

LA MISIÓN DE LA HISTORIA EN EL DIECIOCHO ESPAÑOL. ARTE Y CULTURA VISUAL EN LA IMAGEN DE AMÉRICA*

POR

ÁLVARO MOLINA

Universidad Autónoma de Madrid

El papel de la historia como fuente de conocimiento en el siglo dieciocho hizo necesario revisar objetivamente el pasado español en América para responder a las denuncias europeas divulgadas desde la centuria anterior. En este discurso, la propaganda visual del arte del retrato fue determinante para construir una imagen de América donde sus principales protagonistas reconciliaran los errores del pasado con la proyección de un futuro acorde al espíritu ilustrado y los nuevos valores y virtudes de tipo universal.

PALABRAS CLAVES: *Historia de América, Historia del Arte, cultura visual, retrato, S. XVIII.*

La historia que he emprendido está hecha de dos partes: la pluma y la punta del grabador se empeñan en un noble combate sobre cuál representará mejor los objetos tratados (F. Mézeray, *Histoire de France*, 1685).

Cuando a finales del siglo XVII el historiador François Mézeray ilustró su historia francesa con estampas, llegó al extremo de equiparar la importancia del lenguaje escrito y el asimilado por la mirada, asumiendo esta doble vertiente literaria y visual en el prefacio de la obra. El autor confronta ambos lenguajes y sus capacidades comunicativas en el lector/espectador para construir su historia, un discurso en el que inserta los retratos de sus protagonistas ya que, como dice

* Este estudio se ha realizado gracias a una beca FPI financiada por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo, en el proyecto de investigación «Cultura Visual: la construcción de la memoria y la identidad en la España contemporánea» (BHA2001-0219). Quiero agradecer desde aquí la ayuda y los consejos prestados desinteresadamente por Leoncio López-Ocón, Jesusa Vega y Andrés Molina Martín en la elaboración de este artículo.

Haskell, éstos y «la narración son casi los únicos medios para conservar la fama de los grandes hombres, verdadero propósito de la historia»¹. Primase la narrativa literaria o visual y fuese o no la fama de los hombres el verdadero fin de la historia, lo cierto es que tanto las biografías literarias como los retratos grabados de personajes heroicos se convirtieron en dos géneros imprescindibles en la construcción del discurso de la historia a lo largo de toda la Edad Moderna en Europa.

La doble lectura del retrato en sus dimensiones visual y escrita es el marco desde el cual hemos tratado de acercarnos al concepto e idea que se construyeron sobre América en España a finales del siglo XVIII; un periodo de crisis donde se buscaba redefinir una historia española capaz de enlazar con la nueva sensibilidad de la época a la vez que recuperar el esplendor olvidado de lo que un día fue. Una de las manifestaciones más importantes de toda la centuria en la valoración y función histórica de la obra artística como documento y testimonio de una época se dio en la proyección del *Sistema de adornos del Palacio Real* diseñado por Martín Sarmiento entre los años cuarenta y cincuenta. El sistema de decoración del palacio debía, para el fraile benedictino, ser consecuencia del devenir de un sentido objetivo de la historia, y las imágenes que configuraran tal sistema debían servir como lectura visual de la idea de España². Para Sarmiento, los retratos de reyes y de aquellos héroes de la patria que decoraran las fachadas del palacio debían enmarcarse en una noción claramente historicista, donde funcionaran como imágenes documentales con validez iconográfica, aunando valores conmemorativos, patrióticos y educativos de cara al público espectador:

Es superior el gozo que se percibe, además de la utilidad e instrucción, contemplando una verdadera efigie, lo que no sucede por más que se reflexione en un rostro imaginario, y si algunos de estos se aplauden es porque, aunque no se tuvo presente el objeto original que inmediatamente se representa, se copió la cara original de otra persona, lo que es bastante para asegurar el primor³.

Al goce estético de la obra se añadiría su valor signifiicante como representación visual, creando un lenguaje comunicativo e independiente en las dimensiones sociales y culturales propias de la época. Combinar ambos aspectos y su relación con la búsqueda de los modos en los que se quiso construir visualmente una memoria de lo español en relación a América es el recorrido que vamos a hacer, un camino en el que la idea de la historia se entremezcla con nociones respecto al arte y nuevas perspectivas relativas al campo de la cultura visual. En este sentido, el hecho de atender más al contenido de la obra artística como representación visual

¹ Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994, p. 68.

² Martín SARMIENTO, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2002, p. 168. (Edición de J. Álvarez Barrientos y C. Herrero Carretero).

³ *Idem*.

que a sus cualidades estéticas ha hecho que, entre otras cosas, se haya extendido durante los últimos años el concepto más global de una «historia de las imágenes» frente al de la tradicional «historia del arte», siendo éste tan sólo uno de los debates generados a partir de los años noventa en la aparición de los estudios visuales⁴, los cuales conllevan una visión multidisciplinar necesaria —como aquí es el caso— para el desarrollo de los nuevos discursos relativos a la historia del arte.

HISTORIA, ENTRE EL DEBER Y EL SENTIMIENTO

Los grandes pensadores del siglo XVIII fueron plenamente conscientes de la decadencia en la que España se veía inmersa desde el reinado de los últimos Austrias, tanto en los planos político y militar, como económico y cultural. Desde el advenimiento de Felipe V, la nueva dinastía desarrolló una identidad que vinculaba la corona y la nación en la construcción de una memoria histórica común⁵, permitiendo presentar dentro y fuera de España el perfil de un Estado cuya política estaba destinada a recuperar la grandeza de la nación, mostrándose como el principal motor de reforma. En la elaboración de este nuevo discurso, Juan Pablo Forner establece la necesidad de conocer a fondo las causas del debilitamiento español a través de la historia: «son muchos los que han escrito sobre las causas de la decadencia de nuestro poder; y en verdad, esta averiguación es una de las más útiles en que puede ejercitarse el estudio de los doctos y la observación de los hombres de estado»⁶. Es decir, la *utilidad* de la labor histórica⁷ significaba sentar las bases de un conocimiento que permitiera exponer «a nuestros hombres públicos cómo caímos tan precipitadamente, cómo contribuyeron los demás esta-

⁴ Véanse, para una introducción a la cultura visual: Norman BRYSON *et al.*, *Images of Visual and Culture Interpretations*, Hannover, Wesleyan University Press, 1994; W. J. Thomas MITCHELL, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; Nicholas MIRZOEFF, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003 y la revista española *Estudios Visuales*, números 1, 2003 y 2, 2004.

⁵ Sobre la identidad nacional española y su configuración en el XVIII: José ÁLVAREZ JUNCO, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 y Ricardo GARCÍA CÁRCCEL, *Felipe V y los españoles*, Barcelona, Mondadori, 2003. El mismo tema, tratado bajo una perspectiva visual: Álvaro MOLINA, «Memoria y representación visual: la idea del Estado y la nación en el largo siglo XVIII español», *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 259-271 y, en el caso de las colonias, Jaime CUADRIELLO, «Del escudo de armas al estandarte armado», *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*, México D. F., Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 33-49.

⁶ Juan Pablo FORNER, *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España*, Barcelona, Labor, 1973, p. 158.

⁷ La «utilidad» como principio dieciochesco, muy repetido en el periodo, se refiere al provecho de «la sociedad, su bienestar, su comodidad, la felicidad del grupo y de sus individuos», a los cuales se deben subordinar los resultados de la cultura y la ciencia: José Antonio MARAVALL, *Estudios de la historia del pensamiento español S. XVIII*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 485.

dos de Europa a nuestra caída, formada en ellos una nueva política y un nuevo género de intereses; y cómo contribuimos nosotros a nuestro precipicio por no querer ir a la par con las demás naciones en los progresos del comercio, de la marina y de las ciencias»⁸.

El sentido de la historia era, pues, servir de instrumento crítico al aparato de gobierno de una nación: «el Soberano, su Ministro y Consejo, no necesitan divertir al público con historias, sino tener con buen orden y método las noticias de todo lo pasado para el mejor gobierno en lo futuro»⁹. Por otro lado, muchas de las miras que se pusieron en la construcción de una historia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII fueron las de servir de respuestas a las calumnias, críticas y denuncias emitidas por distintos pensadores europeos, las cuales constituían un grueso catálogo de asuntos muy dispares y variopintos: desde el carácter y comportamiento de los españoles hasta el atraso científico, pasando por la existencia de la Inquisición, la pobreza de las infraestructuras, el comercio, la marina y la industria o la carencia de una calidad literaria y artística¹⁰. En definitiva, la imagen de una nación inculta, pendiente de civilizar¹¹. El colofón a todo ello, y que propició una cadena de respuestas apologeticas, fue el artículo de Masson de Marvillers publicado en 1782 en la *Encyclopedié* con el título «¿Qué se debe a España?»¹², donde se ponía en entredicho la aportación española a la cultura y ciencia europeas en los siglos anteriores y, lo que era más importante, se negaban los avances de las políticas reformistas ilustradas de la época, menospreciando cualquier posible éxito del Estado en su afán por modernizar la nación en un momento en el que, de hecho, se empezaban a recoger los frutos de todo un siglo de esfuerzos.

A estas críticas hay que sumar las que participaban de la responsabilidad española en América donde, desde el siglo XVI, se habían venido denunciando los abusos de los conquistadores y posteriores gobernadores sobre la población indígena¹³. En el

⁸ FORNER [6], pp. 171-172.

⁹ Manuel Pablo de SALCEDO, «Informe del fiscal del Consejo de Indias Don Manuel Pablo de Salcedo sobre el método que ha de seguirse para escribir la historia de las Indias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, número extraordinario en homenaje a Miguel Artigas, 1932 (1762), vol. II, pp. 297-324.

¹⁰ Sobre este último aspecto, Antonio PONZ explicaba esa supuesta carencia como causa del desconocimiento de lo español: «sabe la Europa muy en confuso, que en Madrid, y señaladamente en los Reales Sitios y El Escorial, hay obras estupendas; pero pocos tienen idea de lo que son, porque apenas han visto una miserable estampa de ellas», *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse*, Madrid, Atlas, 1972, vol. VI, p. 130.

¹¹ Entiéndase «civilización» como sinónimo de lo que hoy sería progreso o desarrollo de un país, MARAVALL [7], pp. 213-232 y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LVI, I, 2001, pp. 147-162.

¹² Ricardo GARCÍA CÁRCCEL, *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1998, p. 158.

¹³ Uno de los primeros en hacerlo fue Bartolomé de Las Casas, del que nos ocuparemos más tarde junto a su retrato al igual que los casos de Juan de Palafox en el siglo XVII, o Jorge Juan y Antonio Ulloa en el XVIII.

