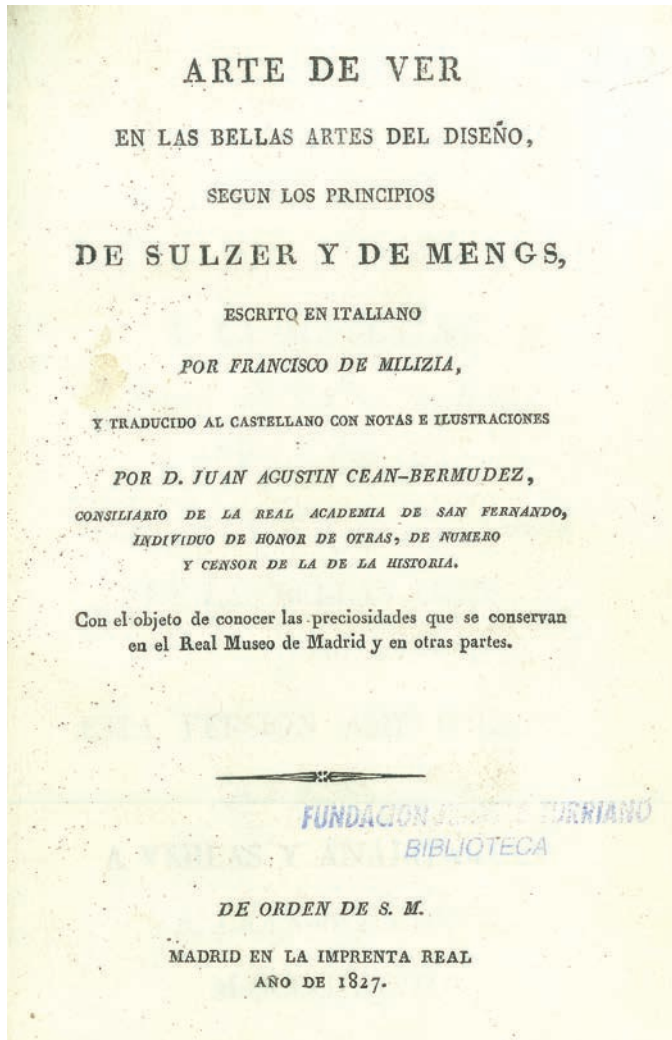


Figura 8. F. Milizia. *Arte de Ver*, 1827. Fundación Juanelo Turriano. Madrid.

formación del lenguaje hasta nuestros días, vol. LXXXVII, t. V, Atlas, Madrid, 1956, p. 327. Se ocuparon de este plan demandado por el Consejo, Felipe Ribero, Jorge del Río, Lorenzo Cebrián y José Vargas Ponce. A este último se le debe la redacción final del *Plan para la educación de la nobleza y las clases pudientes españolas* (1798), atribuido tradicional aunque erróneamente a Jovellanos (F. DURÁN LÓPEZ, *José Vargas Ponce (1760-1821). Ensayo de una biblioteca y crítica de sus obras*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1997, p. 90). Si bien nunca llegó a aplicarse se utilizó en diversas ocasiones como referencia para la reforma de ciertos reglamentos, por ejemplo del Seminario de Madrid. Referencias a este *Plan* y a la educación de los nobles en los programas ilustrados españoles en: F. AGUILAR PIÑAL, "Entre la escuela y la universidad: la enseñanza secundaria en el siglo XVIII", *Revista de Educación*, N° extraordinario, 1988, pp. 225-245. Destaquemos que Vargas, entre las actividades que debían realizar los jóvenes para el aprendizaje de las bellas artes, llegó a proponer la visita comentada a los principales monumentos del entorno.



Figura 9. Pedro Kuntz, *Rotonda del Real Museo con parte del Salón*.
Litografía. Hacia 1830. Fundación Juanelo Turriano. Madrid



Figura 10. *Maqueta del edificio del Museo Nacional del Prado (detalle de la sala central).*
Madera. Hacia 1785. Museo Nacional del Prado.

