

A
J O U R N E Y

THROUGH

S P A I N

IN THE YEARS 1786 AND 1787;

WITH PARTICULAR ATTENTION

TO THE

AGRICULTURE, MANUFACTURES, COMMERCE,
POPULATION, TAXES, AND REVENUE

O F T H A T C O U N T R Y;

AND

R E M A R K S

IN PASSING THROUGH

A P A R T O F F R A N C E.

By JOSEPH TOWNSEND, A.M.

RECTOR OF PEWSEY, WILTS;

AND LATE OF CLARE-HALL, CAMBRIDGE.

IN THREE VOLUMES. — VOL. III.

L O N D O N:

PRINTED FOR C. DILLY, IN THE POULTRY.

M. DCC. XCI

La revalorización de la escuela pictórica sevillana

a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje*

Marina Gacto Sánchez

Universidad de Murcia, España - Koç University, Istanbul, Turquía

Resumen

En el presente estudio reflexionamos sobre la literatura biográfica española y las crónicas publicadas por viajeros extranjeros que visitaron nuestro país durante el siglo XVIII. La selección de estas fuentes literarias se enmarca en el deseo de estudiar los juicios de valor que sobre el arte español se realizaron fuera de nuestras fronteras y la influencia que los escritos artísticos españoles tuvieron en la revalorización de la escuela pictórica sevillana. Se trata de un análisis sobre la estima y consideración de los maestros españoles teniendo como referencia el pensamiento ilustrado que sirve de cimiento a estos artistas y literatos.

Palabras clave: siglo XVIII, revalorización, arte español, literatura biográfica, libros de viaje, escuela pictórica sevillana, estatus artista.

Abstract

Throughout this study we reflect on the Spanish biographical literature and the published chronicles of foreign travelers who visited our country during the 18th century. The selection of literary sources is delimited by the desire of revising the estimation given to the Spanish arts out of our borders and how Spanish artistic literature influenced the revaluation of the pictorial school of Seville. We analyze the consideration and appreciation of the Spanish masters and we also establish a final assessment of these issues. We carry out the study taking as reference the mindset of the Enlightenment serving to these artists and litterateurs as a base.

Keywords: 18th century, revaluation, Spanish arts, biographical literature, travel literature, pictorial school of Seville, artist status.

*. Este trabajo es resultado de la ayuda postdoctoral Türkiye Scholarship Research Program, otorgada en el marco de ayudas a investigadores internacionales con financiación del Ministerio de Educación Turco. Agradezco especialmente la atenta dirección y consejos del Profesor D. Cristóbal Belda de la Universidad de Murcia y de la Dra. Karin Hellwig del Zentralinstitut für Kunstgeschichte en Munich.

Introducción

Durante el siglo XVIII uno de los grandes retos de la nueva monarquía española fue la modernización. Sus construcciones regias y su reforma radical de la enseñanza artística bajo la recién creada Academia de San Fernando son facetas importantes dentro de este afán regeneracionista. La dinastía borbónica supone una nueva etapa para el país que tiene su reflejo en las Bellas Artes¹. Las reformas llevadas a cabo por Fernando VI y Carlos III generaron en los ilustrados extranjeros una corriente de interés que se concreta en viajes a la península ibérica y crónicas literarias posteriormente editadas.

Estos libros de viajes constituyen una importante fuente de estudio y se revelan dentro de la literatura dieciochesca como escritos extensos, ricos y a menudo contradictorios. Para estos viajeros ilustrados y sus lectores, las Bellas Artes proporcionaban un gran entretenimiento, satisfaciendo la curiosidad y permitiendo un mayor conocimiento de la cultura. Tal y como afirma Crespo Delgado, dada su íntima vinculación con la ilustración de una comunidad, se integraban y eran pieza de interés en los juicios culturalistas y de progreso, tan propios de las sociedades contemporáneas e históricas del siglo XVIII².

Todas estas cuestiones se plantean en un ambiente de crisis de mentalidades, de instituciones y ante una quiebra de la sociedad. En el ámbito artístico, esta crisis se ve agudizada por el continuo paralelismo literario a través del cual la nueva dinastía se liga a la anterior por medio de un programa historicista. Esto da lugar a una perpetua comparación entre generaciones artísticas, reivindicada y defendida por los ilustrados, que tiene como resultado la veneración y defensa de la práctica artística del siglo XVII como ideal intelectual. A su vez dichos ilustrados lamentan la decadencia de las artes y de los artistas contemporáneos. En este sentido cabe recordar a Bernardo de Iriarte, amigo ilustrado de Mengs, Ponz y Ceán Bermúdez, por sus significativas líneas dirigidas a Hernández Pérez de Larrea en 1792 quejándose de la medianía de nuestra pintura³. Estos ilustrados lamentan la decadencia del arte de la pintura en España y en Europa, denuncian la mediocridad, escasa pericia y habilidad que los profesores demuestran en su docencia, lo que redundaba en el declive y atraso de las artes.

La mentalidad artística en el siglo XVIII. El florecimiento de las Academias, el auge de la literatura biográfica y el estatus del artista español

La creación de la Academia de Bellas Artes supone una evolución de la enseñanza artística en España y un supuesto progreso social del artista a través de un régimen jurídico que reglamenta su actividad y ofrece mejores oportunidades de aprendizaje. También representa la implantación de un nuevo lenguaje artístico de carácter singular, fruto de una regulación centralista y del control dinástico. En particular, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pretende colegiar la enseñanza artística y promover un cambio de mentalidad frente a los antiguos gremios. Cuando los Borbones patrocinan la institución académica y otorgan por decreto la nobleza a los artistas pertenecientes a ella, se transforma el mecenazgo y se cuestiona la personalidad y la actividad del artista. Otra consecuencia del cambio de mentalidad es la proliferación de material biográfico, en la mayoría de los casos promovido por la propia Academia, donde el reconocimiento encomiástico serviría

1. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 55, 1, págs. 147-162.