último tercio del siglo ilustrado, las críticas contra lo español arreciaron en el caso específico de América. La publicación, entre otras, de la *Histoire Philosophique et politique des Établissements dans les deux Indes* (1770), escrita por el francés Guillermo Tomás Raynal, fue uno de los testimonios más críticos contra el papel español en el Nuevo Mundo¹⁴. El hecho de responder a Raynal y los que le precedieron o sucedieron con la historia como un instrumento para destruir la falsa imagen creada, la convertía en un arma de doble filo al tener que enfrentarse con la muy posible verdad de esas críticas. Así, era necesario conocer, en palabras de Forner:

la legislación política y económica de las Américas; cómo pudieron éstas contribuir a la aniquilación de nuestro comercio; por qué fatalidad sucedió que su oro y plata enriqueciese a Europa, siendo nosotros el instrumento de la ajena prosperidad; cuál fue el fruto de aquellas *encomiendas* tan abominadas por Raynal, y que en el tiempo de su establecimiento suscitaron las disputas más importantes que se han agitado en la tierra; si la antigua España despobló a la nueva por el exterminio, y ésta a la antigua por las colonias; en suma, qué ventajas ha logrado el Nuevo Mundo con nuestra dominación y nosotros con dominarle; y qué alteraciones produjo esta grande empresa en los estados de Europa y en nuestro enlace con ellos¹⁵.

Desde mediados de centuria, todos los esfuerzos se encaminaron a la búsqueda de este discurso, entre ellos destacan los de la Academia de la Historia, institución que debatió y marcó el sentido crítico y las pautas que debían seguirse en la elaboración de la Historia del Nuevo Mundo, recogidas por Manuel Pablo Salcedo, Fiscal del Consejo de Indias:

El continuar las Historias de Indias, hasta ahora impresas, parece que es un oprobio de la Nación Española y contra el espíritu de las leyes de Indias. Todos los sabios de la Europa suponen que las historias de Indias ahora impresas tienen muy sustanciales tachas en escrito, disposición y materia. ¿Y ha de seguir la Academia unas huellas tan erradas? ¿Ha de autorizar el Consejo de Indias un oprobio a la Nación Española? Con razón se dirá que todavía estaban los Españoles tan bárbaros como antes del siglo XV¹⁶.

Era necesario, en consecuencia, dirigir la atención hacia los fondos documentales dispersos por los archivos de la península, y reunirlos; de este propósito nació el Archivo General de Indias como fórmula para establecer estudios cientí-

¹⁴ Antonio MESTRE, «La imagen de España en el siglo XVIII: apologistas, críticos y detractores», *Arbor*, 1983, tomo 115, núm. 449, pp. 49-73.

¹⁵ FORNER [6], pp. 167-168.

¹⁶ SALCEDO [9], pp. 315-316.

ficos veraces sobre los asuntos de las colonias¹⁷. Paralelamente, por Real Orden de 17 de julio de 1779 se encargó a Juan Bautista Muñoz escribir la historia de América y, como explica el interesado, «con la misma data mandó S. M. que se me franqueasen todos los documentos y papeles necesarios»¹⁸. La misión de Muñoz era acallar, de una vez por todas, las críticas venidas del extranjero, y para ello en su opinión, la mejor solución era «dar al público *la verdadera historia de nuestros establecimientos en América*; desde su origen hasta nuestros días, donde constase a todos el recto proceder y las sanas intenciones del gobierno español»¹⁹. La exigencia de esta verdad en la historia era básica para los grupos reformistas de la Ilustración, que rechazaron la anterior historiografía por no adecuarse a la labor científica nacida de la razón, de la que se derivaba igualmente la aplicación de la crítica en aras de definir los conceptos de lo objetivo y lo real²⁰.

Pero una historia crítica, por muy objetiva y real que fuera, no era suficiente para luchar contra la opinión de los extranjeros. La verdadera situación de los años finales del setecientos entre España y América queda de forma elocuente reflejada en los escritos del expedicionario y científico Alejandro Malaspina:

Dueños de un suelo inmenso, que ni nos sirve ni podemos defender, a la sola imposibilidad cedemos para no aumentar aún nuevas conquistas. Estamos en guerra continua con los indios no subyugados, y nos cuesta tesoros de sangre y plata conservar a los demás bajo del yugo. Mientras los ingleses en la América Septentrional y en el Indostán, los franceses cuando poseían Canadá y los holandeses en las Molucas, establecidas pocas colonias y dueños de la navegación, del comercio y del suelo más cómodo y fértil, no sólo dejan que el antiguo habitador viva a su albedrío, sino también con embajadas y regalos, o permanentes o accidentales, les ratifican esa aparente independencia y los atraen a todas las utilidades del comercio²¹.

Esta crítica actitud de Malaspina buscaba plantear los problemas de las colonias al monarca y sus ministros, para que éstos afrontaran el problema y pusieran las soluciones necesarias. Así se sumaba a la opinión expresada unos años antes

¹⁷ Francisco de SOLANO, «El Archivo General de Indias y la promoción del Americanismo Científico», José Luis PESET y A. LAFUENTE (comps.), *Carlos III y la ciencia de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 277-296.

¹⁸ Juan Bautista MUÑOZ, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1793, p. I.

¹⁹ «Exposición de Juan Bautista Muñoz a Carlos III en 8 de junio de 1779». Recogido por SOLANO [17], p. 286. El proyecto de Muñoz se vio, no obstante, reducido a la publicación de un solo volumen, por lo que no sirvió para acallar las opiniones de los europeos.

²⁰ MARAVALL [7], pp. 121-122 y Francisco SÁNCHEZ-BLANCO, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 131-137.

²¹ Manuel LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL, *Los «Axiomas políticos sobre la América» de Alejandro Malaspina*, Aranjuez, Doce Calles, pp. 149-150.

por Jorge Juan y Antonio de Ulloa en sus *Noticias secretas de América*²²: «los asuntos particulares que contiene esta parte de nuestro informe, siendo para instrucción secreta de los Ministros, y de aquellos que deben saberlos, y no para divertimento de los ociosos, ni objetos de distracción para los malévolos, van expuestos con toda ingenuidad, a fin de que tomados en consideración, se arbitren los medios más convenientes para la reforma». Todos esos asuntos participaban «de la injusticia, motivos muy suficientes para que introducidos una vez los vicios, se vayan fomentando y creciendo cada día más y más, hasta llegar al horrible exceso que ya se experimenta con lástima muy difícil de explicar»²³.

En cuanto a la historia construida en el cambio de siglo, la cuerda se tensaría entre dos extremos, la reclamada por Forner o Salcedo y que enlazaría con la veracidad de Ulloa y Jorge Juan, y la historia como sentimiento patriótico, defensa, recuperación y conmemoración de las raíces nacionales, que seguiría la tradición anterior y no a la historia crítica ilustrada²⁴. Este sentimiento de exaltación patriótica en la construcción de una memoria colectiva es la línea en la que se insertaron, entre otras obras, la colección de los *Retratos de los Españoles Ilustres con un breve epitome de sus vidas*²⁵, que funcionaban como monumentos en honor a los héroes del pasado. Un relato que según los críticos, debía evitarse, aunque tuviera gran aceptación entre el público: «gustan mucho los españoles de alabar sus héroes, ya sea en verso ya sea en prosa [...] por eso gustan mucho de referir batallas y las cuchilladas que se dieron; no dejarán una; pero callan el origen de la guerra; la causa de la victoria; los frutos de ella; el nuevo sistema, usos, tributos, leyes, trajes y demás cosas que se introdujeron. Lo primero es bueno

²² Jorge JUAN y Antonio ULLOA, *Noticias secretas de América sobre el estado naval, militar y político de los Reynos del Perú y Provincias de Quito, Costas de Nueva Granada y Chile*, Bogotá, Banco Popular, 1983, 2 vols. (Edición facsímil de la publicada en Londres, Imprenta de R. Taylor, 1826).

²³ *Ibidem*, pp. 230-231. Frente a esta realidad, la imagen que se quiso proyectar de América era bien distinta. Desde los años cincuenta, la monarquía se convirtió en el órgano patrocinador de expediciones a las colonias, cuyo resultado fue la existencia de diversas publicaciones con noticias y temas científicos sobre el mundo americano. Junto a esta producción literaria, hay que unir otros géneros e iniciativas destinadas al conocimiento de otras culturas del mundo, la expansión de la literatura de viajes, las colecciones de estampas y el desarrollo de la imagen del exotismo colonial para consumo popular, cuyo mecanismo se desarrolló fundamentalmente en el Gabinete de Historia Natural. En relación a la literatura de viajes, véase Juan PIMENTEL, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons, 2003; sobre la imagen exótica de América en la Ilustración española, Manuel LUCENA GIRALDO, «La imagen de América en la España ilustrada. De la ambigüedad libresca al Real Gabinete de Historia Natural», *Reales Sitios*, núm. 148, 2001, pp. 40-49.

²⁴ Sobre la historiografía española de América, Jorge CAÑIZARES, *How to write the history of the New World. Histories, Epistemologies and identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Stanford, Stanford University Press, 2001, sobre todo el tercer capítulo.

²⁵ Madrid, Biblioteca Nacional (ER 303). Las láminas de cobre se conservan en la Calcografía Nacional, véase el *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, pp. 74-82.

para deleitar a Niños y alentarlos con tan heroicos ejemplos; lo segundo es para instruir al hombre de Estado, Gobierno y Comercio»²⁶. De ahí que se debía diferenciar bien estos dos acercamientos a la historia en función de las finalidades de su discurso: «las proezas y hazañas de los héroes guerreros están ya sobradamente ensalzadas en millares de tomos, falta representar la vida política y ver en los tiempos pasados los orígenes de lo que hoy somos, y en la sucesión de las cosas los progresos, no sólo de los hombres en individuos, sino de las clases que forman el cuerpo del Estado»²⁷. En el caso de los *Retratos de los Españoles Ilustres*, hay que resaltar el interés de que, siendo una colección plenamente ilustrada en su concepción y medios, venía a apuntalar por otro lado un método histórico anacrónico, por lo que se convertía en un campo donde ambas líneas de actuación se reconciliaban. De ahí que la colección resaltara un carácter exaltador reclamado asimismo por otros ilustrados: «las naciones modernas no tienen bastantes monumentos levantados a los nombres de sus varones ilustres», denunciaba Cadalso en sus *Cartas marruecas*, quien por otro lado señalaba la finalidad de recordar a los grandes hombres de la historia de una nación en el ejemplo de virtud que dejaban a la posteridad: «creo, como tú, que la fama póstuma de nada sirve al muerto, pero puede servir a los vivos con el estímulo del ejemplo que deja el que ha fallecido. Tal vez este es el motivo político del aplauso que logra»²⁸.

