

Álvaro Molina (ed.)

*La Historia del Arte
en España*

Devenir, discursos y propuestas



Ediciones Lolifemo

Madrid 2016

Esta edición se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i
La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas de futuro (ref. HAR2012-32609),
financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

© De los textos, sus autores

© Ediciones Polifemo
Avda. de Bruselas, 47 - 5º
28028 Madrid
www.polifemo.com

ISBN: 978-84-16335-24-4
Depósito Legal: M-36247-2016

Impresión: Namac Comunicación, S.L.
Avenida Valdelaparra, 27 - naves 18 y 19
28108 Alcobendas (Madrid)

Índice

Palabras preliminares	
<i>Jesusa Vega</i>	7
Introducción	
<i>Álvaro Molina</i>	11

PRIMERA PARTE
FUNDAMENTOS

La Historia del Arte y su devenir en España: Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva	
<i>Jesusa Vega</i>	21
Definiciones y redefiniciones de la “escuela española” de pintura	
<i>Javier Portús</i>	175
Los estilos nacionales y sus discursos identitarios: El denominado estilo mudéjar	
<i>Juan Carlos Ruiz Souza</i>	197

SEGUNDA PARTE
MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES Y DE OCCIDENTE

Historia del Arte contemporáneo y materialidad	
<i>Carmen Bernárdez Sanchís</i>	219
Del Arte del Extremo Oriente al Arte en Asia Oriental	
<i>Isabel Cervera</i>	273
Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España	
<i>María Rosón</i>	293

TERCERA PARTE
DISCURSOS, CONTEXTOS, ESCENARIOS

Problemáticas del dieciocho en la Historia del Arte español: De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar <i>Álvaro Molina</i>	327
José María Moreno Galván y Valeriano Bozal: Historia del Arte, compromiso y control estatal <i>Noemi de Haro García</i>	403
El regreso del arte español del siglo XIX al Museo del Prado. Un ejercicio de retórica en dos asaltos y un preámbulo: Musée d'Orsay <i>Isabel Tejada Martín</i>	447
Dispositivos historiográficos entre la universidad y el museo: El proyecto <i>Desacuerdos</i> y la revisión de los discursos hegemónicos <i>Iñaki Estella Noriega</i>	509

LECTURAS PARA LA HISTORIA DE
LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA:
ENSAYOS Y TESTIMONIOS
(CD)

- Las Bellas Artes, nueva entre las disciplinas universitarias
Elías Tormo y Monzó [1909]
- Prólogo [*Historia del Arte Hispánico*]
Juan Contreras y López de Ayala [*Marqués de Lozoya*] [1931]
- Conato de estilo. Lo *tequitqui* o mudéjar mexicano
José Moreno Villa [1942]
- La pintura virreinal y la Historia del Arte
María Concepción García Sáiz [2004]
- Ortega y la crítica de arte
Enrique Lafuente Ferrari [1948]
- La realidad española y las humanidades visuales
Enrique Lafuente Ferrari [1981]
- La Historia del Arte entre las ciencias sociales:
Estatuto epistemológico y sugerencias didácticas para Enseñanza Media
Juan Antonio Ramírez [1984]
- Oración pronunciada en la junta pública,
que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781
para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura
Gaspar Melchor de Jovellanos [1781]
- Introducción. La composición en Velázquez
Diego Angulo Íñiguez [1947]
- España en sus pintores. Escuela y estilo.
La cuestión de los caracteres nacionales en el arte. España y Europa.
El estilo de época y las influencias
Enrique Lafuente Ferrari [1971]
- El estilo mudéjar en arquitectura
José Amador de los Ríos [1859]

- Explicación de las pinturas de Antonio Tapies
Juan Eduardo Cirlot [1955]
- Prefacio [*Restauración y conservación de Pintura*]
Enrique Lafuente Ferrari [1960]
- El “principio collage” y el arte objetual
Simón Marchán Fiz [1974]
- El crítico se hace viejo.
Conversación con Ángel González García
Ángel González García, Óscar Alonso Molina [2001]
- La estética china
Jean Roger Rivière [1968]
- La fotografía en el Estado español (1900-1978)
Josep Maria Casademont [1978]
- Notas sobre la fotografía española
Joan Fontcuberta [1983]
- Luis Paret y Alcázar
Juan Antonio Gaya Nuño [1952]
- Preliminares [*Escultura y pintura del siglo XVIII*]
Francisco Javier Sánchez Cantón [1965]
- Balance y perspectivas
José María Moreno Galván [1969]
- Hacia un arte crítico: informalismo, experimentalismo, realismo.
El arte último
Valeriano Bozal [1972]
- Prólogo personal [*Arte del siglo XIX*]
Juan Antonio Gaya Nuño [1966]
- La pintura como “modus vivendi”
Estrella de Diego [1987]
- Ordenar y dirigir: el Museo Tradicional.
Del “marco” al “margen”: el Museo Moderno.
La reescritura del pasado: el Museo Manierista.
La obra de los pasajes
Santos Zunzunegui [2003]

Lecturas CD

Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales

José Luis Brea [2005]

Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito

Simón Marchán Fiz [2004]

La realidad in-visible y la espectacularización “(inter)nacionalista”
de la movida madrileña: El caso de la fotografía

Cristina Moreiras Menor [2010]