2. CRESPO DELGADO, D., "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*, 11, 2001, pág. 270.

3. URRÍES Y DE LA COLINA, J. "El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte", *Goya*, n.º. 319-320, 2007, pág. 267.

de instrumento para conocer el grado de estimación hacia una determinada actividad artística. A través de unos métodos clave repetitivos los artistas realzan su fama y posición social, siguiendo el estereotipo heroico que mencionan Kris y Kruz⁴. En consecuencia, la creación de la Academia de Bellas Artes constituye un factor determinante en la consideración del artista y en la mejora de la estima hacia las artes plásticas en España.

En este sentido, Mengs teoriza sobre la utilidad de la Academia por su capacidad para enseñar a crear y difundir el buen gusto defendiendo el aprendizaje de la pintura por medio de enseñanzas que marquen la separación entre el artista y el artesano. Para servir a este enaltecimiento artístico se crean otras Academias provinciales, como las primigenias de San Carlos de Valencia y la Escuela de las Tres Nobles Artes en Sevilla⁵, contribuyendo a extender la enseñanza artística de corte clasicista por gran parte de la geografía española.

Sin embargo, artistas e ilustrados a través de sus escritos nos legaron un profundo respeto hacia la escuela pictórica andaluza anterior, representada por Velázquez y Murillo. Esta actitud es justificada en la obra de Ceán Bermúdez *Diálogo sobre el arte de la pintura*, en la que enfrenta a Murillo frente a Mengs en forma de diálogo literario. Ambos protagonistas conversan sobre sus métodos utilizados para lograr la belleza ideal. El diálogo parece resolverse de modo imparcial entre el naturalismo y el idealismo pictórico de uno y otro, aunque finalmente Ceán se decide partidario del pintor sevillano.

El ilustrado critica al bohemio por la desafortunada vida artística de sus discípulos, a la vez que acusa al artista clasicista de haber sido el causante de acabar con el brillante recorrido de la práctica pictórica peninsular. Alude mordazmente a Mengs al referir: “*Tu, nimio, con el cúmulo de tantas reglas y preceptos, y Lucas Jordán por el contrario, con su manga ancha y sin ningún escrúpulo, disteis al traste con la pintura en España*”⁶. Menéndez Pelayo califica esta obra como “*la crítica más sangrienta del eclecticismo de Mengs*”⁷. Al ver las obras de Velázquez y ser interrogado por ellas, el bohemio reconoce en el diálogo su inferioridad para sumirse posteriormente en una depresión.

Capítulo importante dentro de estas obras escritas por Ceán Bermúdez será a su vez la *Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a la que elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla (1819)*. Se trata de la primera historia sobre la escuela andaluza pictórica y uno de los primeros relatos biográficos acerca del referido maestro⁸. Está dedicada a Jovellanos al que llama “mi dulce y verdadero amigo”

4. KRIS, E. y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991.

5. CORZO SÁNCHEZ, J. R., “Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. Su origen, historia y organización actual”, *Temas de estética y arte*, 24, 2011, págs. 206-225. Para comprender los orígenes de esta Academia y la fundación de la “Academia de Murillo” véase también CORZO SÁNCHEZ, J. R., *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla: 1660-1674*, Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009.

6. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diálogo sobre el arte de la pintura*, ed. DU FRESNOY, C. A., Sevilla, Manuel de Aragón y Compañía, 1819, pág. 58.

7. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España: obras completas*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012, pág. 1084.

8. Las relaciones de Murillo con coleccionistas europeos de variada procedencia determinaron su temprano conocimiento y aprecio más allá de nuestras fronteras, apareciendo su biografía en la segunda edición de 1683 del libro de artistas publicado por el alemán Sandrart. De este modo se convirtió en uno de los pintores españoles más valorados ya a principios del siglo XVIII. MENA MARQUÉS, M. B., “Grandes colecciones de pintura española fuera de España”, págs. 157-170 en CABANAS BRAVO, M., (coord.) *El Arte español fuera de España: XI Jornada de Arte*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2003. Ceán Bermúdez menciona la fama de Murillo en Europa en el Diálogo..., 1819, pág. 51. Bourgoing alude a Murillo, conocido en Francia como Morrillos. En la reedición inglesa de su *Tableau de L'Espagne Moderne*, Londres, John Stockdale, 1808, t. I, págs. 258, el editor explica que el Museo de París solamente tiene tres cuadros de este autor “tan deseado en Francia”. Véase GARCÍA FELGUERA, M. S., *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1989.

y concluye esta obra lamentando el estado coetáneo de dicha escuela. Compara constantemente el glorioso pasado con el mediocre presente, y considera que fuera de la corte de Carlos III y Carlos IV el arte regional es de ínfima calidad.