ARTE. RETRATOS DE LA PATRIA, LA VIRTUD Y SUS MODELOS

Uno de los mecanismos de los que se hizo valer a la historia para hacer más profusa su difusión fue la estampa, que por su condición seriada se convirtió en uno de los medios más eficaces para transmitir, dentro y fuera de las fronteras del reino, la ideología y propaganda política del Estado. En España, no se alcanzó un grabado de calidad hasta los reinados de Carlos III y Carlos IV, momento en el cual se llevaron a cabo las empresas de mayor envergadura respecto a su fomento²⁹. En otro sentido, la calidad y el desarrollo del grabado era uno más de los baremos para demostrar las mejoras y el progreso de un país, al ser el instrumento más eficaz de difusión de cualquier conocimiento de todas las ramas del saber científico: «tales han sido los pasos que ha seguido el Grabado, y sería abusar de vuestra benignidad si en un concurso de sus Profesores y Apasionados me dilatase a referiros el buen empleo que de él se hace, que se une a nuestras regias ediciones, que el más conocido de nuestros Autores, y las Historias Nacionales, y

²⁶ SALCEDO [9], p. 322.

²⁷ FORNER [6], p. 124.

²⁸ José CADALSO, *Cartas marruecas*, Madrid, Editora Nacional, 1978 (1791), p. 130.

²⁹ Juan CARRETE, *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 27-31; Juan CARRETE, Fernando CHECA y Valeriano BOZAL, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Summa Artis, vol. XXI, 1987.

los Viajes Marítimos, y los Poemas, y los Parnasos, y muchas obras particulares se publican con este atavío, con este nuevo mérito»³⁰.

A finales del siglo XVII, Roger de Piles había escrito que «no hay nadie que no pueda aprovechar una gran utilidad de las estampas: los teólogos, los religiosos, la gente devota, los filósofos, los hombres de armas, los viajeros, los geógrafos, los pintores, los escultores, los arquitectos, los grabadores, los amantes de las bellas artes, los curiosos de la historia [...]»³¹, ideas recogidas casi un siglo más tarde en España por Francisco Preciado de la Vega, quien en su *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la Pintura* de 1789, tradujo íntegro el capítulo que el francés dedicó a «la utilidad de las estampas»³². Así, se habla entre otras cosas del interés para el historiador y el curioso en esta ciencia de formar una colección de estampas que debía reunir:

Primeramente los retratos de los Soberanos, que han gobernado un Reino, los Príncipes y Princesas que han sucedido: aquellos que han tenido algún puesto considerable en el estado, en la Iglesia, en las armas, y en la hacienda: los que se han hecho recomendables en diferentes profesiones, y los particulares que han tenido alguna parte en los sucesos históricos. Acompañan estos retratos con algunos renglones escritos, que indican el carácter de la persona, su nacimiento, sus hechos principales, y el tiempo de su muerte³³.

La composición de esta supuesta colección de estampas hace referencia a la existencia de un mercado de retratos sobre los personajes principales de la esfera pública de una sociedad. En el caso español, dos colecciones englobaron en los últimos años de la centuria estos dos grupos de personajes, al margen de las estampas sueltas que se vendían de los mismos: de un lado la colección de *Retratos de los Reyes de España*, publicada entre 1782 y 1792³⁴, y de otro los *Retratos de*

³⁰ José VARGAS PONCE, «Discurso histórico sobre el principio y origen del grabado», *Revista de las Ideas Estéticas*, 1976, p. 133.

³¹ Roger de PILES, *Abregé de la vie de peintres avec des reflexions sur leurs Ouvrages et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, et de l'utilité des estampes*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969, p. 78 (Edición facsímil de la publicada en París, Chez François Muguët, 1699).

³² La alta consideración de la figura del grabador la describe Preciado de la Vega en el relato de su «sueño» mientras visita la biblioteca, estancia donde, entre otros retratos, «estaban los de aquellos célebres grabadores, que con sus buriles y láminas dieron al público, para beneficio de los estudiosos, varios libros y estampas, con cuyo medio estudiasen unos, y se conservasen la memoria de otros, comunicándose a todos de esta manera las obras de los célebres Artífices, que originalmente sólo en solo paraje se admiran, si la prensa y el buril no las publican». FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA, *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la Pintura*, Madrid, Antonio Sancha, 1789, p. 104.

³³ *Ibidem*, p. 317.

³⁴ Madrid, Biblioteca Nacional (ER 640-645). Los sumarios biográficos fueron escritos por Vicente García de la Huerta. Los retratos, grabados por Manuel Rodríguez. La colección, con la misma finalidad que la de los *Españoles Ilustres*, no tuvo, sin embargo, la misma calidad en los retratos.

Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas; de esta última es de la que nos vamos a ocupar.

Los comienzos de la serie se remontan a 1788. Por lo menos de ese año son las primeras noticias que conocemos donde se habla de una colección «que por los personajes representados, y por su primor, dará lustre a la Nación»³⁵. Los primeros retratos no se venderían hasta 1791, cuando se publicó el «cuaderno 1º que contiene seis estampas, y el prólogo de la obra: su precio 60 reales»³⁶. Desde entonces, se publicaron de este modo los retratos apareciendo en el mercado de forma irregular. La colección debió darse por finalizada hacia la década de los años veinte³⁷; es decir, duró unos treinta años, a lo largo de los cuales se publicaron un total de ciento catorce retratos de personajes relativos a la historia española, sin que el sentido y el plan de la colección conocieran cambios sustanciales.

El conde de Floridablanca patrocinó el nacimiento del proyecto en la Secretaría de Estado, aunque los fines de la colección y su importancia extendieron la protección de la obra al conde de Aranda y Manuel Godoy, sucesores en el cargo. El responsable en la Secretaría de coordinar el proyecto fue Diego Antonio Rejón de Silva³⁸, puesto que abandonó tras su cese en 1792. A Manuel Salvador Carmona, director de Grabado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1777) y grabador de cámara del rey (1783), le fue encomendada la dirección del plan para grabar los retratos y coordinar el trabajo de los que se harían cargo de la tarea:

En consecuencia de lo que Vm. me encarga de orden su Ex.^a tocante al asunto de grabar los Hombres Ilustres de España, sobre los puntos que me indica debo responder, al primero que es elegir los grabadores, me ha parecido por el honor de la Obra dirigirme a los que tienen más mérito, que son Selma, Muntaner, Ballester y Moreno [...] También me ha parecido nombrar [otros] grabadores de segunda clase, que bajo mi dirección podrán emplearse³⁹.

³⁵ Archivo Histórico Nacional (En adelante AHN), Estado, leg. 3231. En esta caja se conserva un plan incompleto de la obra, con documentación alusiva a la génesis de la colección, la realización de las primeras estampas, y otros documentos. La parte relativa al primer cuaderno de la serie lo ha trabajado Juan CARRETE, «Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de retratos de españoles ilustres», *Revista de Ideas Estéticas*, XXXV, 135, 1976, pp. 211-216, dando igualmente a conocer esta documentación.

³⁶ *Gaceta de Madrid*, 8.III.1791, pp. 171-172.

³⁷ El retrato de Pedro Rodríguez Campomanes, incluido en el último cuaderno de la serie, aparece fechado en 1819.

³⁸ El mismo personaje tradujo los tratados de pintura de Leonardo da Vinci y Alberti, al margen de los escritos teóricos de Winckelmann y escribir su propio tratado de pintura. Véase Concepción Peña Velasco, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Comunidad Autónoma de Murcia, 1985 y la documentación de su expediente en el AHN, Estado, leg. 3451, n. 2.

³⁹ «Informe de D. Manuel Carmona para el grabado de los Retratos Españoles», AHN, Estado, leg. 3231. Estos grabadores de segunda clase eran Mariano Brandi y Joaquín Pro, que entonces

No hay que olvidar que el nacimiento de la colección coincidió con el de la Real Calcografía en 1789, institución que, junto a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, contribuyó a la consolidación y esplendor de la técnica. Por otro lado, la serie era una empresa académica, estando entre sus objetivos los de perfeccionar «esta noble Arte». Con la venta de los seis primeros retratos, se dio un prólogo a toda la obra escrito por José Castañeda en el cual se explicaban los fines de la colección:

Una Colección de retratos de los Hombres ilustres de una Nación, se recomienda por sí misma en términos de no haber de necesitar de otro apoyo para ser estimada de todos los literatos y curiosos, igualmente que de los verdaderos amantes de la patria. Si por ventura pudiera darse completa de los muchos que en todas líneas han hecho y harán siempre gloriosa la memoria de España, sería su mejor apología contra las sórdidas imposturas de algunos extranjeros impudentes, y el más digno monumento que se podría erigir sobre las preciosas cenizas de tan dichosos hijos⁴⁰.

Junto al valor sentimental de responder a las calumnias de los extranjeros (aunque algunas denuncias eran verdaderas), debemos subrayar en el contenido de la colección la importancia del amor a la patria, también definido entonces como patriotismo, una virtud que, junto a la beneficencia, se convirtió en la cualidad que los ilustrados difundieron como la principal en la educación de las virtudes ciudadanas y como tal, una de las voces que con más fuerza surgieron en todo el siglo⁴¹. El patriota sería aquel que cumple ejemplarmente con sus deberes de ser útil y fiel, no sólo al rey, sino al grupo o comunidad en la que convive, sacrificando parte de sus intereses personales en favor del bien general. En los epítomes de los personajes que configuran la colección, el amor a la patria es la principal cualidad que comparten todos ellos en esa tarea de hacer gloriosa la memoria española desde tan diversas profesiones y actividades como las letras, las armas, la religión, la política, etc. El retrato como género artístico cumplía entonces una función memorial y ejemplarizante donde, la persona representada, hablaba al espectador de sus hazañas, cualidades y su historia. El retrato no era

se estaban formando en la Academia. Por otra parte, Blas Ametller, Manuel Alegre y Luis Noseret realizaron algunas estampas concluidas por Carmona, CARRETE, CHECA, BOZAL [29] p. 533.

⁴⁰ *Retratos de los Españoles Ilustres con un epitome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real, 1791, s. n. Las tres páginas de las que consta el prólogo, junto a una selección de algunos de los retratos y sus respectivos epítomes se publicaron posteriormente con motivo de la exposición *Memoria histórica del siglo de las luces: Retratos de los Españoles Ilustres*, Madrid, Calcografía Nacional, 1988.