En esta misma línea, la ya citada traducción de la *Historia del Arte de la Antigüedad* de Winckelmann realizada por Diego Rejón de Silva en 1784, también se justificó por la pretensión de instruir a “las gentes de fina educación”. Señaló que si en los estudios de los jóvenes se incluyese la enseñanza del dibujo y las bellas artes, “explicándoles y demostrándoles el punto céntrico a que se reducen la Pintura, Escultura, Poesía, Música, y Danza, que es a la imitación de la Naturaleza hermosa”, arraigaría el buen gusto y nadie se deleitaría con las decadentes producciones que podían verse contemporáneamente en casas, calles o teatros y que molestaban “la vista de los inteligentes”³⁰.

El mismo Rejón de Silva, en un *Breve discurso que dixo para abrir la Junta General que celebró la Real Sociedad Económica (de Murcia) en el día de San Carlos* de 1794 y se publicó en el *Correo de Murcia*, insistió en la necesidad de que los artesanos pero también “la parte más sublime de los Ciudadanos” aprendiesen dibujo para completar su educación. Instó a abrir una escuela o seminario para la gente principal donde se impartiesen contenidos apropiados a su estatus y “a los requisitos de un alma noble”. Para la dotación de este instituto se deberían reunir globos y mapas para que sus pupilos conociesen el mundo, libros en buen castellano para aprender un apurado lenguaje y una selecta biblioteca de “Filosofía Moral, Historia, Anticuaria, bellas Artes, Poesía y todo lo que llamamos Humanidades”³¹. Comprobamos, por tanto, que la formación artística superaba en este caso la mera capacitación para distinguir las mejores obras artesanales o de las bellas artes y se integraba en los conocimientos más apropiados para conformar una “alma noble”.

El conde de Teba o Antonio Ponz escribieron que el alma acostumbrada a ver lo bello depuraba y perfeccionaba sus potencias intelectuales³². Sin embargo, por influencia del cada vez más presente pensamiento inglés, la sensibilidad, la capacidad para emocionarse ante las creaciones de los hombres, entre ellas las plásticas, fue

30 A.R.A.B.A.S.F., *Historia de las Artes entre los antiguos, por Mr. Winckelmann, Presidente de Atniguedades en Roma, individuo de la Real Sociedad de Antigüedades de Londres, de la Academia de Pinutra, de San Lucas, y de la Etrusca de Cortona. Obra traducida del Aleman, al frances, y de este al castellano, por D. A. R. D. S. Sign. 373/3 y 374/3: 36v.*

31 *Correo de Murcia*, 18 y 20 de diciembre, 1794.

32 “acostumbrado el ánimo a ver objetos acabados, cada qual en su linea adquiriria mayor energía y finura, y perfeccionaria el gusto en todas las demas cosas” (*Distribucion* 1796, p. 84); A. PONZ, *Viage...* op.cit., t. IV (1774, 1779, 1789), prólogo, pp. VII y XII.

adquiriendo mayor protagonismo. Joseph Addison, en *Los placeres de la imaginación*, traducida en 1804 por José Luis Munárriz – secretario de San Fernando entre 1807 y 1815 – incluyó la lectura, la contemplación de un paisaje, de una pintura o una escultura entre los ocios y los “placeres inocentes” que recomendó a las élites³³. El escocés Hugo Blair, también traducido por Munárriz, justificó los placeres del gusto como una alternativa decorosa a las “fatigas del entendimiento y del trabajo de un estudio abstracto”³⁴. Admitió Blair que “la mejora del gusto y de la virtud” no eran una misma cosa, pero afirmó que “un gusto cultivado acrecienta la sensibilidad para todas las pasiones tiernas y humanas”³⁵. Es decir, el sentir estético nutría el espíritu abriéndole a emociones que enriquecían al individuo.