Hasta finales del siglo XVIII tan sólo encontramos en la literatura española un único compendio de biografías de artistas españoles, *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado* publicado en 1724 por el pintor cordobés Antonio Palomino. Texto único incluido en la obra titulada *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724), que también gozó de gran repercusión más allá de nuestras fronteras a juzgar por los testimonios de los viajeros que analizamos⁹. Palomino destaca la figura de Velázquez dedicándole casi setenta páginas, su obra escrita sobre el artista sevillano tiene un valor añadido ya que incluye las noticias históricas que Francisco Pacheco dejó escritas cuando Velázquez aún vivía¹⁰. El episodio más importante en la difusión del texto de Palomino fue la segunda edición¹¹, pero coetáneamente el *Diccionario* de Ceán Bermúdez se perfilaba como una moderna y atractiva alternativa más acorde con el ideario académico a finales de siglo. La naturaleza de ambos textos es diferente, el primero trata de presentar glorias profesionales para la defensa y el reconocimiento social de los artistas, exaltando de modo apologetico la figura del creador. Ceán establece con su texto un primer pilar para fundar la historia del arte en España y para conocer nuestro pasado. Sin embargo, ninguno de estos autores fue capaz de completar su documentación con una pieza esencial: los retratos grabados de los artistas españoles, aunque Ceán intentó lo mismo para su diccionario de la mano de su amigo Francisco de Goya. Si bien citamos a Palomino por considerarlo uno de los antecesores de la obra de Ceán, también debemos destacar la influencia de la obra de Antonio Ponz, *Viaje por España* (1772-1794). Esta guía sobre los tesoros artísticos españoles se presentó como un estudio sistemático continuador de la tradición heredada por Herodoto y perfeccionada por Karl Baedeker¹².

Un dato novedoso en la obra de Ponz es que incorpora a los escultores del siglo XVIII, en buena parte pertenecientes a la Academia de Bellas Artes¹³. El Viaje de Antonio Ponz es paradigmático porque, al poner en valor todos los progresos llevados a cabo en España, sirvió como guía para los viajeros extranjeros¹⁴. También Bosarte realizó el *Viaje artístico a varios pueblos de España*, publicado en 1804. La Academia le había confiado este texto como continuación del Viaje escrito por Ponz, pero a diferencia de éste, se limita estrictamente al dominio de las Bellas Artes y organiza su descripción de las riquezas artísticas de Valladolid, Segovia

9. Esta creciente curiosidad entre los extranjeros por el arte español provocó en 1739 su publicación en Londres. Otra versión reducida fue publicada en lengua castellana en el año 1744. Se tradujo al francés en 1749 y apareció de nuevo en París en 1762 incorporado al *Abregé de la Vies des plus fameux Peintres* de Dezallier d'Argenville. Se editó en alemán en el año 1781.

10. PACHECO, F., *El arte de la pintura*, (ed.) BASSEGODA, B., Madrid, Cátedra, 1990.

11. MORÁN TURINA, M., "Literatura artística e historia crítica. Sobre la segunda edición del tratado de Palomino", *Lecturas de Historia del Arte*, no. 2, 1990, págs. 366-369; ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; MORÁN TURINA, M., "De Palomino a Ceán, los orígenes de la historia del arte español" en CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*, Madrid, Akal, 2001, págs. 5-17; BASSEGODA, B., "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España", en CHECA, C., (ed.) *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, SEACEX, 2004, págs. 89-115.

12. BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1995.

13. Véase en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Historiografía de la escultura barroca", *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, págs. 197-207.

14. Consta de dieciocho tomos, publicados en Madrid entre 1778 y 1794. Van seguidos de dos tomos titulados *Viaje fuera de España*, en estos últimos Ponz denuncia las críticas vertidas sobre los artistas y el trato que se ha dado a los escritores españoles en estos términos: "es conveniente que los nacionales y extranjeros se desengañen del indigno modo con que nos tratan ciertos escritores, se deben repetir sus calumnias e injusticias, publicarlas e impugnarlas muy a menudo, y dar, de este modo, a conocer la mala fe y modo que han tenido de tratarnos" PONZ, A., *Viaje fuera de España*, (ed.) BOLUFER, M. Alicante, Universidad de Alicante, 2007, pág. 192.

y Burgos siguiendo un criterio cronológico. La obra de Ponz difiere de la de Bosarte y Ceán Bermúdez, por su falta de enfoque científico y crítico. A tal efecto, este último viajó, se documentó y juzgó las obras de arte originales. Sólo así fue capaz de formar un corpus de información veraz. Su corriente ideológica, de clara inspiración neoclásica, está influida por su relación con Jovellanos, Mengs y Milizia.

Ceán nunca coincidió con Mengs en cuanto a la visión del arte español, y directamente se enfrenta a la visión críticamente europeísta de Azara. Ceán defendió la patria ante todo, pero en algunos aspectos como la valoración del arte italiano o la periodización se acercó a las doctrinas de Mengs lo que le valió el sobrenombre de historiador filósofo¹⁵. Aunque sabemos de la afición innata de Ceán para las Bellas Artes, también conocemos que serían el propio Jovellanos y su estancia en Sevilla, los determinantes que motivaron su decisión de dedicarse a las Bellas Artes. “Allí (en Sevilla) fue donde el joven Ceán-Bermúdez principió a saciar la afición que tuvo desde niño a las Bellas Artes”¹⁶. Las líneas fundamentales del Diccionario de Ceán fueron dadas por Jovellanos¹⁷, entre los consejos que le aporta, destacamos la necesidad de reconocer el mérito artístico de otros artistas plásticos distintos de escultores y pintores, y que “se analice aquella o aquellas partes en que sobresaliera cada autor artísticamente, ya sea el estilo o dibujo, el colorido, la composición, invención, expresión, etc.”¹⁸.