⁴¹ En el léxico de la Ilustración, los conceptos de «patriotismo» y «beneficencia» han sido estudiados por MARAVALL [7] y Pedro ÁLVAREZ MIRANDA, «Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)», *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, LI, Madrid, Real Academia Española, 1992.

solamente un símbolo de reconocimiento, sino que significaba presencia misma del modelo al cual sustituía⁴². Los orígenes de esta tradición se encontraban en la Antigüedad: Plinio el Viejo cuenta la usanza de los reyes de Alejandría y Pérgamo de construir colecciones de retratos de las personalidades ejemplares del pasado para adornar las bibliotecas, costumbre que resurgió en el Renacimiento, empleándose la moderna técnica del grabado⁴³. Será a partir del siglo XVI cuando comenzarán a publicarse las principales colecciones que servirán de referente. Una de sus principales ventajas era la cantidad de público que podía tener acceso a las mismas, muy superior a la de las galerías pintadas y esculpidas, ubicadas tanto en bibliotecas públicas como privadas. Estos retratos solían ilustrar biografías de destacados personajes históricos de la política, las armas, las ciencias y las letras. De ahí que, con el desarrollo de la imprenta con tipos móviles y el fomento del grabado, se comenzasen a multiplicar las biografías y retratos, conociendo este género literario un gran éxito y recuperación a lo largo de toda la Edad Moderna⁴⁴. Una de las colecciones más celebradas fue la de André Thévet, *Portraits et vies des hommes illustres*, de 1584, que mostraba, a través de doscientos treinta personajes, una historia universal fundada sobre la asociación de textos biográficos y de retratos⁴⁵.

De este tipo de galerías procedían las características básicas de la serie de *Españoles Ilustres* según se desprende de la propuesta de Rejón de Silva: «esta obra entiendo que puede publicarse en cuadernos de seis estampas, cuatro de sujetos literatos grabados de rayas, y dos de militares y políticos al estilo de Bartolozzi⁴⁶ en negro, acompañada cada estampa de una hoja impresa con el Compendio de la Vidas del Personaje, cuyo trabajo tengo encargado a algunos amigos, capaces de desempeñarlo. De este modo, o ya encuadernadas, o ya en marcos será una obra que no desmerecerá el nombre de quien primero la inventó»⁴⁷. La colección se proyectaba entonces no sólo como un trabajo académico y de buen gusto, sino como espacio de innovación al incorporar esta técnica del grabado desarrollada en España por el platero Bartolomé Vázquez, el cual participó en la colección

⁴² Édouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, París, Gallimard, 1998, p. 26.

⁴³ El principal precursor fue Pablo Giovio, cuya galería de retratos en su villa de Florencia se convirtió en un modelo a imitar en el resto de Europa. *Ibidem*, pp. 120-125.

⁴⁴ Peter BURKE, «La sociología del retrato renacentista», Javier PORTÚS (ed.) *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 99-115 (pp. 101-108); Jesusa VEGA, *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 397.

⁴⁵ HASKELL [1] pp. 41-49.

⁴⁶ Francesco Bartolozzi perfeccionó el método de la técnica del grabado a puntos, lo que permitía una gradación de los matices tonales a partir de un sistema de puntos minúsculos en la lámina de cobre, CARRETE, CHECHA y BOZAL [29], p. 513.

⁴⁷ AHN, Estado, leg. 3231. «Carta de D. A. Rejón de Silva a Floridablanca», 19 de agosto de 1788.

con diez retratos grabados de este modo, ninguno de ellos pertenecientes a los personajes relacionados con América⁴⁸.

En el primer año se pusieron a la venta las dos primeras entregas con doce retratos, y la idea inicial era seguir ese ritmo, aunque no se llegó a cumplir: «mi ánimo es que salgan dos cuadernos cada año, y así se aumentará la estimación y las ventas. Y en uno de ellos pondremos seis artífices principales, como Herrera, Murillo etc. Aun de mujeres se podía publicar también algún número, si V. E. no halla inconveniente»⁴⁹. Este interés por publicar un cuaderno dedicado a los artistas o a las mujeres en particular no es casual. Una de las características presentes en la serie es la importancia social en la época del colectivo frente a la caracterización psicológica del individuo, lo que Balsinde y Portús han explicado, en el caso de los literatos, como necesidad en la retratística de conceder un mayor protagonismo a la definición del tipo social a través de una serie de elementos que hacen reconocer su actividad⁵⁰. En la serie, pues, la caracterización de tipos o grupos profesionales marca las pautas no sólo de los retratos, sino también de los epítomes de las vidas. Militares, religiosos, escritores, artistas, eruditos y pensadores, científicos, hombres de Estado..., cada grupo responde a unos estereotipos visuales apoyados en la tradición clásica del retrato a lo largo de la Edad Moderna, fácilmente reconocibles por el público espectador, de modo que se van construyendo gestos, posturas y escenarios con significados propios⁵¹.

Una de las preocupaciones constantes del género del retrato fue la veracidad. Conseguir un parecido con el modelo original se exigía por parte del cliente que se hacía retratar así como del coleccionista de efigies de personajes históricos. En este último caso, el artista debía trabajar de forma rigurosa en la obtención de un retrato fiel, del mismo modo que el historiador se apoyaba en la veracidad de las fuentes. Entre los ejemplos de rigor científico se puede citar a Juan Bautista Muñoz: el mismo empeño puso en escribir su *Historia de América* en la búsqueda de fuentes documentales, que en el de conseguir un retrato fidedigno de Cristóbal

⁴⁸ CARRETE, CHECHA y BOZAL [29], pp. 513-514. Aparte de Vázquez, cuya investigación de la técnica fue impulsada por el conde de Floridablanca desde 1782, otros tres grabadores –Francisco de Paula Martí, Nicolás Besanzón y José Gómez Navia– dejaron también grabados a puntos un retrato cada uno en la serie, *Catálogo* [25], pp. 74-82.

⁴⁹ AHN, Estado, leg. 3231. «Carta de Rejón de Silva a Floridablanca» (1791). El cuaderno de artistas llegó a publicarse en 1798, conteniendo los de Velázquez, Murillo, Herrera, Cano, Céspedes y Ribera. María de los Santos GARCÍA FELGUERA, «La imagen del artista en la colección de Retratos de los españoles ilustres», *Ephialte, Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 426-429. El de las mujeres no llegó a realizarse.

⁵⁰ Isabel BALSINDE y Javier PORTÚS, «El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII», *Reales Sitios*, XXXIV, 131, 1997, pp. 41-57. Véase también Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «La República de las Letras se representa», *Salina*, 13, 1999, pp. 41-50.

⁵¹ BURKE [44] p. 102.

Colón (Fig. 1) que hiciera de frontispicio de la obra⁵²: «entre muchos cuadros y estampas que se venden falsamente por tales retratos, sólo uno he visto que pueda serlo, y es el que se conserva en la casa del excelentísimo señor duque de Berwick y Liria, descendiente de nuestro héroe: figura del natural pintada al parecer en el siglo pasado por un mediano copiante, pero en que aparecen indicios de la mano de Antonio del Rincón, pintor célebre de los Reyes Católicos»⁵³.



Fig. 1. Retrato de Cristóbal Colón, en Juan Bautista Muñoz, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, 1793.

Pero al margen de la consecución de un gran parecido con el original, existen otros detalles que perfilan la idea de verosimilitud tales como posturas, gestos, indumentaria, situaciones coherentes, etc. En su *Sistema de adornos del Palacio*

⁵² Pese a su voluntad, la efigie correspondía en realidad a Nuño Colón de Portugal, tercer conde de Veragua, Elena PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, 5 vols., Madrid, Biblioteca Nacional, 1966: IH 2151-14. El retrato fue dibujado por Mariano Maella y grabado por Fernando Selma. Cristobal Colón no fue incluido en la colección de los *Españoles Ilustres*, debido a su procedencia extranjera.

⁵³ MUÑOZ [18] pp. xxviii-xxix.

Real, Sarmiento era del dictamen de que «todas aquellas personas verdaderas que se hubieren de representar en los adornos se esculpan según sus verdaderas efigies. Supongo que esto no se podrá conseguir para todos los rostros, pero será reparable que aquellas personas de quienes aún hoy se conservan sus retratos no se efigien con sus caras originales y con sus ropajes, y a lo menos con el traje o el vestido propio del tiempo de la persona y de su estado»⁵⁴.

Rejón de Silva, por su parte, ahonda en sus escritos sobre cuestiones similares: «aquellas posturas tan violentas que observamos en algunos retratos con el fin de dar bizarría y aire garboso a la figura, son absolutamente culpa del Artífice, el cual es fuerza que atienda al sexo, edad, carácter y circunstancias del retratado para dar a su cuerpo una actitud conveniente, y sin afectación alguna»⁵⁵. No se debe olvidar que en este periodo, el retrato se extendía a un público cada vez más amplio que imponía nuevos gustos y modas en sus exigencias, lo que provocó un creciente debate sobre las extravagancias y vulgaridad con los que los clientes obligaban a pintar a los retratistas, un debate que llegaría igualmente a España junto a otros efectos de las modas y nuevas costumbres introducidas de Francia⁵⁶.

En los *Españoles Ilustres* «se han procurado y procuran los mejores retratos originales»⁵⁷, una voluntad que no quedaba solamente como reclamo publicitario para transmitir la calidad de la serie, sino que se convertía en muchos casos en el requisito para que un personaje determinado entrara o no en la colección. Por otro lado, se buscó igualmente la calidad de las fuentes documentales en las cuales basarse para escribir los epítomes, por lo que en este caso no quedaba reñido el rigor científico y objetivo de la historia con el carácter sentimental, conmemorativo y ensalzador de la obra.

CULTURA VISUAL, UNA VISIÓN DE AMÉRICA EN EL CAMBIO DE SIGLO

El acercamiento en la serie de *Españoles Ilustres* a las figuras de descubridores, conquistadores, evangelizadores, obispos, cronistas y científicos nos adentra en diversas nociones de la construcción de la historia americana, de su relectura en el siglo XVIII en la búsqueda de una imagen que ligara la monarquía con sus

⁵⁴ SARMIENTO [2] p. 168.

⁵⁵ Diego Antonio REJÓN DE SILVA, *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros, 1786, p. 122.

⁵⁶ POMMIER [42], p. 314. Sobre el retrato en España en el siglo XVIII, véanse los trabajos de Nigel GLENDINNING: *Goya, la década de los Caprichos. Retratos: 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992 y «El retrato en España en el siglo XVIII», *Siglo XVIII. España, el sueño de la razón*, Sao Paulo, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002, pp. 305-329.