Lo cierto es que la apelación a lo emotivo se fue ligando progresivamente a lo artístico, hasta consagrarse ya durante el Romanticismo en el vínculo privilegiado con las bellas artes. Pero durante la Ilustración tales valores fueron adquiriendo mayor peso. Jovellanos, amigo de Munárriz y cuyo interés por el pensamiento inglés ha sido reconocido, definió los libros y las pinturas como su más “amada compañía”³⁶. En algunos de sus textos más famosos, como las *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, escritas entre 1806 y 1808 en Palma de Mallorca, es ya evidente que la emotividad estética alimentó buena parte de los recorridos que Jovellanos emprendió desde sus páginas, tanto los que le condujeron a admirar el paisaje mallorquín, como los que le llevaron a los monumentos artísticos más notables de la isla, recuperados y evocados también desde la evocación y el sentir³⁷.

No parecía ir desencaminado Ramón Cabrera cuando en un artículo publicado en el *Diario de Madrid* detectó un interés creciente por las bellas artes y por su pasado entre las clases ilustradas o, en sus propias palabras, entre “aquellos que presumen de bien educados e instruidos”³⁸. Y así era porque dichas disciplinas

33 J. ADDISON, “*Los placeres de la imaginación*” y otros ensayos de “*The Spectator*”, Visor, Madrid, 1991, pp. 134-135. Edición a cargo de Tonia Raquejo.

34 H. BLAIR *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras por Hugo Blair: las tradujo del inglés Don Joseph Luis Munárriz*, Antonio Cruzado, Madrid, 1798, p. 15.

35 H. BLAIR *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras por Hugo Blair: las tradujo del inglés Don Joseph Luis Munárriz*, Antonio Cruzado, Madrid, 1798, p. 16.

36 D. CRESPO DELGADO y J. DOMENGE MESQUIDA, “Jovellanos...”, op.cit.

37 D. CRESPO DELGADO y J. DOMENGE MESQUIDA, “Jovellanos...”, op.cit.

38 *Diario de Madrid*, 13 de abril de 1788.

se vincularon a las luces, la formación y la sensibilidad, muy diversos valores pero confluyentes en la conformación del modélico individuo pretendido por la Ilustración. Sin embargo, también adquirieron un inédito protagonismo colectivo. La progresiva consideración de los monumentos artísticos como patrimonio nacional, reflejo de los logros alcanzados por una comunidad, exigió la responsabilidad de conocerlos y valorarlos por parte de la sociedad, de aquella parte al menos, exclusiva y privilegiada, a la que en este momento se le reconocía un papel público. Desde la prensa se censuró a quienes a pesar de su posición no sabían juzgar adecuadamente una obra artística o a las sociedades que no las valoraban y las dejaban perder³⁹.

Curiosamente el artículo de Cabrera recién citado formó parte de una serie de textos desde los que propuso la necesidad de dar a luz una moderna historia del arte español⁴⁰. Parece claro que la formación artística promovida por la Ilustración – circunscrita, eso sí, sólo a sus élites sociales y culturales – llevaba implícita la instrucción en su historia, pues de nuevo no se veían como dos aspectos distintos. Al no llegarse a concretar una instrucción reglada que incluyese dicha enseñanza, aparecieron otros conductos de aprendizaje de una disciplina cuyo prestigio crecía desde diversos frentes.

Uno de los más habituales fueron los viajes. El escultor Jaime Folch Costa en un artículo publicado en la prensa periódica se refirió a los muchos aficionados que recorrían Europa y “cuya principal diversión es andar viendo pinturas, estatuas y edificios, sin que nada les detenga para calificar su mérito y fallar sobre la estimación que debe dárseles”⁴¹. Prestigiosos y conocidos viajeros como Ponz, Jean-François Peyron o Norberto Caimo reiteraron esta idea confirmada en la rica y numerosa literatura de viajes de la Ilustración, donde escasean quienes en sus relatos no hicieron referencia más o menos extensa a las artes. De hecho, en algunos casos fue un tema

39 Se promulgarán ahora las primeras leyes proteccionistas del patrimonio en toda Europa y se crearán los primeros museos públicos de bellas artes. Para ambos fenómenos en el territorio español, ver: P. GÉAL, *La naissance des musées d'art en Espagne: XVIIIe-XIXe siècles*, Casa de Velázquez, Madrid, 2005.; D. CRESPO DELGADO, Un viaje... op.cit.