Palabras preliminares

Jesusa Vega

Entre las dificultades a las que tiene que hacer frente el historiador del arte se encuentran explicar el alcance de su objeto de estudio, saber el lugar que ocupa en el ámbito de la historia y ponderar las prácticas derivadas de la inquietud metodológica y la demanda social. Lamentablemente, en la misma medida que asistimos a una progresiva invisibilidad de nuestro trabajo, comprobamos la prevalencia en los medios de comunicación de formas de hacer que nosotros mismos consideramos obsoletas. Pero esto no siempre fue así y parecía necesario indagar qué había pasado. Saber cuál era la realidad con la que se habían topado nuestros antecesores, a los cuales debíamos lógicamente nuestra existencia, era un buen punto de partida pues no fue difícil comprobar que en realidad sabíamos poco del devenir de la disciplina en nuestro país. Estas preocupaciones en torno a la disciplina la teníamos un grupo de colegas, es decir, compartíamos intereses aunque nuestra “especialidad” fuera diversa. En consecuencia, fue fácil ponernos de acuerdo para plantear, en la convocatoria de 2012, un proyecto I+D+i dentro del Programa Nacional de Investigación Fundamental del Ministerio de Economía y Competitividad, con el objetivo de investigar “La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas de futuro” (HAR2012-32609). La que escribe estas líneas era la investigadora principal.

Apenas habíamos comenzado a desarrollar las actividades cuando tuve que poner mis afanes en otro sitio pues, como se dice coloquialmente, me falló la salud. Gracias al apoyo del grupo de investigadores se pudieron seguir programando y desarrollando las actividades previstas: Álvaro Molina asumió la dirección del «Curso de Humanidades Contemporáneas» de la Universidad Autónoma de Madrid cuyo título fue *La historia del arte en España: discursos y propuestas de futuro*; se desarrolló en el Centro Cultural la Corrala en el mes de febrero de 2014. Iñaki Estella coordinó el seminario *Intercambio de lugares*, que se desarrolló en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid en octubre de 2015. Y Juan Carlos Ruiz Souza presidió la mesa *La historia de la Historia del Arte en España entre la dictadura y la democracia* en el congreso “Política, poder estatal y la construcción de la Historia del Arte en Europa después de 1945”, celebrado en el MNCARS-Centro Cultural la Corrala en junio de 2015; en ella participaron los dos investigadores anteriormente citados y María Rosón,

sin cuya colaboración hubiera sido imposible que todas estas actividades se hubieran desarrollado. A todos ellos deseo expresarles mi gratitud por su generosidad, apoyo y cariño, así como a Carmen Bernárdez, Isabel Cervera, Concha García Saiz, Javier Portús e Isabel Tejada cuya disponibilidad, ayuda y fortaleza me han acompañado en todo momento. Vaya también mi gratitud a todos aquellos profesores, investigadores, profesionales y alumnos que participaron en estas actividades.

Una parte fundamental del proyecto era hacer partícipe de nuestro entusiasmo por la Historia del Arte a todo aquel que quisiera aprender o escucharnos, pues por mucho que sea lo cierto es que es algo vocacional que nos hace afrontar la vida de un modo particular, siendo muchos los momentos de solaz y disfrute, pero también de trabajo, reflexión y estudio. Queríamos sumar a esta experiencia la de otros colegas y pensamos que lo mejor era darles voz a través de sus escritos. Éstos conforman la selección de lecturas que acompaña a este volumen en un CD, y ha sido posible gracias a la generosidad de los autores y/o sus derechohabientes, que nos han permitido publicarlos nuevamente. Vaya para todos ellos nuestra gratitud, así como para la asociación cultural *hablarenarte*: y para Ediciones Polifemo por haber apoyado desde el principio el proyecto como Entes Promotores Observadores (E. P. O.) Sin ellos no hubiéramos podido llegar hasta aquí y mucho menos ofrecer la publicación que ha sido posible por el cuidado y buen hacer de Ramón Alba.

Introducción

Álvaro Molina

Desde su misma institucionalización como disciplina universitaria a comienzos del siglo XX, el afianzamiento de la Historia del Arte en España ha sido cuestionado de modo recurrente por dos motivos: por un lado, la autonomía en la que se fundamentó como ciencia; por otro lado, el valor y la utilidad que su enseñanza en la universidad aporta a la sociedad. Esta situación se puso de manifiesto en 2004 –año en el que se celebraba el centenario de la creación de la primera cátedra en la Universidad Central de Madrid, actual Universidad Complutense–, con la que hoy conocemos como la “crisis del grado”, cuando la titulación estuvo a punto de desaparecer de los planes de estudio del nuevo Espacio Europeo de Educación Superior al considerarla una disciplina subsidiaria de la Historia. Si bien es cierto que la movilización de los profesionales tuvo el empuje suficiente en su defensa como para garantizar su supervivencia, no se sucedió ningún movimiento de calado para dinamizar una reflexión colectiva sobre la especificidad del objeto de estudio de la Historia del Arte, sus métodos, herramientas intelectuales y su vigente actualidad en el ámbito de las ciencias afines. Probablemente, no estábamos preparados para dar una respuesta debido a las enormes transformaciones que hemos vivido en la formulación de todas las disciplinas que, tradicionalmente, se agrupaban bajo el paraguas de las humanidades.