La obra de Ceán supone el origen de la bibliografía sobre arte durante el siglo XIX. Lafuente Ferrari se refiere a él como el primer historiador en serio de las artes en España. Lo cierto es que la realización de su *Diccionario* significó un cambio en la historia del arte español ya que abrió el camino a gran número de escritores extranjeros. Desgraciadamente, esta obra no fue el único determinante para la revalorización de nuestro arte en el extranjero, sino los hechos históricos que vinieron desencadenados por la invasión napoleónica y que significaron la salida de la pintura española más allá de nuestras fronteras. La desamortización de 1835 también tuvo consecuencias en este sentido, ya que la decisión de disolver órdenes religiosas tuvo como efecto directo el cambio de propiedad de los tesoros que albergaban, pasando a coleccionistas privados. Estas colecciones fueron vendidas en su mayoría a Inglaterra y Francia a mediados del siglo XIX, lo que, como efecto colateral, supuso la consolidación del arte español en todo el orbe europeo. Esta demanda de obras de arte exigía una demanda paralela de bibliografía que se basó principalmente en la traducción y reutilización de los textos de Palomino y de Ceán por parte de los literatos extranjeros¹⁹.

La producción de literatura artística en España durante el siglo XIX creció notablemente, aunque los repertorios biográficos siguieron reutilizando con pocas novedades las obras anteriormente abordadas. Habrá que esperar a la *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, cuya primera edición fue publicada en 1864 de la mano de Ossorio y Bernard.

15. A la muerte de Ceán, la *Estafeta de San Sebastián* correspondiente al 21 de febrero de 1831 publicó este elogio “en la muerte del Sr. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador filósofo de los artistas españoles.”

16. *Gaceta de Madrid*, 26 de enero de 1830, nota biográfica publicada en la Revista Academia, Anales y boletín de las Bellas Artes de San Fernando, segundo semestre, III época, vol. 1, no. 2, 1951, pág. 193.

17. GÓNZALEZ SANTOS, J., *Jovellanos aficionado y coleccionista*, Gijón, Ayuntamiento, 1994

18. JOVELLANOS, G. M. de, *Obras completas, tomo III*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, Ayuntamiento de Gijón, 1986, págs. 170- 171.

19. En 1806, Fiorillo publicó *Geschichte der Mahlerey in Spanien*, formaba parte de una historia enciclopédica del arte europeo y se trataba de una ordenación cronológica del diccionario de Ceán. Por otra parte, el *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816) de Frederic Quilliet, no es más que la traducción literal de la obra de Ceán. *Las Noticias biographiques sur les principaux peintres de l’Espagne* de Louis Viardot, publicado en 1839, también siguió esta línea, de tal modo que hasta la obra de Stirling-Maxwell en 1848 no podemos hablar de una obra que suceda a la de Ceán con cierta originalidad.

La presencia de “esa escuela antaño famosa” en los testimonios de los viajeros extranjeros.

Los libros de viaje son esenciales, pues en ellos se debatió sobre nuestra identidad como nación. La Europa culta durante la segunda mitad del siglo XVIII construyó una imagen de España que se popularizará posteriormente. Los viajeros que abordamos dejaron noticias sobre nuestra pintura, siendo generalmente admirada y reivindicada como escuela autónoma. Se reconoce una cierta categoría a nuestro conjunto pictórico, e incluso algunos lamentan en sus textos que las colecciones y museos de sus países no cuenten con obras suficientes de nuestros pintores más representativos, y aconsejan que eruditos y artistas visiten España para su estudio. Los viajeros subrayaron la maestría pictórica presente en los pintores españoles del XVII, en especial los de la escuela de pintura sevillana, destacando tres figuras consideradas más significativas: Ribera y en particular Velázquez y Murillo²⁰.

Sin embargo, durante buena parte del siglo XVIII la pintura española fue generalmente confundida con la italiana, y más concretamente con la napolitana. España no fue incluida en el Gran Tour porque se consideraba que carecía de interés, como el propio Voltaire había sentenciado. La península ibérica ocupó un lugar secundario en los proyectos de viaje del siglo ilustrado. En Francia, los cuadros españoles tardarían mucho tiempo en quitarse ese sobrenombre. D’Argenville señalaba en su diccionario que “los Españoles, en pequeño número, se incluirán entre los napolitanos” pues “han participado más o menos del mismo genio”²¹. Hasta el siglo XIX, España fue un país despreciado por la historiografía francesa, por ser considerada tierra de fanatismo e ignorancia²².

Debido a las influencias religiosas de curas, monjes y al papel desarrollado por la Inquisición, es descrita como una nación incapaz de contribuir de manera exitosa al desarrollo de las letras, artes, ciencia, comercio o industria²³. Montesquieu promovió este sentimiento a comienzos del siglo XVIII, sus comentarios sarcásticos sobre la península hispánica vertidos en las *Cartas Persas* fueron continuados por un gran número de público²⁴.

El italiano Caimo fue uno de los primeros viajeros que reivindicó con mayor énfasis las Bellas Artes españolas y en especial la pintura, con citas abundantes y elogiosas a lo largo de su periplo español. Sin duda, la influencia de Antonio Palomino –especialmente de la traducción inglesa de 1742 de sus noticias biográficas– se revela determinante ya que fue la fuente que le guió y le desveló la riqueza pictórica nacional,

20. Sobre el viaje a España en el XVIII, consultar la obra de KRAUEL HEREDIA, B. M., *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga, 1986; CLARA GUERRERO, A., *Viajeros británicos en la España del siglo xv* Madrid. 1990; FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar: una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993; BRIESEMEISTER, D. “Percepciones de cambio en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. Actas del Congreso de Wolfentbuttel*(ed) MANFRED, T., Weisbaden, 1992. págs. 33-45; MARCH, E., “Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración”, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 1, 2013, págs. 107-135.