⁵⁷ *Retratos* [40] prólogo, s. n.

dominios en América⁵⁸. Las colonias americanas comenzaron en el setecientos a construir una identidad propia, independiente de la corona, y de las ideas de la metrópoli. De hecho, este proceso de creación de identidades comenzó a percibirse de forma clara en los albores del siglo XIX:

Son muy pocos los particulares que vuelven con sus fortunas a España, que las costumbres, los trajes, y el idioma mismo de los españoles americanos demuestran, evidentemente, que es otra nación, cuando en climas tan molestos como aquellos las demás colonias europeas (particularmente ingleses y franceses) siguen servilmente a la patria y el mismo sistema de la Monarquía⁵⁹.

Alejandro Malaspina dejaba estas impresiones años después de que la Academia debatiera durante más de una década qué historia sobre Indias había que escribir, de que se vetara la traducción de la *Historia de América* de William Robertson de 1778 y se encargara a Muñoz la elaboración del nuevo discurso oficial. También en la década de los noventa se comenzaría, por otro lado, a publicar la colección de retratos de los *Españoles Ilustres*, un espacio donde tendrían cabida alguno de los protagonistas del pasado, presente y futuro en América⁶⁰.

En la difusión de sus biografías se entremezclan dos lenguajes diferenciados: los retratos grabados y los epítomes biográficos, dos modos, en definitiva, de acercarse a la representación o imagen del español ilustre en la construcción de su memoria. Una imagen visual, la otra, literaria. Ambos lenguajes no se relacionaban normalmente entre sí. Escritor, dibujante y grabador realizaban sus tareas por separado, sin entremezclarse en el proceso, por lo que la correlación entre imagen y texto era habitualmente en estas galerías grabadas inexistente⁶¹. En los *Españoles Ilustres*, mientras se encargaba a determinados dibujantes y grabadores la realización de los primeros retratos, Rejón de Silva asignaba la redacción de los epítomes a algunos amigos suyos, sin coordinar ambas tareas⁶². Esta disparidad y falta de cotejo de la representación literaria y visual de los personajes llevaba en ocasiones a mostrar diferentes aspectos, en ocasiones contradictorios.

⁵⁸ Véase una primera aproximación a los retratos de algunos de estos personajes en Álvaro MOLINA, «Arte, crisis e imagen de América en los *Retratos de Españoles Ilustres*: una revisión del pasado», Fernando GUZMÁN *et al.*, *Arte y crisis en Iberoamérica: Segundas Jornadas de Historia del Arte*, Santiago de Chile, Ril Editores, 2004, pp. 67-75.

⁵⁹ LUCENA GIRALDO y PIMENTEL [21], p. 164.

⁶⁰ A decir verdad, son pocos en términos cuantitativos. De un total de ciento catorce retratos que conforman la colección, tan sólo doce de ellos tuvieron una relación directa con la historia de América.

⁶¹ HASKELL [1], p. 57.

⁶² AHN, Estado, leg. 3231. «Carta de D. A. Rejón de Silva a Floridablanca», 19 de agosto de 1788. La tarea debió recaer en varios autores debido a la duración de la serie. En el mismo legajo del AHN, se conservan algunos epítomes manuscritos, incluso corregidos y con anotaciones de cara a su publicación, sin que conste la autoría de ninguno de ellos.

La información de la imagen y del texto es discordante, por ejemplo, en el retrato de Antonio de Solís (Fig. 2)⁶³. El epítome lo describe como de «buena presencia, alto, y bastante grueso», los dos primeros valores no se riñen con el retrato, sin embargo no parece así el tercer calificativo, a la vista de la imagen. También se describe al personaje de trato «afable y modesto; y aunque amante del retiro, no por eso de humor adusto, sino alegre y esparcido, y sobre todo fue tierno y buen amigo, como lo testifican sus cartas». En su retrato, la sencillez del interior austero donde se encuentra la figura transmite la modestia del personaje —sí recogida expresamente en el epítome—, a lo que se une su mano bajo la chaqueta, símbolo de igual concepto⁶⁴. Tan sólo un mapa que sujeta entre las manos y una mesa sobre la que apoya el brazo izquierdo con un libro funcionan como elementos que recuerdan su labor como cronista y estudioso.



Fig. 2. Retrato de Antonio Solís, *Retratos de los Españoles Ilustres*.

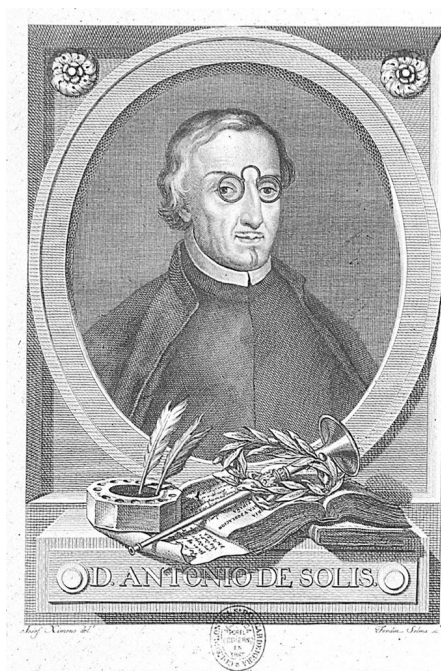


Fig. 3. Retrato de Antonio Solís. En su obra *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, 1783.

⁶³ Dibujado por Rafael Ximeno y grabado por Juan A. Salvador Carmona.

⁶⁴ Arline MEYER, «Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century «Hand-in-Waistcoat» Portraits», *The Art Bulletin*, LXVII, 1, 1995, pp. 47-63.

El retrato es de gran parecido a otros suyos anteriores, por ejemplo, el publicado como frontispicio de su edición de 1783 de la *Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional* (Fig. 3)⁶⁵, donde aparece su busto en un marco ovalado. En el zócalo se incorpora un ejemplar de su libro, una escribanía, una corona de laurel, y la trompeta de la Fama, que alude tanto a la suya propia como a la del personaje del cual dejó a la posteridad el más rendido elogio: Hernán Cortés. El valor del cronista era en el siglo XVIII de vital importancia. Solís es el creador de la imagen de Cortés; sin su relato, el conquistador de México no habría pasado a la historia como el héroe en que le convirtió Solís, aspecto llamativo que se incluye en su epítome:

Porque como las hazañas de Hernán Cortés no estuviesen escritas según su merecimiento para durar eternas en la memoria de los hombres, D. Antonio de Solís se propuso revestir su relación con los adornos y gracias de que revistió Quinto Curcio de los hechos de Alejandro, para que como ella fuera con gusto leída en todas las edades.

Muchos habían tratado de redactar la historia americana desde la creación del empleo de cronista de Indias. El primero de ellos en escribir una fue Antonio de Herrera entre 1601 y 1615⁶⁶. En el informe de Manuel Pablo Salcedo sobre el método para escribir la Historia de Indias se dice de él: «desde que apareció esta historia padeció notas y críticas principalmente sobre su oscuridad y confusión; por la que los sabios reconocieron desde luego que era difícil, y desagradable tejer una historia general de los sucesos de las Indias». En la revisión crítica de la historia llevada a cabo en el siglo XVIII por la Academia, se puso de manifiesto la imposibilidad de continuar a ninguno de los cronistas, «por lo que deberá emprender de raíz esta historia»⁶⁷. El último de ellos, Martín Sarmiento, dejó vacante el empleo en 1755 sin escribir nada, momento a partir del cual la tarea se encomendó a la propia Academia de la Historia. Su retrato, frontispicio de unas *Obras Póstumas*, es similar al de Solís, sólo que sostiene entre sus manos un libro aludiendo a su faceta como escritor⁶⁸.

Uno de los aspectos en que insistía Salcedo era, como ya hemos mencionado, la función instructiva que el hombre público debía recibir del aprendizaje de la historia, por lo que el historiador y el cronista tenían una responsabilidad en la

⁶⁵ Madrid, Biblioteca Nacional. PÁEZ RÍOS [52], IH 9005-4. Dibujado por Josef Ximeno, grabado por Fernando Selma.

⁶⁶ Más tarde, otros intentaron seguir las *Décadas* de Herrera: Pedro Fernández de Pulgar, Antonio León Pinelo y Antonio Solís en el siglo XVII. Ya un siglo más tarde, el puesto de cronista de Indias lo ocuparon también Luis Salazar, Miguel Herrero y, por último, el Padre Fray Martín Sarmiento. SALCEDO [9], pp. 299-301.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 299 y 308-309.

⁶⁸ De todos los cronistas de Indias, únicamente tenemos constancia de los de Solís y uno de Sarmiento, dibujado por Isidro Carnicero y grabado por Francisco Muntaner en 1764.

elaboración de sus discursos. Forner apreciaba en los antiguos cronistas otros valores, entre ellos su contribución a «dar crédito de las letras humanas, sin las cuales rara vez es gloriosa ni culta una nación». Aunque la metodología y fines hubiesen cambiado, mostraba su respeto y admiración por aquellos cronistas: «veo en ellos dos cualidades excelentísimas: la diligencia suma en investigar, y el orden, claridad y aun elegancia en disponer y expresar lo investigado»⁶⁹, aunque matizaba más tarde la existencia en estos escritos de cuestiones que ya no preocupaban ni tenían utilidad en el campo de la historia:

Cuando nuestros historiadores escribieron, se tenía de la historia una idea muy distinta de la que se tiene hoy. Duraban aún ciertas preocupaciones sobre la gloria, el honor, la nobleza, las letras, la piedad, y no se sabía que un cuerpo histórico debe ser la copia fiel y el retrato puntual del cuerpo político de que trata el sistema completo de los gobiernos, y la pintura exacta de lo que han sido los hombres en estas grandes sociedades que se llaman repúblicas o monarquías (*idem*: 153)⁷⁰.

En el caso de Solís, la opinión sobre su *Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional*⁷¹ en el siglo XVIII fue ambivalente, de un lado se mantuvo el reconocimiento a su faceta de escritor elegante y baluarte de la lengua castellana, aunque se criticaron sus formas historiográficas, inaceptables para el nuevo discurso científico de la historia y sus finalidades⁷². De este modo, Salcedo incluía en su informe al hablar de su obra que era «para deleitar con sus frases y estilos la juventud; pero no puede servir al gobierno de instrucción»⁷³. William Robertson criticaba, por otro lado, su parcialidad hacia Cortés y sospechaba sobre lo fidedigno de sus fuentes. Sin embargo, si bien su obra no podía ser calificada como buena historia, no por ello dejaba de tener una gran calidad literaria. Su presencia en la serie fue destacada. Apareciendo la publicación de su retrato en el primer cuaderno de la colección, se alababa entonces su elegancia literaria y —sorprendentemente— su faceta como cronista de los hechos de Hernán Cortés (Fig. 4)⁷⁴: «así que la Historia de México, sin carecer de aquella elegancia y agudeza, ni de aquella facundia en las oraciones, que granjeó tanta celebridad al historiador del grande Alejandro, se aventaja en la copia de reflexiones políticas y morales, profundas y oportunas»⁷⁵.