Hasta hace pocos años no había ningún tipo de cuestionamiento sobre el objeto principal de estudio de la disciplina: el “arte” a lo largo de la historia en un devenir que se constituía como algo autónomo, demarcado y separado, que no era competencia del resto de disciplinas. Sin embargo, en la actualidad ni eso que denominamos arte parece presentarse tan claramente definido como en el pasado, ni tampoco está claro ya que no deba ser estudiado desde otros lugares de la ciencia, como de hecho sucede con cada vez más frecuencia, sobre todo respecto al estudio de las imágenes. Esta situación ha generado indecisión e incertidumbre, afectando tanto a la investigación como a la enseñanza. En lo que respecta a esta última, la situación descrita explica que no haya tenido lugar un replanteamiento medular en la confección de los nuevos planes de estudio, motivo por el que tampoco se han propiciado propuestas de futuro que, asentadas sobre el pasado de la propia disciplina, nacieran con verdadera vocación de renovación; es más, todavía no se han llegado a sustituir del todo las prácticas

docentes tradicionales, basadas en la exposición de contenidos, por la enseñanza de hacer ciencia a través de la adquisición de habilidades y destrezas, únicas vías en las que puede existir la transmisión de conocimiento y el ulterior desarrollo profesional que reclama la sociedad actual. Es cierto que esta última circunstancia afecta prácticamente a todas las parcelas del saber –consecuencia en gran medida del coste cero con el que se implantó la reforma de Bolonia–, pero eso no quita que sea una cuestión pendiente, y urgente, que ha de afrontar la Historia del Arte.

Pasada más de una década desde que se vivió la “crisis del grado” y habiendo sido aprobadas recientemente las memorias de verificación de los planes de estudio en la mayor parte de las universidades españolas que imparten el título, la reflexión epistemológica en torno a la disciplina y sus fundamentos sigue estando por hacer. Sin duda, ello se debe al escaso interés que ha existido entre los historiadores del arte a aventurarnos en la complejidad de nuevos debates en torno a cuestiones historiográficas y teóricas, por no hablar de la reticencia que aún existe en asimilar nuevas metodologías y herramientas de naturaleza interdisciplinar. Esto también se explica por las dificultades que ha habido para ampliar y reorientar las temáticas así como para el desarrollo de nuevas perspectivas de estudio. Todo ello evidencia la lenta transición que hemos vivido en España desde la Historia del Arte “tradicional” a la “Nueva Historia del Arte” y, más recientemente, a los estudios de cultural visual, cuya asimilación es en muchas ocasiones algo meramente nominal, un medio para resistir ante lo que con frecuencia es visto como una amenaza a los pilares sobre los que se asienta la propia disciplina, quizás porque no conocemos bien cómo son esos pilares, ni los cimientos sobre los que se asientan.

Obviamente, la situación descrita no es privativa de la Historia del Arte. Su devenir histórico en España es compartido con el resto de disciplinas científicas, por esa misma razón, como se ha llevado a cabo en esos otros campos de estudio, pensamos que para elaborar cualquier formulación de propuestas de futuro era fundamental conocer antes cómo y en qué circunstancias se construyeron los discursos en el pasado. Este es el objetivo final que persiguen los ensayos reunidos en este volumen. Dada la amplitud del tema, la multitud de cuestiones susceptibles de estudio, así como de las formas de abordarlo, ni se ha querido ni se ha intentado en ningún momento construir una revisión historiográfica totalizadora. Lo que hemos pretendido es compartir con otros colegas, especialistas e interesados en el tema, una serie de aproximaciones y reflexiones nacidas de los intereses, inquietudes y experiencias individuales de cada historiador, conscientes de que nuestra dedicación a la Historia del Arte no sólo es algo que nos une, sino también que nos diferencia de los otros, pues afecta enormemente a la manera de entender y afrontar la cotidianidad. Las contribuciones que siguen a estas

páginas no son, ni lo pretenden, una exposición cerrada de las problemáticas y los retos de la disciplina, ni siquiera una respuesta inequívoca a algunas de ellas; todo lo contrario, se trata simplemente de un punto de partida para poner en valor nuestro pasado, visibilizar nuestro presente e incentivar el debate y la reflexión mirando hacia el futuro.

Partiendo por tanto de la independencia de criterio de cada autor y de la diversidad de planteamientos, hemos organizado los ensayos bajo tres epígrafes que señalan las tres partes que componen el libro. En la primera se abordan cuestiones y asuntos relacionados con los propios “Fundamentos” de la disciplina. La revisión crítica en su devenir histórico y la exposición de sus principales problemáticas ocupan el ensayo de Jesusa Vega, cuyas páginas sirven además como marco conceptual al anticipar cuestiones que son abordadas y desarrolladas en el resto de los capítulos. El origen de la disciplina se remonta a la Ilustración y su institucionalización universitaria tuvo lugar como culminación de su afianzamiento en el siglo XIX; en esos dos periodos históricos se contextualizan los otros dos ensayos que figuran en este apartado. Así, Javier Portús se ocupa de explicar cómo se forjó el concepto de “escuela española” en la historia de la pintura, mientras que Juan Carlos Ruiz Souza revisa la construcción del denominado “estilo mudéjar”. Ambas formulaciones, plenamente asentadas en la crisis que se abrió tras el desastre del 98, permiten comprender el peso que ha tenido desde entonces lo nacional y lo identitario en los discursos disciplinares, pero también ponen en primer plano las consecuencias a la hora de determinar los temas de estudio –predominando lo español–, y el interés prestado a determinados periodos en detrimento de otros.