21. D’ARGENVILLE, D., *Abregé de la Vies des plus fameux Peintres avec leurs portraits gravés, tome II*, 9ª edición, Paris, 1762, p. 220. El italiano Noberto Caimo ridiculizó la ignorancia de d’Argenville y de otros autores como Roger de Piles, que defendieron la escasa relevancia del arte español dentro del panorama europeo.

22. Los testimonios de estos viajeros que abordamos mejoraron la visión de España en el extranjero. Sobre la afirmación generalizada de que existían unas ocho bibliotecas públicas en Madrid, sin enumerar las particulares, Baretti concluyo que la fama que tenían los españoles de ser ignorantes era falsa en *A Journey from London to Genova through England, Portugal, Spain and France*. Londres, T. Davies, III, 1770, p.92.

23. DE SALVIO, A. “Voltaire and Spain”, *Hispania*, vol. 7, no. 2, págs. 69-110 cit. en MONREL-FATIO, A., *Etudes sur l’Espagne*, Paris, 1895, I, págs. 61-107.

24. MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Edition Barckhausen, Paris, 1913.

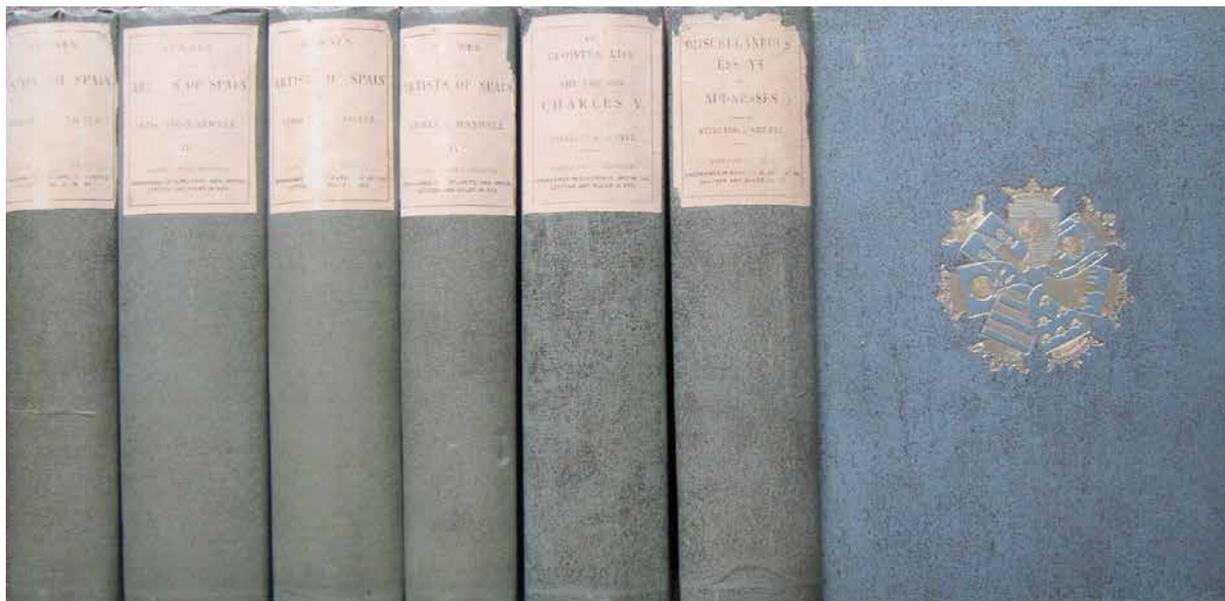


Fig.1. Sir William Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*.

convirtiéndose en uno de los primeros viajeros del XVIII de una larga serie que bebieron provechosamente del pintor y teórico cordobés²⁵.

La percepción que tenían los ingleses sobre los españoles durante el siglo XVIII era la de un pueblo perezoso, atrasado a la vez que dominado por el clero. Christian August Fischer, buen conocedor de la cultura española, señala a la iglesia como la gran culpable del atraso español y afirma que “mientras que Suiza e Italia, Francia, Inglaterra y Holanda se suelen visitar a menudo desde hace ya un siglo, un viaje a España, hace tan solo treinta años, se consideraba como un viaje al fin del mundo”²⁶. Para mejorar los accesos y solventar dificultades, la política ilustrada intentó desarrollar un plan general de comunicaciones a través de las calzadas reales. Esa imagen estereotipada fue quizás más fuerte a finales de la centuria, gracias a los retratos pintados por los numerosos viajeros que habían visitado el país desde 1760 en adelante. El historiador John Campbell, entre 1744-1748, edita una colección de libros de viaje en la que aporta una interesante reflexión sobre el escaso número de viajeros que visitan la península. Justifica este acontecimiento debido al hecho de que Carlos I visitara el país en 1623 con el propósito de casarse con una infanta española, lo que causó la antipatía de la Nación Inglesa hacia nuestro país²⁷. En el mismo sentido, John Fielding, editor de una colección de viajes, escribía aun en 1783 “nada excepto la necesidad puede inducir a alguien a viajar por España (...) en todos sitios encontrará orgullo, bajeza, pobreza, ignorancia fanatismo, superstición y ridículas ceremonias”²⁸. Más generoso había sido el célebre hispanista James Howell, en

25. CAIMO, N. *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Pittsburg, 1767, tomo II, pág. 9, nota 1. Cit en CRESPO DELGADO, N., Op. cit., 2009, pág. 272.

26. FISCHER, C. A. *Viaje de Ámsterdam a Génova pasando por Madrid y Cádiz*, cit. en BOURGOING, J.F., *Imagen de la España Moderna*, (ed.) SOLER PASCUAL, E., Alicante, Universidad de Alicante, 2013, pág. 7.