40 D. CRESPO DELGADO, “Diario...”, op.cit.

41 *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, N° XXII, 1805. Este artículo se planteó como un ficticio paseo que el escultor catalán Jaime Folch dio junto a “un famoso aficionado a la pintura” y junto a “un forastero conocido mio” que deseaba ver algunos de los principales monumentos de Madrid. Desgraciadamente, sólo pudieron visitar y describir los cuadros del convento de carmelitas descalzos, sirviéndole de excusa para ridiculizar a un tipo de “conocedor” – encarnado en el “famoso aficionado a la pintura” – que ante las telas únicamente reproducía de manera maquinal nombres y datos biográficos. Folch deseaba mostrar que lo relevante no era la vacía erudición sino poder analizar las virtudes y los vicios de las obras.

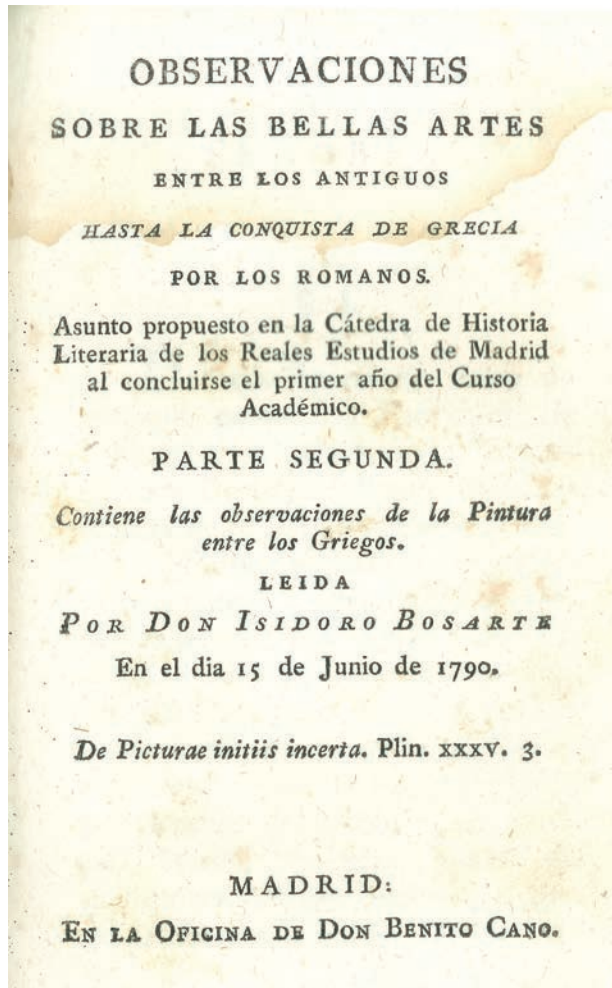


Figura 11. I. Bosarte. *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos*, 1790. Fundación Juanelo Turriano. Madrid.

protagonista⁴². No habría que olvidar que en el denominado *Grand Tour*, celeberrimo viaje de formación de las élites europeas que floreció en el siglo XVIII, las bellas artes, contemplar los más relevantes monumentos, fueron uno de sus ineludibles horizontes. Sin embargo, este fenómeno no solo afectó a quienes llegaban a París o

42 D. CRESPO DELGADO, "De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las bellas artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII", *Anales de Historia del Arte*, N° 11, 2001, pp. 269-290.

a Roma. Ponz anotó que debía repararse la carretera hasta Úbeda y Baeza ya no solo para mejorar las comunicaciones y los intercambios de la región, sino para estimular a los viajeros a pasar por las dos ciudades jienenses, que albergaban un extraordinario patrimonio artístico hasta la fecha desconocido e insuficientemente valorado⁴³.