La segunda parte del libro, “Más allá de las Bellas Artes y de Occidente”, reúne ensayos que evidencian las dificultades que siguen existiendo para trascender dos de las grandes limitaciones con las que se naturalizó la Historia del Arte en España: el concepto de Bellas Artes y su prevalencia en el mundo occidental. Carmen Bernárdez Sanchís explora en primer lugar la cuestión de la materialidad en el arte contemporáneo, atendiendo a las dificultades y obstáculos que todavía suponen su estudio en el marco discursivo de la disciplina. Lo material y sus posibilidades de estudio son igualmente una de las preocupaciones compartidas por María Rosón, quien revisa cómo se incorporó la fotografía a los relatos de la disciplina, poco flexibles hasta hace muy pocos años para responder a la realidad de otros medios y prácticas que cuestionaran las Bellas Artes y, en consecuencia, el objeto de estudio. Finalmente, Isabel Cervera da en su recorrido una idea sobre las enormes dificultades que encuentra, para ser incorporado a nuestros estudios, todo aquel arte que por su especificidad y lejanía se ubica fuera del contexto español, como es el caso del arte asiático, así como la mirada eurocéntrica que todavía prevalece.

Bajo el título de “Discursos, contextos y escenarios” se reúnen, por último, los ensayos referidos a las construcciones narrativas de determinados periodos de nuestra historia y las vicisitudes políticas que contribuyeron a conformarlas. El siglo XVIII y su difícil encaje en la discursiva nacional de la disciplina centra el capítulo de Álvaro Molina, considerando los obstáculos a los que se ha enfrentado su estudio hasta hace relativamente poco tiempo, sobre todo como consecuencia de los planteamientos y prejuicios que se consolidaron en los difíciles años de la Dictadura. Este régimen político obligó en gran medida a redefinir las prácticas de trabajo y el posicionamiento del historiador del arte, acentuando en muchos de ellos el compromiso ideológico y social frente al franquismo, escenario estudiado por Noemi de Haro García a través de las trayectorias personales y profesionales de José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. No cabe duda que el escenario disciplinar también ha ido evolucionando, y si a lo largo de la construcción de la Historia del Arte se pueden registrar los diferentes tránsitos entre la academia y el museo, en las últimas décadas el lugar de este último ha sido enormemente sugestivo, pues desde allí se han hecho relecturas y propuestas que han renovado las prácticas hasta el punto que en la actualidad se ha planteado la posibilidad de la existencia de “dos historias del arte”. Por otro lado, el afán de modernidad y la fluida comunicación que ha traído la Democracia, ha facilitado la transferencia de modelos y alternativas. Así, Isabel Tejeda Martín se plantea la revisión de la pintura del siglo XIX y su recuperación en la década de los años dos mil, afrontando la relectura que el Museo del Prado ha hecho de su colección en diálogo con la renovación que significó en dicha temática el discurso del Museo d’Orsay. Por su parte, Iñaki Estella Noriega revisa el funcionamiento de los dispositivos historiográficos de la disciplina entre la universidad y el museo en la actualidad, tomando como clave de análisis el proyecto *Desacuerdos*, iniciativa que planteó un cambio de modelos y de formas de contar la Historia del Arte reciente en España, y que le da oportunidad para poner de manifiesto tanto la distancia que hay entre ambas instituciones, como la cercanía existente entre sus retóricas.

Como explicábamos anteriormente, estas páginas se plantean como una propuesta de diálogo, pero también como un modo de recuperar otras voces del pasado y del presente que han sido importantes no sólo para los autores, sino para la construcción de nuestra historia. Se trataba además de recuperar diferentes testimonios que dieran una idea de la riqueza documental que se ha ido elaborando a través de historias generales, monografías, ensayos, artículos, discursos, entrevistas, etc. Cada autor ha seleccionado aquellas lecturas complementarias que contribuyeran a enriquecer su tema a la vez que señalaban su importancia en el devenir historiográfico y/o sus aficiones; dado que lo que se pretendía era contribuir a un mejor conocimiento del recorrido de la Historia

Introducción

del Arte en España, se consideró que era necesario ceñirse a nuestra propia literatura. Todas ellas han sido incluidas en el CD que acompaña la publicación, conscientes de que difundir estos escritos es una manera de dar testimonio de nuestra riqueza y algunas claves del desarrollo de la disciplina. A través de ellos resulta más fácil, además, comprobar cómo se fue conformado la disciplina y cómo ha estado jalonada en su devenir por incertidumbres, propuestas, continuidades y rupturas derivadas tanto de su especificidad científica como de la situación general del país.

*Problemáticas del dieciocho
en la Historia del Arte español*

*De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar **

Álvaro Molina

Universidad Nacional de Educación a Distancia

* Esta investigación se ha realizado en el marco del programa de ayudas para contratos postdoctorales Juan de la Cierva-Incorporación (ref. IJCI-2014-19238).