27. Se trata de la reedición de los viajes de John Harris, *Collection of voyages and travels*. Véase FREIXA, C. Op. cit., 1993.

28. FIELDING, J., *The polite traveller and british navigator*, 4 vol., London, 1783, cit. en VEGA, J. “Viajar en España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo 59, 2, 2004, pág. 99.

su obra *Instrucciones para el viaje al extranjero* publicada en 1642, consideraba que solo Madrid y Sevilla podrían resultar interesantes.

Henry Woodfall comenzará también a explorar España, publicando una edición en inglés del *Parnaso* de Palomino en 1749, y otra en castellano. Edward Clarke, capellán de la embajada británica en Madrid, en sus *Carta sobre la Nación Española*²⁹, describe palacios, iglesias y colecciones de arte. Destaca la popularidad del Spagnoletto en Roma y afirma, que además de este hay otros grandes maestros dentro de la pintura española entre los que destaca Murillo, Don Diego Velázquez y Don Fernandes Mudo. Velázquez es reivindicado como uno de los grandes maestros del arte, “grandioso en diseño y expresión”. Y continúa su discurso de la siguiente manera: “Me parece que es un gran error considerar Italia como la única escuela pictórica: si España fuera visitada por nuestros artistas, sería descubierta con asombro como una joya desconocida. Los escultores volverían renovados con nuevos modelos y los pintores con la imaginación enriquecida por las obras de los maestros que han sido poco estudiados. Y recomiendo a los nobles mecenas de las artes y las ciencias, como tema digno de estudio, que envíen a especialistas para este propósito”³⁰.

Como hemos esbozado anteriormente, lo cierto es que sus juicios y noticias tampoco se apartaron demasiado de las fuentes coetáneas más prestigiosas y difundidas, es decir, de Palomino, Mengs o Ponz. En efecto, considerar en esas fechas a Velázquez como el mejor pintor español de todos los tiempos era arriesgado, pero los comentarios de admiración sobre su obra no pueden considerarse como novedosos si atendemos a las muestras de admiración que las fuentes españolas le profesaban. No obstante, debemos tener en cuenta que estos elogios y comentarios son relativos, dado el aire clasicista que abatía Europa en esas fechas y que criticaba el naturalismo excesivo de su pintura y la no selección del natural. Baretti, como excepción a lo comentado anteriormente, considera a Mengs y Giaquinto como los dos grandes pintores españoles y sólo menciona de pasada “algún viejo Velázquez y Murillo” en la colección real³¹.

Si consideramos que el objetivo de Baretti es “dar a conocer las costumbres y el modo de ser” de un país sobre el que había poca referencias, estas anotaciones son sin duda esenciales, especialmente por la originalidad de su juicio frente al resto de autores. El objetivo de su viaje por la península ibérica también era el de corregir la imperfección presente en los testimonios de anteriores viajeros británicos por nuestro país. Deseaba rectificar unos clichés que habían exagerado la crueldad, pereza y superstición, consideradas casi características inherentes a la nación. Este enfoque, que implica un desplazamiento y una escritura objetiva, cristalizó en las obras de Richard Twiss³², John Talbot Dillon o el minucioso Joseph Townsend entre otros. La reivindicación de algunos artistas de la escuela andaluza del XVII es uno de los rasgos más notorios de esta literatura de la segunda mitad del siglo XVIII. Swinburne recoge sus impresiones acerca de la colección de pintura del Palacio Real en su *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* donde destaca las obras de sus pintores favoritos: Correggio, Rubens, Murillo, Van Dyck, Ribera, Velázquez, Mengs y Tiziano. Dedicó mayor extensión a des-

29. CLARKE, E. *Letters concerning the Spanish nation: written at Madrid during the years 1760 and 1761*, London, T. Beckett, 1763.

30. *Ibidem*, pág. 154.

31. De entre los pintores activos cuando su visita a España solo menciona a Meléndez, al que como bodegonista, considera superior a “cualquier otro de esta clase”. Baretti viajó por la primera vez a España entre 1760 y 1761, e hizo un segundo viaje en 1768-9. Su libro está compuesto de la narración de ambos viajes. BARETTI, J., *Op. cit.*, 1770, pág. 282.

32. Richard Twiss, en sus *Travels through Spain and Portugal in 1772- 1773* fue el primero en ofrecer una relación de los cuadros existentes en el Palacio Real, antes incluso que Antonio Ponz y Mengs. Aumentó la conciencia sobre el arte español y puso en valor la relevancia de la escuela sevillana, en STEMMER, J. K., “An anglo-irish view of Spain: Richard Twiss's travels in Portugal and Spain in 1772 and 1773”, en *Dieciocho*, vol. 23, 2, 2000, pág. 275.

cribir las obras de Velázquez, aunque se puede observar la influencia de Ponz en sus juicios³³. Cumberland, en 1778, declara que la serie de los lienzos con historias de Jacob pintados por Murillo eran superiores a cualquier otro cuadro, exceptuando la *Venus* de Tiziano³⁴.