⁶⁹ FORNER [6], pp. 125 y 131.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 153.

⁷¹ La primera edición se publicó en 1684. Durante el XVIII, se reeditó en 1741 y 1783.

⁷² Luis AROCENA, *Antonio de Solís, cronista indiano*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1963, p. 262.

⁷³ SALCEDO [9], p. 316.

⁷⁴ Dibujado por Antonio Carnicero y grabado por Juan A. Salvador Carmona, el retrato de Cortés se publicó poco después del de Solís, en la tercera entrega de la serie, en 1792.

⁷⁵ *Retratos* [40], epítome biográfico de Antonio Solís, s. n.



Fig. 4. Retrato de Hernán Cortés, *Retratos de los Españoles Ilustres*.

Ahora bien, pese a la opinión manifestada en su epítome, el concepto que se tenía en el siglo ilustrado del conquistador había cambiado enteramente, pasando de una historia ensalzadora de lo militar y heroica a otra cuyos criterios se acomodaban a los objetivos y nuevos valores ilustrados: el comercio, la industria, la agricultura, la felicidad pública..., configurando, en otras palabras, una nueva jerarquía de valores⁷⁶, una escala de virtudes a la que debía adaptarse la figura del conquistador y sus representaciones visuales y literarias en la construcción de una memoria histórica.

La idea heroica de la conquista —que en cierto sentido permanece aún en el siglo XVIII— se convierte a los ojos ilustrados en la historia de la despoblación, «y la historia de los conquistadores [en] la de los destructores del género humano. A la verdad, las expediciones de estos pretendidos héroes, aun los más justos y moderados, no nos presentan otro espectáculo que ejércitos armados de instrumentos matadores, ciudades destruidas, campiñas taladas, campos cubiertos de

⁷⁶ MESTRE [14], p. 60.

cadáveres, ríos teñidos de sangre humana»⁷⁷. Forner calificaba las guerras como «una enfermedad de los estados», y debían pasar a la historia las que, por utilidad, ayudaran al conocimiento del presente y futuro:

Tal vez ocurren guerras que por lo extraordinario piden de justicia que se conserven circunstancialmente en la memoria de los hombres, y son un buen ejemplo nuestras conquistas en el Nuevo Mundo. Pero atenerse a ellas con singularidad, sin manifestar las grandes mudanzas que ocasionaron en las provincias conquistadas, en las conquistadoras, y por el influjo de éstas en las circunvecinas, es más bien escribir para lucir la elocuencia con descripciones pomposas que para instruir a los hombres públicos en lo que deben saber, a fin que conozcan el estado e intereses de su patria y de las ajenas⁷⁸.

En la búsqueda de una objetividad y verdad históricas de las que hemos hablado al principio, la figura del conquistador fue en el siglo XVIII uno de los principales blancos de los ataques extranjeros. Sin dar nunca completa razón a esas denuncias, se admitió —con mayor o menor timidez— el abuso de la conquista ya desde los tiempos de Feijoo o Mayans. Este último en carta privada escribía: «Bien es menester que Vm. no use de buenos colores para hacer que no parezca abominable la ruina que causaron en el Nuevo Mundo los conquistadores españoles, pues la historia no presenta en toda la antigüedad otra tan grande»⁷⁹. Incluso en la obra de Juan Nuix *Reflexiones imparciales...*, el autor «reconoce, y debemos confesar, que tal cual se excedieron de los términos que prescribe la humanidad y la justicia. Pero esas fueron culpas de algunos hombres particulares; y las acciones malas, o buenas de pocos individuos no caracterizan a toda una nación»⁸⁰. Al margen de admitir y reconocer los errores, se devolvían las acusaciones a las otras naciones, de hecho una de las reflexiones de su obra tiene por título «Que las violencias verdaderas fueron menores de lo que se podía temer atendidas las circunstancias: o a lo menos no son mayores que las de las otras naciones». Esta misma idea se encuentra en Campomanes o Cadalso: «Sí, amigo —escribía el segundo—, lo confieso de buena fe, mataron muchos hombres a sangre fría; pero a trueque de esta imparcialidad que profeso, reflexionen los que nos llaman bárbaros la pintura que he hecho de la compra de negros, de que son reos los mismos que tanto lastiman la suerte de los americanos»⁸¹.

⁷⁷ Juan NUIX, *Reflexiones imparciales de los españoles en las Indias, contra los pretendidos filósofos y políticos. Para ilustrar las historias de MM. Raynal y Robertson*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, «Discurso preliminar del traductor Juan Varela y Ulloa», p. I.

⁷⁸ FORNER [6], pp. 141-142.

⁷⁹ «Carta de Gregorio Mayans a Llana Zapato», 24.XII.1757. Recogido por MESTRE [14], p. 65.

⁸⁰ NUIX [77], p. II.

⁸¹ CADALSO [28], p. 94.

En el caso de los *Españoles Ilustres*, sólo se llegaron a reconocer los abusos en la publicación del epítome biográfico de Vasco Núñez de Balboa, al cual se le reflejaba en su retrato con un carácter expedicionario y descubridor (Fig. 5)⁸²:

Es preciso decirlo: más de una vez Balboa se dejó llevar de la violencia y la codicia, que han deslucido la reputación de nuestros descubridores. Ya estos borriones han sido denunciados a la posteridad por los filósofos; pero nosotros observaremos solamente, que saliendo aquellos Españoles de un país donde en siete siglos no se había respirado más que guerra y combates, la mayor parte de ellos sin educación alguna, encontrándose en un nuevo mundo, mudo y terrible a sus ojos [...] no era tanto de extrañar que sus corazones terribles se desnudasen tal vez de todos los afectos sociales, y que su brío y energía degenerasen en ferocidad y violencia.



Fig. 5. Retrato de Vasco Núñez de Balboa, *Retratos de los Españoles Ilustres*.

⁸² Dibujado por José Maea y grabado por Juan Barcelón, el retrato de Núñez de Balboa apareció publicado en el décimo cuaderno de la serie, junto al de Hernando de Soto.

Se excusa, por lo tanto, en la construcción de los hechos de la conquista, a sus protagonistas aduciendo, bien que otras naciones se comportaron de igual manera, bien que las circunstancias históricas y sociales del momento no estaban vinculadas a valores propios de la Ilustración, como los «afectos sociales» y la falta de «educación»⁸³, sin admitirse de forma contundente los abusos de la conquista. De ahí que los epítomes de los conquistadores resalten ciertos valores sociales al margen de los característicos militares. Al valor, la fortaleza o la constancia se unían otros como «un corazón desinteresado y religioso» en el caso de Cortés, la «grandeza y actividad de espíritu desde la infancia» en Menéndez de Avilés; o la prudencia, la modestia y el carácter «agasajador, franco y popular con todos» en Vasco Núñez de Balboa. De todos los representados en la serie, sin duda el que más mereció los elogios por sus cualidades fue Hernando de Soto quien, «exento de los excesos que se han imputado a sus compañeros, manifestó siempre un corazón noble y generoso», y entre cuyas virtudes se destacaban la humanidad, la generosidad, la amistad... principios universales del siglo XVIII: «El único guerrero que entre los conquistadores de América supo unir la moderación a la fuerza, y la generosidad a la ambición [...] El carácter de humanidad que se dejaba ver en sus acciones no era a propósito para prosperar entre hombres tan violentos [...] ofreciendo a los indios su amistad, y ganando a los caciques con su afabilidad y buen trato».

Del epítome de Soto surge otra característica de este tipo de galerías grabadas donde se combinaban texto e imagen en una doble lectura de la información proporcionada al lector y espectador. Los textos solían ser de tipo descriptivo: relatan —con mayor o menor énfasis— las hazañas, hechos, cualidades y rasgos culminantes que convierten a estos conquistadores en acreedores de la fama, mientras que los retratos —al no ser descriptivos como lo podría ser una pintura de historia en la narración de un hecho determinado— presentan la figura simbólica del personaje, la esencia de su carácter y personalidad. Frente a un relato de hechos determinados, su retrato⁸⁴, busca una síntesis de aquellos elementos ejemplares para la educación del espectador, aunque en el caso de Soto se necesita del apoyo literario para conocer a fondo las virtudes del personaje.

Dentro del análisis visual de los retratos de los descubridores y conquistadores, estos no presentan novedades significativas respecto a la tradición de la figura del guerrero en la retratística europea impuesta desde el Renacimiento italiano. Se trata de esquemas iconográficos establecidos, muy asentados a lo largo de toda la Edad Moderna y que hablan de los valores asociados más comúnmente al

⁸³ No hay que olvidar que la educación y la cultura fueron los instrumentos básicos para abatir la ignorancia y el atraso de la sociedad, medios que se convierten en el eje de las reformas políticas de la Ilustración en el último tercio del siglo XVIII. Véase la clásica, pero vigente, obra de Jean SARRAILH, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

⁸⁴ Dibujado por José Maea y grabado por Juan Brunetti.

colectivo de los guerreros o militares⁸⁵. Entre los elementos más destacados se encuentran algunos muy típicos como la presencia de la armadura y la espada: Hernán Cortés lleva coraza y sujeta la espada con la diestra; Avilés muestra el yelmo apoyado sobre la mesa y su mano izquierda sobre la empuñadura⁸⁶; y en el caso de Balboa, Pizarro y Soto, están ataviados con armadura completa con la espada en la cintura en los dos primeros y en la mano en el caso del último⁸⁷. Otro de los estereotipos característicos de este colectivo es el lenguaje del cuerpo y el gesto: todos los rostros transmiten firmeza y autodominio, y los cinco aparecen con un codo flexionado, formando la figura de un brazo en forma de «asa de jarra», pose que refleja serenidad, afirmación del éxito, desafío y liderazgo⁸⁸.

A pesar de que desde esta iconografía institucional se resaltaban las buenas cualidades que tuvieron estos conquistadores, la imagen de finales de siglo sobre esta figura no admitía ya duda: la cruda realidad se había abierto paso y así era expresada, sin miramientos de ningún tipo, por Alejandro Malaspina: «la historia denota a cada paso que el hombre ha sido siempre el mismo. Iguales circunstancias han dado iguales resultados. Las ventajas le hacen atrevido, orgulloso y poco cauto; la inferioridad, envidioso y maligno. Todos los conquistadores antes han destruido el país conquistado, luego a sí mismos, finalmente el país de donde salieron»⁸⁹. En cierto sentido, sus hazañas y conquistas fueron en parte la razón por la que las potencias europeas dieron la espalda a España (de otra parte, estaban las razones económicas derivadas del comercio). De ahí que la serie de los *Españoles Ilustres* incluyera como contrapunto de la imagen denostada de los primeros igual número de personajes religiosos, testimonio de otras conductas en las colonias americanas entre los siglos XVI y XVII.