El mes octubre de 1801, el *Memorial Literario o Biblioteca periódica de Ciencias y Artes* reanudaba su publicación tras cinco años de interrupción, y lo hacía insertando en las páginas de su primer número, con un claro sentido de idoneidad, una de las más tempranas visiones de conjunto sobre la centuria que acababa de finalizar bajo el sugestivo título “Idea del siglo XVIII”.¹ Su autor, muy posiblemente Pedro de Olive, director del *Memorial* en esta nueva etapa (Checa Beltrán 2009: 449), ofrecía una primera reflexión historiográfica del periodo desde una aproximación cultural, atendiendo al estado de las ciencias y las letras, y siguiendo los criterios ilustrados de la razón en la práctica de la Historia. En su extenso escrito, que viene a reflejar la conciencia de toda una época, Olive compendia un siglo que en su opinión se podría considerar “como el principio de una grande época, y seguramente como uno de los más particulares”, si bien, con grave sentido de responsabilidad y confianza en la distancia histórica, dejaba a las generaciones futuras la misión de valorarlo:

No juzguemos una época a la que todos pertenecemos, y que tan solo la imaginación separa de la presente: dejemos que se establezca la opinión pública con la lentitud que necesita para ser verdadera; a nuestros descendientes toca formar el cuadro fiel y completo del siglo XVIII. Contentémonos, pues, con dar una ligera pincelada, porque ¿quién tendrá los conocimientos, la imparcialidad, la energía necesaria para pintar la generación presente cual es en sí? Los sucesos están de tal modo unidos y enlazados que vienen a formar un gran todo, en el cual los unos son siempre la causa o el efecto de los otros: lo presente es una consecuencia necesaria de lo pasado (Checa Beltrán 2009: 502).

El optimismo que desprende la lectura del extenso artículo de Olive no puede verse desde nuestros días más que con pesar, pues las generaciones venideras en las que él depositaba el valor de su objetividad mantendrían, durante casi doscientos años, una actitud de silencio y olvido, cuando no desdén o profunda denostación por considerar que las “luces” dieciochescas significaron en la historia de la cultura española un momento de honda ruptura y decadencia en todos los ámbitos de la vida incluidas, como

¹ El periódico había sido fundado por Pedro Pablo Trullenc y Joaquín Ezquerro en 1784, publicándose en diferentes etapas interrumpidas. Sobre esta publicación, véase Urzainqui (1990).

no podía ser de otra manera, las artes. Estudiar las razones, condicionantes y argumentos de ese discurso historiográfico es el objetivo que nos hemos propuesto en las siguientes páginas, tratando de conocer y comprender el devenir de uno de los capítulos más oscuros y peor tratados de la Historia del Arte en España.

CONCIENCIA NACIONAL Y SIGLO EXTRANJERIZANTE

El legado de los considerados padres de la Historia del Arte español –Juan Bernabé Palomino, Antonio Ponz, Melchor Gaspar de Jovellanos o Juan Agustín Ceán Bermúdez–, fue la base para empezar a construir el relato, sobre todo de la escuela española de pintura,² con los nuevos criterios historicistas decimonónicos, en los cuales se incorporan ya las primeras visiones de conjunto sobre el siglo XVIII. A esta tarea contribuyeron en gran modo las primeras generaciones de hispanistas extranjeros que comenzaron a ofrecer aproximaciones al estudio de la pintura realizadas con cierto rigor científico, pues además de apoyarse en la lectura de las fuentes también procuraban el estudio directo de unas obras que, como es sabido, apenas se conocían fuera del país.³ Entre los que abordaron en diferentes momentos de su vida el estudio del arte español destaca, por su conocimiento e influencia dentro y fuera de nuestro país, el francés Louis Viardot.⁴

Autor de diferentes artículos en revistas y periódicos franceses, Viardot abordó la cuestión de la pintura española por primera vez en su obra de juventud *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y Bellas Artes en España*, publicada en 1835, tras su segundo viaje a España, y traducida a nuestro idioma en 1841. Dentro del capítulo referente a las Bellas Artes, el apartado de la pintura se concibió, como

² Sobre esta cuestión véase el ensayo de Javier Portús en este mismo volumen (pp. 175-196).

³ Aunque el término “hispanista” no se comienza a utilizar en Francia hasta finales del siglo XIX –Morel Fatio sería el primero en usar el neologismo en 1879–, ya desde las primeras décadas existían estudiosos cuya literatura se diferenciaba de la producida por los viajeros, como Alejandro Dumas, Víctor Hugo o Teófilo Gautier, que recorrían la península en busca de nuevas experiencias y aventuras; sobre estas primeras generaciones de estudiosos y la evolución del primer hispanismo, véase Niño Rodríguez (1988, cap. 1).