Será la obra de Townsend, pastor anglicano más interesado en cuestiones científicas que artísticas *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*, la que nos aporte informaciones valiosas sobre obras desconocidas para el resto de sus compatriotas³⁵. En Madrid recorre y describe diferentes parroquias. Entre ellas, relata, “comencé por los Carmelitas Descalzos, tomando por guía las excelentes obras de Don Antonio Ponz y de Rafael Mengs.” Su obra es seguramente la más célebre de la segunda mitad del siglo XVIII tanto por su objetividad como por sus observaciones minuciosas y profundas. Por supuesto, mostrará admiración y respeto por las obras de los demás maestros extranjeros que allí se muestran (Van Dyck, Tiziano y Rembrandt) así como de otros nacionales (Zurbarán, Murillo y Claudio Coello, entre otros). De su visita a los aposentos reales resulta interesante su descripción de la colección de pinturas del monarca, entre las que destaca obras de Velázquez y Rubens. También pudo visitar la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde D. Antonio Ponz guía su visita. Admira la cantidad de alumnos presente en sus aulas.

De su estancia en Sevilla destaca las obras de Zurbarán, Morales y sobre todo, las de Murillo presentes en Hospital de La Caridad. Townsend, tras revisar estas obras establece una comparación entre Velázquez y Murillo igualando a ambos maestros por su imitación de la realidad, pero mientras que Velázquez fue superior en el claroscuro y uso de la luz, ninguno de los artistas españoles superó a Murillo en ternura y dulzura. Aunque justificará este aprecio por la obra del famoso pintor del siguiente modo: “Hablando de pintura, me he limitado a Murillo, a causa de la superioridad de sus talentos, y porque Sevilla, lugar de su nacimiento, puede ser considerada como el depósito principal de sus obras. Pero aunque ocupe el primer rango, no está solo. Esa escuela antaño famosa en la que el arte de la pintura renació al comienzo del siglo XVI, cuando los tesoros del continente occidental fueron llevados por primera vez a Sevilla, ha producido multitud de buenos pintores, entre los cuales los más renombrados son Pedro de Villegas, el padre de esa escuela; Luis de Vargas, Velázquez, Herrera, Rodas, Juan del Castillo, Zurbarán, Francisco Pacheco, Alonso Cano y Valdés, así como otros varios generalmente admirados”³⁶.

La obra del diplomático francés Bourgoing es la que más profundamente se acerca a la objetividad y desmitificación propugnadas por Baretti. Presentará así a una nación que progresa material e intelectualmente, cuya modernización se asienta en el paulatino predominio de la razón y de los poderes estatales³⁷. Por todo ello, y por los nueve años que sabemos residió en España, se trata de uno de los testimonios más veraces e imparciales en cuanto a la descripción del estado de la nación en el último tercio del siglo XVIII. Su retrato y objetividad fueron ensalzadas por Fischer, que considera modélica su obra y escribe la suya condicionado por

33. SWINBURNE, H., *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, Londres, J. Davis, 2 vol., 1787, en PÉREZ BERENGUEL, F., *Los viajes de Henry Swinburne por la España de Carlos III*, Madrid, Silex, 2012.

34. Véase en MENA MARQUÉS, M. B., “Grandes colecciones de pintura española fuera de España” en (coord.) CABAÑAS BRAVO, M., *El arte español fuera de España: IX Jornada de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2003, pág. 61.

35. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 38.

36. TOWNSEND, J. *Viaje por España en la época de Carlos III (1786- 1787)*, Madrid, Turner, 1988, pág. 269. Se trata de un comentario que el propio Antonio Palomino realiza en la biografía de Murillo, véase *Vidas...* (ed) MALLORY, N.A., Madrid, 1986. p. 291.

37. RAVENTOS BARANGÉ, A., “El barón de Bourgoing o la pasión por la objetividad” en (coord.) OLIVER FRADE, J. M., *Escrituras y reescrituras del viaje: miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Berna, Peter Lang, 2007, págs. 447-462.

esta admiración³⁸. El capítulo VI del viaje del Baron de Bourgoing está dedicado al Monasterio del Escorial y sus alrededores, y describe con todo lujo de detalles las estancias del Palacio Real de Madrid, así como el Buen Retiro, el Museo del Prado y la Academia de Bellas Artes. Incluye pues las obras de Mengs y la decoración del palacio, del que dice escasear la escuela francesa pictórica si se compara con la italiana, flamenca o española, y explica: “(...) esta última debiera ser más conocida y estimada. En el extranjero apenas se oye hablar de Navarrete, Alonso Cano, Zurbarán, Cerezo, Cabezalero, Blas de Prado, Juan de Juanes, etcétera, quienes gozan entre sus compatriotas de merecida reputación. Solo de oídas, en Francia, se conoce algo a otros maestros mucho más famosos: Ribera, llamado el Españolito porque nacido en España, pertenece más bien a Italia que a su país natal; Velázquez, notable por la corrección de dibujo y por la perspectiva; Murillo, uno de los primeros pintores del mundo por la dulce y viva expresión de sus figuras, bajo cuya piel sentimos circular la sangre”³⁹.