En la misma línea apologética con la que se defendía o excusaba a los conquistadores de los abusos cometidos en América, personajes religiosos como Bartolomé de Las Casas en el siglo XVI o Juan de Palafox y Mendoza en el siguiente (Fig. 6) se convirtieron en baluartes de la defensa de los indios y celosos veladores de su paz e integridad⁹⁰. En el caso de Las Casas, «trabajó en la legis-

⁸⁵ BURKE [44], p. 102.

⁸⁶ Dibujado por José Camarón y grabado por Francisco de Paula Martí, el retrato de Menéndez de Avilés apareció publicado en el cuarto cuaderno de la serie publicado en 1792. Junto a sus autores, consta la fecha de ejecución del mismo: 1791.

⁸⁷ El retrato de Pizarro fue dibujado por José Maea y grabado por Rafael Esteve y se publicó en el cuaderno número once de la serie, seguido a los retratos y epítomes de Hernando de Soto y Núñez de Balboa aparecidos en el cuaderno precedente.

⁸⁸ Joaneath SPICER, «The Renaissance elbow», Jan Bremmer y H. Roodenburg (eds.) *A Cultural History of Gesture. From the Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press, 1993, pp. 84-128 (p. 86).

⁸⁹ LUCENA GIRALDO y PIMENTEL [21], p. 149.

⁹⁰ El de Bartolomé de Las Casas fue dibujado por José López Enguñados y grabado por Tomás López Enguñados; el de Palafox (séptimo cuaderno), dibujado por José Maea y grabado por Mariano Brandi.

lación de aquellos dominios, en justificar los derechos de sus Soberanos a ellos, en el modo de promulgar el Evangelio a los Indios, en contestar a varios incidentes de sus disputas con Sepúlveda y con el Obispo de Darién, y en la famosa obra intitulada *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de que han hecho el peor uso algunos escritores extranjeros»⁹¹. En esa obra no sólo defendía a los indios, sino que reclamaba a la corona española medidas para atajar tales abusos:

Los españoles trataron a estas mansísimas ovejas, olvidándose de ser hombres, y ejerciendo la crueldad de lobos, de tigres y de leones hambrientos. De cuarenta años a esta parte no han hecho ni hacen sino perseguirlas, oprimirlas, destrozalas y aniquilarlas por cuantas maneras conocían ya los hombres y por las nuevas que han inventado ellas⁹².



Fig. 6. Retrato de Juan de Palafox, *Retratos de los Españoles Ilustres*.

⁹¹ *Retratos* [40], epitome biográfico de Bartolomé de Las Casas, s. n.

⁹² Bartolomé LAS CASAS, *Colección de las obras del Venerable Obispo don Bartolomé de Las Casas, defensor de la libertad de los americanos*, París, Casa de la Rosa, 1822, tomo I, p. 103.

En su retrato, se le presenta escribiendo sin precisar qué obra, extendiendo así su faceta de escritor a todas ellas, sentado con un rico cortinaje a la izquierda, que subraya su autoridad y jerarquía por su calidad de obispo y una librería al fondo, símbolo de sabiduría y conocimiento; elementos todos ellos, como en el caso de los conquistadores, comunes a la tradición retratística⁹³.

En el caso de Palafox, se muestra una relación directa entre la información visual ofrecida por su retrato y la literaria presentada en su biografía. En ambas se alude al memorial que Juan Palafox enviara a Felipe IV sobre la «Naturaleza y virtudes del Indio», papel defensor que adoptó en su calidad de consejero, virrey y visitador. Palafox trató tanto en América como en España de corregir la situación, empresa difícil por la incapacidad o falta de interés para tomar conciencia de la realidad por parte de la metrópoli, pero en la que se empeñó con decisión: «pocos ministros han ido a la Nueva España, ni vuelto de ella, más obligados que yo, al amparo de los indios y a solicitar su alivio»⁹⁴, escribió a la vuelta de uno de sus viajes. Frente al rostro rudo de los conquistadores, el de Palafox, como el Las Casas, es de gesto amable y accesible, propio de alguien al que «los indios adoraban por el proceder humano y benigno que tenía con ellos un hombre que los creía capaces de virtudes y que empleó tal vez sus vigiliyas y su pluma en describirlas»⁹⁵.

Siguiendo esquemas paralelos de representación a Palafox y Las Casas se encuentran otros retratos de religiosos como del teólogo e historiador Juan Ginés de Sepúlveda y del obispo y poeta Bernardo de Balbuena⁹⁶. De los dos, hay que resaltar al primero por su duro debate con Las Casas, al defender la actuación de los conquistadores en su obra *Demócrates Segundo o de las justas causas de la guerra contra los indios*, donde sentó los principios lícitos de la conquista:

Si es lícito y justo que los mejores y que más sobresalen por naturaleza, costumbres y leyes imperen sobre sus inferiores [...] con perfecto derecho los españoles ejercen su dominio sobre esos bárbaros del Nuevo Mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio y todo género de virtudes y humanos sentimientos son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos, las mujeres a los varones, los crueles e inhumanos a los extremadamente mansos, los exageradamente intemperantes a los continentes y moderados⁹⁷.

⁹³ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, *Iconografía de Don Juan de Palafox. Imágenes para un hombre de Estado y de Iglesia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, p. 160.

⁹⁴ Joaquín SALCEDO IZU, «Palafox, defensor de los indios», *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Congreso Internacional celebrado en Pamplona 13-15 abril de 2000, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 273-281 (p. 273). El memorial fue publicado por vez primera como *Historia de las Virtudes del Indio* en Zaragoza en 1661.

⁹⁵ *Retratos* [40], epitome biográfico de Juan Palafox, s. n.

⁹⁶ El retrato de Sepúlveda, dibujado por José Maea y grabado por Juan Brunetti, fue publicado en el cuaderno número 13 de la serie, uno antes que el retrato de Las Casas; el de Balbuena, dibujado y grabado por Rafael Esteve, en el número 18.

⁹⁷ Juan Ginés de SEPÚLVEDA, *Demócrates Segundo o de las justas causas de la guerra contra los indios*, Madrid, Instituto Francisco de Vitoria / CSIC, 1984, p. 33 (Edición de Ángel Losada). La obra no fue impresa hasta 1882, en una edición incompleta.

En esta ocasión, la figura está en pie con un libro entre las manos, situada ante una mesa sobre la que descansa otro libro abierto con otro cerrado encima y, al fondo, una librería. Su gesto serio contrasta con la amabilidad transmitida por su oponente en el debate, Bartolomé de las Casas, por quien se tomó partido en la serie, tanto en la jerarquía visual de los elementos del retrato como en el contenido de los epítomes:

Es un extremo vergonzoso y feo, que un hombre ilustrado y dedicado a la profesión sagrada de escritor, se ocupase en amontonar los más perniciosos sofismas, y que se valiese de los halagos péfidos de la elocuencia, para defender unas máximas dignas solamente de vándalos y tigres [...] Esta fue la ocasión más famosa de la carrera de Sepúlveda; y es preciso confesar que no le hace honor ninguno. Sin esta desventurada controversia la reputación merecida por cincuenta años de trabajos útiles, hubiera pasado a la posteridad sin tacha alguna⁹⁸.

Descubridores, conquistadores, religiosos y cronistas aparecen representados en la serie como recuerdo de los siglos XVI y XVII, momento del esplendor en América. Sin embargo, no deja de existir un tercer grupo de personajes relacionados de forma directa con las colonias y más cercanos cronológicamente a la configuración de la colección, los científicos Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Ambos comparten un nuevo periodo de la historia española bajo la dinastía de los Borbones, y la información que de ellos hacía la serie tenía que validar su imagen de ilustres referentes de su tiempo, en este caso expresión visual de la nueva modernidad con la que se querían proyectar metrópoli y colonia.

Como es sabido, ambos participaron en la expedición geodésica hispano-francesa al Perú entre 1735 y 1744 aproximadamente, con la misión de medir los grados terrestres debajo del Ecuador para tratar de dar una idea más exacta de la figura de la tierra⁹⁹. Por otro lado, actuaron también como agentes gubernamentales que informaban a la corte de la realidad de las colonias, lo que hemos tenido ya ocasión de comprobar al citar anteriormente la que fue su tercera obra en común, las *Noticias secretas de América*. De su viaje dejaron escritas otras dos obras: los resultados científicos de la expedición se detallaron exhaustivamente en las *Observaciones astronómicas y físicas en el Reino del Perú de las cuales se deduce la figura y magnitud de la Tierra* (1747); y la historia y visión del virreinato en cuanto a sus costumbres y tradiciones quedó recogida en la *Relación his-*

⁹⁸ *Retratos* [40], epítome biográfico de Juan Ginés de Sepúlveda, s. n.

⁹⁹ Sobre la expedición al Virreinato del Perú de Jorge Juan y Ulloa, Antonio LAFUENTE y Antonio MAZUECOS, *Los caballeros del punto fijo. Ciencia, política y aventura en la expedición geodésica hispano-francesa al Virreinato del Perú en el siglo XVIII*, Barcelona, Serbal, 1987 y, en un plano más general sobre otros expedicionarios, Juan PIMENTEL, *Jorge Juan, Mutis, Malaspina: Viajeros científicos, tres grandes expediciones al Nuevo Mundo*, Madrid, Nivola, 2001.

tórica del viaje a la América meridional (1748). A la vez que estas expediciones mostraban la imagen de un Estado avanzado con miras al progreso científico, servían igualmente para solucionar problemas de gobierno y mantener un control político y militar en las colonias¹⁰⁰. Juan y Ulloa fueron ejemplo de ello, ambos pertenecieron al cuerpo de la Armada y reforzaron fortificaciones y arsenales de la costa en Perú y Chile. A diferencia del resto de los retratos que hemos visto hasta ahora, los suyos presentan la novedad de que se trata de un estilo más acorde con el gusto del retrato en los últimos años del siglo XVIII¹⁰¹.