⁴ Muy próximo a los círculos románticos franceses, Viardot mostró un gran interés por la cultura española desde su primer viaje a la Península acompañando a los Cien Mil Hijos de San Luis hasta el final de su vida, manteniendo una constante labor de investigación sobre distintos aspectos de la historia y el arte español. Considerado como uno de los primeros hispanistas franceses contemporáneos (Roger 1947: 199), su obra tuvo un enorme eco tanto en España como en el extranjero (Glendinning 1983: 123).

era costumbre en tantos otros viajeros de la época,⁵ a partir de la descripción de su visita al “Museo de Madrid”, cuyo discurso se había creado en parte como instrumento destinado a la difusión y reivindicación de las glorias de la pintura española (Portús 2012: 131).⁶ Las colecciones del Prado ofrecían la posibilidad de trazar una historia pero, para grata sorpresa de Viardot, ésta excedía los límites de lo español:

En vez de presentar la historia de la pintura en España, voy a dar la descripción del Museo de Madrid; lo que será lo mismo, y en mi concepto bajo una forma preferible. Si en el Museo no hubiese tenido a la vista más obras que las de la escuela española, dudaría de su inmenso mérito; temería que la carencia de todo punto de comparación, me hubiese ofuscado con esa ilusión que generalmente hace tomar la belleza relativa por la absoluta. Pero en aquel recinto se hallan reunidas obras maestras, de todas las escuelas, de todos los grandes profesores; por lo que he podido persuadirme, que mi preferencia era razonable, al hallarla inmediatamente justificada con un detenido y comparativo examen. Bajo esta favorable impresión, es precisamente como quiero colocar al lector (Viardot 1841: 273).

El examen cotejado entre la pintura española y la del resto de escuelas nacionales permitía hacer comprender a Viardot, desde su revisión crítica, que España no había tenido “como la Francia, ni su Juan de Mesina, ni su Cimabué”, y que

la Historia del Arte que en esa nación no ha producido en cierto modo más que una generación, sin ascendientes ni descendientes, se halla circunscrita en el corto periodo de siglo y medio (Viardot 1841: 283).

Este hecho caracterizaría el devenir que iba a tener desde el siglo XIX la valoración de la centuria anterior al haber sido excluida de ese limitado intervalo. El planteamiento en torno al estado de las artes en el XVIII participaba de las mismas carencias que el autor había advertido previamente en la literatura: el agotamiento de la producción

⁵ La incorporación de descripciones de este tipo resultó enormemente útil, y de gran aceptación entre los lectores que deseaban conocer un museo del extranjero o planificar su visita posterior. Viardot se sirvió de nuevo de esta primera descripción de su visita a la pinacoteca madrileña en 1843, en su obra *Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, donde sumó además sus visitas a las salas de la Academia de San Fernando y al entonces recién creado Museo de la Trinidad. En el caso español, la utilidad de este tipo de obras resultaba todavía mayor ante la parquedad de los catálogos, concebidos las más de las veces como meros inventarios, no como guías. Sobre la relación de los museos con su público en este periodo, véase Géal (2005: 355 y ss.)

⁶ Y parece que con acierto, a juzgar por la sorpresa que causó al autor su descubrimiento: “no teniendo que elegir sino entre cosas bellas, ¿cómo me será posible hallar bastantes fórmulas de alabanzas? ¿Cómo detallaré tanta diversidad de obras que el lector no ha visto, ni puede ir a ver? ¿Cómo analizaré el mérito de tantos artistas, cuyos nombres jamás se escribieron en los catálogos de nuestros museos, ni en las relaciones de nuestros viajeros? (Viardot 1841: 285).

nacional y la mala asimilación de las ideas procedentes de las Luces francesas. En España, éstas no habían llegado a alcanzar siquiera sus principales logros:

Bien puede decirse que el campo de la imaginación estaba abandonado, y vacío el lugar que debía ocupar la literatura, cuando Felipe V llevó a España de la corte de Luis XIV, cuanto a aquella le era posible tomar de ésta. Entonces, después de la decadencia de su literatura nacional fue para ella la época de la imitación extranjera [...] Mientras que en la Corte de Madrid se imitaban las costumbres de Versalles, en la que se conservaron mejor que entre nosotros, nada más se ha hecho en las ciencias que versiones del francés, y hasta esas versiones fueron tan poco numerosas, tan poco inteligentes y tan poca afición se mostró hacia ellas, que no pudieron excitar en los ingenios esos movimientos de emancipación y de conquistas, que ha producido entre nosotros el siglo XVIII con su filosofía y revolución, ni aun reanimar el apagado gusto de la simple e inofensiva literatura (Viardot 1841: 217).

No es de extrañar entonces que la época de Carlos III se caracterizara por ser una “España privada de los artistas y escritores nacionales de su edad de oro, [que] se convirtió de maestra en discípula” (1841: 282), situación que se había mantenido a la vista de los cuadros expuestos en la rotonda del museo, obra de los pintores coetáneos entre los cuales Viardot sólo destacaba a Francisco de Goya, aunque sin mucho entusiasmo dadas las escasas obras que pudo ver entonces:⁷

Se han colocado muy a la entrada, como las *bagatelas de la puerta*, las obras de los pintores españoles contemporáneos. Yo no he tenido valor para hablar de esto, lo que sería confesar, no la decadencia, sino la ruina, la muerte, el completo olvido del arte y de sus tradiciones; por la España ¡ay! más decaída todavía que la Italia no tiene ni siquiera un Camucini. No obstante, entre algunos pretendidos cuadros de historia que un mercader de la calle de San Donisio se desdenaría de presentar para muestra, hay una buena obra del anciano Goya que ha fallecido de pocos años a esta parte, y cuyo trabajo fantástico es muy apreciado de nuestros románticos; es el retrato ecuestre de Carlos IV, a quien el pintor más bien parece haberlo montado en un cerdo, que en un caballo, pero ofrece singulares bellezas en la cabeza y el busto. A Goya está reducida la lista de los pintores contemporáneos; todo lo demás no merece citarse (Viardot, 1841: 277).