Los viajeros no sólo admiraron las obras de los artistas, sino las ciudades que visitan. Wilhelm von Humboldt, a finales de la centuria dieciochesca, alaba de Sevilla su “admirable riqueza” de buenos y poco conocidos cuadros⁴⁰. No obstante, hasta que el romanticismo no penetra en todos los intersticios de la vida cultural europea, las ciudades españolas y sus obras artísticas permanecerán siendo poco conocidas⁴¹. Tras la alianza entre España e Inglaterra en 1808, se aprecia una creciente ola de hispanofilia que defiende las manifestaciones culturales propias de la península ibérica⁴². Este mayor interés por nuestro país que impregnará el Romanticismo y la idea de la existencia de una escuela española de pintura adquieren ahora entidad propia, merced al gusto que por nuestros lienzos difundirán viajeros y estudiosos y cultivarán coleccionistas privados y empresas de la talla del Museo Español de Luis Felipe⁴³. Al mismo tiempo, veremos cómo muchos pintores del momento escogerán obras de artistas españoles como fuente de renovación y autodescubrimiento⁴⁴. En este sentido la obra de Sir William Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, es determinante en la consideración del arte español a nivel internacional. Visitó España en 1843 y se sintió fascinado por las obras pictóricas que encontró a su paso. De este modo, sus juicios sobre determinados pintores españoles –Velázquez por ejemplo se vio beneficiado frente a El Greco– determinaron la visión de la obra de nuestros artistas más allá de nuestras fronteras. Su visión sobre el mecenazgo de los Habsburgo y su influencia en la historia de la pintura tuvo una importancia decisiva en la contemplación panorámica de la pintura, anunciando así nuevas formas de aproximación al tema. Su obra literaria va más allá de la obra de Ceán Bermúdez e incluye dos apéndices con la producción de Velázquez y de Murillo, figuras luminarias de la pintura española para el gusto de mitad del siglo XIX; tales apéndices han sido considerados los primeros catálogos razonados de artistas españoles. El catálogo de Velázquez será aumen-

38. FISCHER, C. A., *Viaje de Ámsterdam a Génova pasando por Madrid y Cádiz*. Ed. FRIEDRICH- STEGMANN, H., Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

39. BOURGOING, J.F., *Tableau de L'Espagne Moderne*, Londres, John Stockdale, 1808, t. 1, págs. 258- 259.

40. Sin duda la capital hispalense se convirtió en obligado referente gracias a esta escuela pictórica. Humboldt así destaca “lo más importante que tiene Sevilla son los cuadros. Es admirable la riqueza que tiene esta ciudad al respecto” en *Diario de Viaje a España 1799-1800*, Madrid, 1999, pág. 162.

41. CALVO SERRALLER, F. *La imagen romántica de España: Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.

42. Véanse ALBERICH, J., “La imagen de España en la Inglaterra del Ochocientos” en *Mitología Moderna XV*, 52-53, 1974-1975, pág. 96 y “Actitudes románticas ante la Andalucía Romántica”, en VV.AA., *La imagen de Andalucía en los viajeros Románticos y homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987, págs. 25-36.

43. Véanse BATICLE, J., y MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*. Paris, Ministère de la Culture, 1981; LIPSCHUTZ, I.H., *La pintura española y lo románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 73 y ss.; BESAS, P., *The written road to Spain. The Golden Decades of Travel: 1820-1850*, Madrid, 1988.

44. Véase LIPSCHUTZ, I. H., op. cit., p. 46 y GUINARD, P., “Les artistes romantiques français en Espagne. Vue generale du sujet.”, en *Bulletin des Bibliothèques de L'institut français en Espagne*, 33, 1949, pág. 5.

tado en 1855, abriendo una nueva era en el estudio del tema. El libro de Passavant, *Die Christliche Kunst in Spanien*, fue el fruto de un viaje del autor por España, emprendido en 1852. En este caso, abandonó el método “vida y obra” para centrarse en una evaluación del arte español a través de su juicio crítico. Gracias a su gran conocimiento del arte europeo, fue capaz de detectar las influencias extranjeras en el desarrollo del estilo español. Su obra no fue continuada de esta misma manera, puesto que comenzaron a publicarse diversas monografías independientes⁴⁵, entre las que cabe destacar las realizadas por Cruzada Villaamil o Charles B. Curtis. Casi todas ellas seguían un mismo enfoque, a excepción del incomparable estudio de Carl Justi titulado *Velázquez und Jahrhundert*, publicado por primera vez en 1888, y que revela al autor como un pleno historiador del arte.

Conclusiones

Durante el siglo XVIII comienza a caracterizarse tímidamente la pintura española como escuela propia. En esta revalorización tuvieron peso los juicios de viajeros extranjeros y literatos españoles representantes del pensamiento ilustrado. La nueva monarquía, que incorporaba la creación de la Academia de Bellas Artes dentro de su plan reformista, también tuvo una importancia determinante en este cambio de mentalidad gracias al patrocinio y financiación de la literatura artística más relevante del momento.

Estas obras literarias tuvieron un gran alcance más allá de nuestras fronteras influyendo frecuentemente en los juicios artísticos que se efectuaban acerca de nuestro patrimonio pictórico.

A pesar de la pugna entre los partidarios clasicistas y el anteriormente desprestigiado naturalismo, vemos como la escuela pictórica andaluza se alza como representante del arte español⁴⁶. Diversos museos, mecenas e instituciones culturales extranjeras revalorizarán las obras de nuestros autores a través de la defensa de nuestro arte. Posteriormente, durante la primera mitad del siglo XIX el fenómeno del viaje pintoresco por España tiene su apogeo y modifica enérgicamente la imagen de nuestro país.

Fecha de recepción: 29/04/2014

Fecha de aceptación: 10/09/2014

45. Entre los años 1890-1915 se publicaron los siguientes estudios sobre importantes autores: BERUETE, A. de, *Velázquez*; COSSÍO, M., *El Greco*; MAYER, A.L., *Jusepe de Ribera*; CASCALES Y MUÑOZ, J., *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*; GESTOSO Y PÉREZ, J., *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*.

46. Para Calvo Serraller ya entre los teóricos españoles del XVII existía una conciencia de una Escuela Española de pintura que en el naturalismo encontraba su “vigorosa personalidad distintiva”. CALVO SERRALLER, F., “La teoría de la pintura en el Siglo de Oro”, *El Siglo de Oro en la pintura española*, Madrid, 1991, págs. 205-222.