En el caso de Jorge Juan, el retrato incluido en los *Españoles Ilustres* estuvo inspirado en una estampa grabada por Manuel Salvador Carmona y dibujada por Castro hacia 1774 (Fig. 7)¹⁰², donde su gesto es muy similar al de la colección, aunque en esta estampa se han utilizado algunos elementos emblemáticos relativos a la actividad de Jorge Juan sobre el zócalo, un recurso muy frecuente en los retratos grabados de la época. En la imagen podemos distinguir igualmente un mapa del arsenal de Cartagena que él mismo proyectó, el libro del Examen Marítimo y otros dos en cuyo lomo se lee «Bernouillis» y «Bouger», a los que se suman instrumentos científicos, desaparecidos en la estampa de la colección. El retrato acompañó la publicación del *Elogio a Don Jorge Juan*, escrito por Benito Bails hacia 1774 aproximadamente, donde destacaba de Jorge Juan otras virtudes como el trato social con los demás y la sabiduría:

Los literatos creen que sólo ellos son para todo, y que los libros infunden el don de no errar en nada. La verdad es que un hombre ignorante es un hombre inútil, y también peligroso si tiene autoridad, y un sabio sin trato de gentes suele ser un hombre sin crianza, y un niño para las dependencias. Don Jorge Juan era sabio y hombre de mundo a un tiempo; para él podía haber asuntos nuevos, pero no extraños; los concluía todos como si no hubiese manejado otros en el discurso de su vida¹⁰³.

Lo que antes aparecía como un conjunto de elementos emblemáticos señalando la sabiduría de Jorge Juan en el zócalo de la estampa de Carmona —objetos ajenos al espacio real del retrato—, pasa a integrarse en el mismo espacio que el

¹⁰⁰ A tal proceso Lafuente lo ha denominado «institucionalización metropolitana», lo que condujo a ciertas instituciones relevantes del XVIII a organizar este tipo de expediciones coloniales combinando intereses botánicos, hidrográficos o astronómicos con el afianzamiento político y militar en América: Antonio LAFUENTE, «Institucionalización metropolitana de la ciencia española en el siglo XVIII», Antonio Lafuente y J. Sala Catalá (eds.), *Ciencia colonial en América*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 91-118 (p. 92).

¹⁰¹ El de Jorge Juan, dibujado por José Maea y grabado por José (?) Vázquez; el de Ulloa, también dibujado por Maea y grabado por Rafael Esteve.

¹⁰² Madrid, Biblioteca Nacional. PÁEZ RÍOS [52], IH 4648-1.

¹⁰³ Benito BAILS, *Elogio a Don Jorge Juan*, Madrid, Museo Naval, 1973, s. n. (Edición facsímil de la publicada en Madrid en 1774).

personaje en los *Españoles Ilustres* como elementos verosímiles que acompañan al retratado (Fig. 8).



Fig. 7. Retrato de Jorge Juan, en Benito Bails, *Elogio a don Jorge Juan*, Madrid, 1774.



Fig. 8. Retrato de Jorge Juan, *Retratos de los Españoles Ilustres*.

Así, el uniforme de jefe de escuadra de la Armada y la venera de la Orden de Malta sobre la casaca hacen referencia a su carrera militar, que se combina con su actividad científica¹⁰⁴. Sentado, sostiene abierto sobre las rodillas su libro *Examen Marítimo* abierto, apoyando el codo derecho sobre una mesa donde descansan varios mapas y libros amontonados. La jerarquía del personaje se refuerza con la inclusión en el ángulo izquierdo de un cortinaje. Comparte, a través de estos objetos, la imagen de otros colectivos como los escritores o militares.

Por su parte, en el retrato de Antonio de Ulloa se profundiza más en su cualidad de hombre de ciencia, pese a que también viste uniforme de la Armada con una venera de la Orden de Santiago. En la pared cuelga un cuadro con una escena

¹⁰⁴ Fernando GONZÁLEZ DE CANALES, *Catálogo de Pinturas del Museo Naval*, 7 vols. (1999-2004) Madrid, Ministerio de Defensa, 2000, vol. 2, p. 189.

marítima con un navío, aludiendo posiblemente a su expedición al Virreinato del Perú. Ulloa está de pie, frente a una mesa en la que descansa un globo terráqueo y sobre el que apoya la mano izquierda, mientras con la derecha hace un gesto que alude al afán pedagógico del personaje. El retrato de Ulloa es el de un hombre apasionado por su trabajo, entregado a su labor como científico, de cuya responsabilidad social era plenamente consciente como modelo ejemplar de comportamiento, tal y como dejó escrito de su puño y letra:

Para que sirva de ejemplo a mis hijos y posteridad, más que por vanidad propia, diré en resumen las cosas a que he contribuido en la Monarquía para que se establezcan y perfeccionen, debiéndose a mis noticias, influjos, y cuidados los fundamentos de los adelantamientos a que han llegado hasta el presente¹⁰⁵.

Entre las actividades a las que contribuyó Ulloa para su perfeccionamiento destacan algunas como el fomento de la enseñanza y habilitación de «grabadores geógrafos en figuras, países y en piedras que se sometieron a París para su enseñanza», ya que en la filosofía ilustrada «los sujetos se hacen recomendables y distinguidos en las carreras en que se hallaren empleados»¹⁰⁶. No hay que olvidar que las expediciones científicas de finales del siglo XVIII estaban constituidas por un nutrido grupo de especialistas entre los cuales no podían faltar los artistas, ya que tenían la misión de dibujar diversos objetos de estudio científicos: desconocidas especies animales y vegetales, retratos de las poblaciones autóctonas, cartas geográficas, vistas, etc.¹⁰⁷.

En cuanto a los epítomes biográficos en la serie, de nuevo la imagen literaria que se da de Jorge Juan y Ulloa resulta descriptiva de las hazañas y logros que consiguieron. Al margen de sus cualidades y méritos como científicos, se insiste —como en otros grupos o profesiones— en subrayar valores sociales propios de cualquier hombre de bien con los que la serie de los *Españoles Ilustres* trataba de dar ejemplo:

Los grandes hombres son siempre dignos de nuestra memoria y veneración; pero mucho más aquellos que, como el Excmo. Sr. D. Jorge Juan, ha consagrado sus talentos y estudios en beneficio de su patria y de todo el género humano (Retratos 1791: Epítome de Jorge Juan).

¹⁰⁵ Antonio de Ulloa, «Conversaciones de Ulloa con sus tres hijos en Servicio de la Marina, instructivas y curiosas...», 1795. Recogido por Antonio OROZCO ACUAVIVA, «Antonio Ulloa, un ilustrado curioso», en *Actas del II Centenario de Don Antonio de Ulloa*, Sevilla, Archivo General de Indias, CSIC, 1995, pp. 241-255 (p. 253).

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 244.

¹⁰⁷ Sobre las obras producidas por estos dibujantes en las expediciones, véase Antonio de PEDRO, «El indio americano en la expedición Malaspina: imágenes del otro y lecturas propias», Fermín del Pino y C. Lázaro (coords.), *Visión de los otros y visión de sí mismos*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 157-204.

Pero en esta ocasión, además eran dos figuras a través de las cuales se había alcanzado un reconocimiento por parte de Europa a los logros de España, pues estos dos científicos alcanzaron fama como destacados especialistas en la Europa de la segunda mitad de siglo, verdadero hito en un país como España acostumbrado a los ataques continuos a su cultura y ciencia:

Algunos eruditos franceses que escribieron en los últimos años de su antiguo gobierno, y que no se dejaron preocupar, como otros, de las falsas opiniones que por el mismo tiempo se habían esparcido en descrédito de la literatura española, queriendo elogiar dignamente el mérito de sus sabios Chabert, Fleuriu y Verdun en las observaciones de sus viajes, le compararon con el que Ulloa y D. Jorge Juan habían contraído en las del suyo científico, que se publicaron en 1747. A este testimonio imparcial, si necesitara de apoyo el mérito de Ulloa, se pudieran agregar otros muchos de la misma especie, entre los que serían de la mayor autoridad las demostraciones de aprecio con que fue incorporado en la Sociedad Real de Londres, y en las Academias de Ciencias de París y de Berlín¹⁰⁸.

Así, Ulloa y Juan se convirtieron en dos personajes que, gracias a sus méritos en la ciencia, contribuyeron a dar la imagen de una España avanzada por su interés y desarrollo del conocimiento en América, a la vez que servían como referente para otros expedicionarios en los primeros años del siglo XIX, labor también reconocida fuera del reino: «ningún gobierno europeo ha sacrificado sumas más considerables que el español para fomentar el conocimiento de los vegetales»¹⁰⁹, por lo que la ciencia española proyectaba ya entonces la imagen de una sólida empresa colectiva patrocinada por el monarca y cuyos resultados eran bien recibidos en los círculos ilustrados europeos.

Los retratos de Ulloa y Jorge Juan se publicaron en el cuaderno decimosexto de la serie. Observando en conjunto el criterio de ordenación y publicación de los retratos, tal y como hemos visto, se intentaban publicar juntos o de forma próxima a aquellos personajes que tuvieran una relación directa entre sí, por lo que se remarcaba el interés de la obra en su función histórica y en la búsqueda de una coherencia de los temas presentados. Así se consiguió al menos en algunos ejemplos, como en el de ligar la figura del conquistador con la del cronista (Solís y Cortés), el de relatar los debates ideológicos en torno a los abusos de la conquista (Las Casas y Sepúlveda), o el de reunir a los descubridores y conquistadores de una zona o relato histórico comunes (Soto, Pizarro y Balboa). Bajo esa coherencia quería reflejarse la construcción de una visión sobre la relación de España con sus dominios en América a finales del siglo ilustrado.

¹⁰⁸ *Retratos* [40], epítome biográfico de Antonio de Ulloa, s. n.

¹⁰⁹ Alexander HUMBOLDT, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, México, 1984 (1811). Recogido por LAFUENTE [99], p. 107.

El ciclo de la obra se cerraba hacia los años veinte, con la publicación de la última entrega, en la que se insertaron los retratos de Pedro Rodríguez Campomanes y el Conde de Floridablanca, verdadero promotor de la serie. Con ellos, se rendía tributo a toda una generación de ilustrados presentes en la colección como Tomás Vicente Tosca, Benito Jerónimo Feijoo, José Patiño o los ya citados Jorge Juan y Ulloa, en un claro homenaje a quienes trataron de impulsar con sumo esfuerzo el progreso del país durante el largo siglo XVIII, proyección de un futuro deseado como imagen de lo español.

The History role as a knowledge source in the Eighteenth-Century forced an objective revision about the past Spanish influence in America to answer to European accusations spread from the previous century. In this speech, the visual propaganda of the art of the portrait was determinant to construct an image of America where its main protagonists should reconciled the mistakes of the past with the projection of a future built under the spirit of the Enlightenment and the new values and virtues of universal type.

KEY WORDS: *American History, art history, visual culture, portrait, XVIIIth Century.*

Fecha de recepción: 28 de Mayo de 2004.

Fecha de aceptación: 18 de Octubre de 2004.