⁷ No hay que olvidar que la presencia de obras de Goya en las colecciones del Museo del Prado no empezó a ser significativa hasta el último tercio del siglo XIX, cuando se trasladaron desde el Palacio Real los cartones para tapices, seguido de la donación, a principios de los años ochenta, de las Pinturas Negras (Pérez Sánchez 1987: 307). Hasta entonces, interesaba principalmente dar a conocer su faceta como retratista (Moreno de las Heras 1997: 13); como es sabido, los cuadros dedicados a las jornadas del 2 y 3 de mayo –pese al interés que representaban en el proceso de construcción de su imagen romántica y nacional–, vivían silenciados en los almacenes del museo (Pita Andrade 1989: 28). Sobre el papel de Goya en la construcción de los relatos historiográficos del Prado véase, en este mismo volumen, el trabajo de Isabel Tejada (pp. 447-508).

Los siguientes viajes a España permitieron a Viardot profundizar el estudio de su pintura, asunto que maduró en sus *Notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne* (1839), que tanto deben a la lectura de las obras de los ya mencionados Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez.⁸ En la introducción, Viardot formula una revisión histórica de conjunto en la que señala de modo inequívoco al dieciocho como el periodo en que se perdió por completo cualquier esencia nacional, con lo que esto significa para la construcción historiográfica decimonónica. Según sus palabras, “en España la historia de las letras, de las artes y de la política” siguieron “una marcha común, uniforme, paralela” presentando “las mismas vicisitudes de elevación y de ruina”; así, la monarquía española conoció un periodo de gloria y esplendor en los que tuvo “grandes escritores al mismo tiempo que grandes capitanes”, a la vez que “llevaba a los dos mundos su lengua” y había conquistado “el gusto y las lecciones del arte”. Tras este periodo de esplendor, “la decadencia llegó al mismo tiempo a las letras, el arte y el Estado”, un proceso que se podía seguir a través de los desastres que de forma sucesiva afligieron el reinado de Felipe IV, y acabaron en la “calamitosa época de Carlos II, luego la Guerra de Sucesión y, con Felipe V, la introducción violenta de la influencia francesa, ante la cual desapareció de alguna manera la nacionalidad española”. A resultas de todo esto,

el teatro se cerró, los libros dejaron de imprimirse y de leerse, los talleres de pintura quedaron desiertos; todo murió, todo desapareció, todo se extinguió. Hubo en las artes y las letras, como un interregno sin ejemplo, un siglo vacío, una extraña brecha que corta todas las tradiciones, un sueño completo del espíritu nacional que deja de actuar y de dar signos de vida, en fin, una suerte de eclipse intelectual donde ninguna luz interrumpe las profundas tinieblas (Viardot 1839: 12).

Esta dramática y distorsionada visión de la realidad es la que perduraría de forma general en el imaginario colectivo de los extranjeros y de los propios españoles durante todo el siglo XIX y buena parte del XX, consolidando la concepción de la centuria como un páramo sin rastro de sus raíces nacionales.

La cuestión de la decadencia de las artes al iniciarse el reinado de Felipe V es clave para entender la fortuna del siglo XVIII en la historiografía posterior. Tanto Viardot como el resto de los historiadores de su época no hicieron más que reproducir –en términos generales, como hemos tenido ocasión de comprobar–, la interpretación del pasado que habían elaborado los propios ilustrados españoles. La mayor parte de estos últimos habían acentuado la fatalidad y el desastre que se vivió en el cambio de siglo

⁸ “Para reunir los elementos de estas noticias biográficas –explicaba Viardot en su introducción– no he querido recurrir más que a fuentes españolas. He consultado principalmente el *Arte de la pintura* de Pacheco, el *Museo pictórico* de Palomino, el *Viaje de España* de Antonio Ponz, finalmente, el *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez” (Viardot 1839: 16).

del XVII al XVIII, pero lo hicieron por contraste, es decir, como una fórmula conveniente para poner en valor los esfuerzos destinados a restaurar las artes bajo la dinastía de los Borbones y, particularmente, durante el reinado de Carlos III. El problema es que la estrategia se volvió contra ellos, y los resultados que esperaban alcanzar figuras como Jovellanos al elogiar en sus discursos el afán protector de la corona hacia las Bellas Artes no calaron en opinión de sus descendientes. Así se comprende que en la primera mitad del siglo XIX se acabara negando cualquier posible signo de recuperación en la incipiente formulación de una historia de la pintura nacional.⁹ El único atisbo que parecía desmentir esa nefasta situación era Goya, cuya figura comenzaba a brillar entonces debido al progresivo reconocimiento de los románticos franceses, como se puede ver en el propio Viardot quien, al volver a escribir sobre él en 1839 (305-307), hacía la siguiente observación:

Hombre singular, talento caprichoso, pero verdadero artista, Goya es, a falta de escuela, la única individualidad pujante que España dio a las artes desde sus antiguos maestros hasta nuestros días [y] el último heredero, pero a un grado muy distante, del gran Velázquez.