Este creciente público estaba ávido de ver pero también de saber. De ahí que importantes obras de la literatura y la historiografía artística española se pensaron para él. Tanto el formato como sus contenidos revelan que el exitoso *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, algunos de cuyos 18 tomos se reeditaron una y hasta dos veces, fue pensado, entre otros, para ser utilizado por los visitantes de un monumento o una ciudad⁴⁴. Es más, Ponz reiteró en diversos momentos que el principal fin de su trabajo había sido persuadir a todos pero “particularmente a los que carecen de luces en materia de bellas artes”, a que conociesen lo bueno y rechazasen lo malo exponiendo una crítica honesta de las obras artísticas⁴⁵. Ni qué decir tiene que lo bueno y lo malo venía dispuesto por los principios neoclásicos en los que militaba su autor. El *Viage* de Ponz no fue el único en tener esta orientación.

En el *Diario de Madrid* del 19 de junio de 1800 se anunció la venta del *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800) de Juan Agustín Ceán Bermúdez, señalándose que constaría “de unos seis tomos en octavo para la mayor comodidad del viajero”. El mismo Ceán Bermúdez confesó a Bernardo de Iriarte en una carta de 1804 que esperaba que la publicación de su *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804), una de las primeras descripciones modernas de un gran monumento, satisficiera a sus visitantes, no molestándole en lo sucesivo para que los guiase y mostrase sus bellezas como hasta la fecha⁴⁶.

43 D. CRESPO DELGADO, *Un viaje...* op.cit.

44 D. CRESPO DELGADO, *Un viaje...* op. cit.

45 A. PONZ, *Viage...* op.cit., t. V (1776, 1782, 1793), Prólogo, VII.

46 No fue del todo así ya que en 1807 volvía a escribir a Iriarte quejándose de que “ha venido aquí (a Sevilla) mucha gente de Cádiz á ver la Semana Santa, de la que me han recomendado algunas personas visibles para que yo les sirva de cicerone. Todos dicen que son aficionados a las bellas artes, pero como no son inteligentes, me rebienta tal encargo, porque no hai cosa mas insufrible que hablar de estas materias con sugetos que no ven, y que son fantasmas e hipócritas en una afición que no tienen ni pueden tener” (citado en A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento...* op.cit., p. 109). Recordemos que desde 1801 Ceán se encontraba viviendo en Sevilla (J. CLISSON ALDAMA, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez. escritor y crítico de Bellas Artes*, Diputación Provincial de Asturias, Oviedo, 1982).

Algunos años antes, en 1792, se había publicado, bajo la protección de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, una *Guía de Forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Esta pequeña obra podría considerarse la primera guía local de bellas artes aparecida en España, ofreciendo a los visitantes de la ciudad unos breves y manejables apuntes de sus principales monumentos. Es interesante para nuestro discurso cómo su anónimo autor – tal vez el marqués de Montehermoso, uno de los principales instigadores de la Bascongada – justificaba esta publicación: “es verdad constante que cualquier paso que se dé en propagación de los conocimientos científicos o artísticos cede en beneficio del Estado”⁴⁷.

Una vuelta más de tuerca se dio cuando a principios del siglo XIX vieron la luz obras destinadas, según propia confesión de sus autores, a meros aficionados o diletantes, proporcionándoles una formación correcta pero sintetizada. Luis Eusebi, pintor italiano afincado en España desde 1795, dijo haber escrito su breve y pedagógico *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822) no para los artistas sino para los jóvenes y los aficionados, intentando recopilar las más importantes teorías sobre la pintura dispersas en grandes tratados de difícil acceso para el común pero que eran de interés para la visita e incluso para la formación de una galería. Cinco años después, Ceán Bermúdez defendió la utilidad de su traducción del *Arte de ver en las bellas artes del diseño segun los principios de Sulzer y Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia* (1827), porque podía utilizarse como sencilla guía para interpretar y analizar adecuadamente las obras expuestas en una galería, pero en una galería que tenía un aspecto novedoso: era pública⁴⁸. Obviamente Ceán se refería al recién inaugurado Real Museo de Pintura y Escultura de Madrid⁴⁹. De hecho, Eusebi también estuvo vinculado al Prado pues fue su conserje y el autor de sus primeros catálogos⁵⁰. Es más, su *Ensayo* se llegó a venderse a la entrada del propio Museo⁵¹.

47 *Guía de Forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*, Vitoria, 1792, p. 1. Para un análisis de esta *Guía*, su publicación, su posible autor y sus contenidos, véase: M. RUIZ DE AEL, *La Ilustración artística en el País Vasco: la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes*, Departamento de Cultura, Vitoria, 1993.

48 F. DE MILIZIA, *Arte...* op.cit, pp. XI-XIII.

49 GÉAL, *La naissance...* op.cit.

50 M^a C. ESPINOSA MARTÍN, “Luis Eusebi (1773-1829), pintor, miniaturista y primer conserje del Museo del Prado”, *Goya*, nº 258, 2001, pp. 332-338.

51 Así se recogió en la advertencia, firmada por el mismo Eusebi, del catálogo del Prado de 1828: *Noticia de los cua-*

La apertura del Museo del Prado – cuyo edificio, recordémoslo, fue un hito arquitectónico y estuvo destinado en un inicio para albergar una Academia de Ciencias⁵² – enlaza con la nueva significación de las artes en la mentalidad de la Ilustración. Sin embargo, cabe recordar que esta institución no fue el primer espacio en Madrid destinado a la exposición pública de obras de arte. Desde prácticamente su fundación la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando venía organizando exposiciones cada tres años que gozaron de gran éxito entre los madrileños y su numerosa población flotante. Tal fue el interés despertado entre toda clase de público que a partir de 1793 la Academia se abrió anualmente de forma gratuita un par de semanas durante las vacaciones estivales⁵³.

Aunque no fuese tan exitosa, sin duda es de gran interés para nuestro discurso una iniciativa promovida por otra institución madrileña de cuño ilustrado, la Cátedra de Estudios Literarios. Esta cátedra se integró en los Reales Estudios de Madrid, centro de enseñanza que sucedió al Colegio Imperial tras la expulsión de los jesuitas. Este instituto gozó de gran prestigio y aglutinó elementos reformadores por las materias impartidas, los profesores con los que contó y los alumnos asistentes a sus aulas. A partir de 1790, la Cátedra de Historia Literaria decidió organizar ejercicios públicos con el apoyo del ministro Floridablanca. Los primeros ejercicios, cuyas conferencias eran públicas y además se editaron, se dedicaron a la Antigüedad, incluyendo, y he ahí el interés para nosotros, un capítulo dedicado a las bellas artes. En primer lugar, esto demuestra cómo las artes se consideraban ya un capítulo imprescindible de la historia cultural; en segundo, nos encontramos de nuevo con

dros que se hallan colocados en la galería del Museo del rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte, Hija de Francisco Martínez Dávila, Madrid, 1828.

52 D. CRESPO DELGADO, “La arquitectura del Museo del Prado vista por sus contemporáneos 1789-1815”, *Madrid, Revista de arte, geografía e historia*, N° 8, 2006, pp. 327-358.

53 Se hicieron con motivo de los repartos de premios generales entre sus alumnos, convocados cada tres años. Esta ceremonia no sólo se utilizó para la exposición y apertura pública de la Academia sino para la lectura de oraciones y poemas escritos por los principales eruditos de la capital, a algunos de los cuales hemos hecho referencia a lo largo de estas páginas. Estas exposiciones se anunciaron en la prensa periódica española y algunas de ellas generaron debates y discusiones en los mismos medios (D. CRESPO DELGADO, “De arquitectura y arquitectos en los papeles periódicos españoles anteriores al 1808”, *Boletín de Arte*, N° 25, 2004, pp. 335-371.). A partir de 1793, con la voluntad de estimular el aprecio por las artes entre la población, se empezaron a mostrar obras de los fondos que poseía la Academia, consiguiendo llamar la atención de un mayor público. Su éxito fue tal que en la Junta Particular del 8 de setiembre de 1793 se decidió organizar una exposición anual en la que durante quince días se mostrasen al público obras de los alumnos, maestros, aficionados así como de sus fondos (C. BÉDAT, *La Real...* op.cit. y E. NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, 1999, FUE, Madrid, p. 297).

otra exposición sobre las artes a la que asistieron, tal como confirman las fuentes, un público heterogéneo y entre lo más granado, social e intelectualmente, de la sociedad madrileña. Las conferencias estuvieron a cargo del que sería secretario de la Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, publicándose en 1791 bajo el título *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*. Esta cátedra, de corta vida pues desapareció en 1802, dependía del bibliotecario de los Reales Estudios. No estaría de más advertir que cuando Leandro Fernández de Moratín o Nicolás Álvarez Cienfuegos presentaron sus credenciales para optar a esta plaza de bibliotecario, ambos subrayaron, entre otros, sus conocimientos en las bellas artes⁵⁴.

La enseñanza durante el siglo XVIII presentó muchas carencias: en todos los niveles, desde la escuela elemental hasta la universidad, y por supuesto en cuanto a su extensión. Era minoritaria, reducida y atrasada. Es bien sabido cómo la Ilustración multiplicó las iniciativas en este campo, intentando remozar un ámbito considerado indispensable para el progreso anhelado. Aunque en su cuadro sobre la inauguración del Real Instituto Militar Pestalozzi, Goya pretendió ante todo exaltar al todopoderoso Godoy, retratado en primer plano junto a un busto de Carlos IV, la aparición de un entusiasmado grupo de alumnos con instrumentos diversos – algunos de dibujo por la importancia concedida en este sistema educativo a dicha disciplina – frente a un templo de la sabiduría, revela la confianza de la época en la instrucción⁵⁵. Sin ir más lejos, la Academia de San Fernando, los Reales Estudios, el *Plan para la educación de la nobleza y las clases pudientes españolas* o algunos de los artículos y textos que hemos desgranado en estas líneas respondieron a la obsesión pedagógica de las Luces. No obstante, los resultados fueron limitados. Las clases populares siguieron estando excluidas de una educación amplia como lo estaban como ciudadanos o sujetos políticos; muchos de los contenidos aspirados para las élites se quedaron en el papel. La historia del arte, por ejemplo, no llegó a enseñarse en escuelas especializadas como la Academia de San Fernando, pero tampoco fuera de sus aulas. Sin embargo, surgió una voluntad de aprender sobre ella y eclosionaron iniciativas al respecto concretadas en publicaciones, conferencias y, sobre todo, en un

54 J. SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1992.

55 J. A. TOMLINSON, *Goya en el crepúsculo del siglo de las Luces*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 146-150.

argumentario que puso de relieve su importancia. Una mayor cultura e ilustración, la formación del gusto y la sensibilidad se empezaron a vincular a la instrucción en las artes y su historia. Todo ello ligado a un contexto sociopolítico y cultural donde se renovó la idea del individuo, su debida educación y la de las artes. Siempre es así; tales conceptos no pueden desvincularse. De ahí que la reflexión actual sobre la enseñanza de la historia de las artes en cualquiera de sus ámbitos pueda enriquecerse conociendo su larga trayectoria, iniciada en el siglo XVIII y que le ha conferido un lugar y un horizonte en y para la sociedad.