Es evidente que la mención a Goya, todavía muy contenida, no hacía sino allanar el camino para su posterior identificación con la resurrección del arte español, un proceso que como ya estudió hábilmente Glendinning (1983: 189), tomaría cada vez más fuerza a finales de siglo.¹⁰ Entre tanto, los estudios de Viardot determinaron en gran medida la manera de apreciar la pintura y el arte español del siglo XVIII. En Francia, quienes se ocuparon de la materia desde entonces dieron continuidad a sus ideas principales. Un ejemplo que puede servir de referencia es la obra de Édouard Laforge *Des arts et des artistes en Espagne* (1859), que considera a Goya como “el último de los españoles para el talento de las artes”, pero sin dedicarle mucha más atención que a otros coetáneos de la segunda mitad de siglo. De este modo expone la situación del arte desde 1700:

⁹ Muestra temprana de ello es el caso de Juan Agustín Ceán Bermúdez cuando, en los años finales de su vida, culminaba su *Historia del Arte de la Pintura*, pues apenas incorporó noticias de los pintores de la segunda mitad de siglo XVIII, cesando su relato sobre la escuela castellana al poco de fundarse la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En su estudio introductorio a la reciente edición parcial de esta obra, García López y Crespo Delgado (2016: 154-155) sugieren que es muy probable que el propio historiador recelase de los supuestos logros alcanzados a lo largo del siglo bajo la nueva dinastía, convirtiéndose ya entonces el periodo en un “momento espinoso” para la Historia del Arte. Sobre la figura de Ceán Bermúdez y su labor historiográfica véase, además, Crespo Delgado (2016).

¹⁰ En el caso de Viardot, sus apreciaciones en torno a Goya y el arte del siglo XVIII no variaron de forma sustancial con el paso de los años, ni siquiera en la revisión aumentada que hizo en 1852 de *Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, donde en un único volumen reunió sus escritos sobre los museos y sus noticias biográficas (Viardot 1852).

Parecía que el siglo XVIII no había dado a España más que talentos mediocres en las artes. Apenas si, de muy tarde en tarde, se ve surgir de la patria de los Ribera, los Velázquez y los Murillo, algunos genios que, ya sea porque fueron desalentados por la falta de emulación, o porque se resintieron de la debilidad del poder desmoronado en manos de los reyes débiles que sostenían el cetro, sea en fin que había llegado el tiempo de la decadencia total del arte en España, no se producen más que unas pocas obras que merezcan ser puestas al lado de las de sus grandes antiguos maestros y predecesores (Laforge 1859: 291).¹¹

Por su parte, los españoles aceptaron en buena medida estos hechos y la manera de verlos, sin que hubiera cambios en lo esencial en el transcurso del siglo XIX. No obstante, en el intento de explicar y comprender lo sucedido en la pintura en el transcurso de esos años atrás, algunos, como José de Madrazo, hacen entrever que el problema trascendía las fronteras de nuestro arte. Madrazo entendía la decadencia española de finales del siglo XVII como parte de un proceso que se había dado igualmente en el resto de Europa, pues cualquiera de los artistas que Carlos II, Felipe V o Fernando VI hubieran podido llamar a su corte participaban del “pésimo gusto predominante”, extendido por el continente. Así,

no habiendo país alguno exento del contagio a que dieron principio Borromini, Cortona y Bernini, solo alcanzaron que cundiera también por España. Ya no recordaban los italianos sus escuelas célebres de Roma, Florencia, Bolonia y Venecia; ya los franceses olvidados del Pusino, Lesueur y Mignard, se aplicaban a las que dominaban a la otra parte de los Alpes, y dieron origen al estilo mignon o bonito (Madrazo 1855: 167).¹²

¹¹ El análisis de Laforge, al igual que el de Viardot, fue rápidamente interiorizado por otros historiadores franceses de aquellos años. En opinión de Lucien Solvay (1887: 249), el dieciocho había sido “un largo siglo, desmesuradamente vacío” y en el que “la sombra” se había extendido “por todas partes”. Por su parte, para Paul Lefort, autor de *La peinture espagnole* (1893) —traducida al castellano en 1900—, en España no podía encontrarse en toda la centuria “la madera de un solo verdadero pintor” salvo la consabida excepción de Goya, “que supo constantemente ser el mismo y conservar intactos sus dones innatos, que son los de su raza y de su tierra” (1900: 245 y 266).

¹² Para José de Madrazo, lógicamente, la restauración del buen gusto sólo era posible volviendo la mirada a los cánones y principios de la Antigüedad que se enseñaban en el ámbito académico, lo que desde algunos discursos conservadores se seguía defendiendo a finales de siglo como la auténtica restauración de las artes en el país, señalando el papel jugado por el propio Madrazo en alcanzar tan ansiado renacimiento de la pintura española. Así lo manifestaba, por ejemplo, el escritor y crítico Manuel Cañete en el artículo “La pintura contemporánea” publicado en la *Ilustración Católica* (1884: núm. 35, p. 417): “Agente principalísimo de cambio tan saludable y fecundo fue la bien encaminada enseñanza de esta Academia, y sobre todo la del sabio profesor de su escuela que ha dejado larga prole de egregios artistas honra del nombre Madrazo”.

Por su parte, José Caveda, en sus *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días* (1867), justificaba de modo parecido los intentos de los primeros Borbones en restaurar la pintura de la “deplorable decadencia a que llegara después del fallecimiento de Coello y Carreño”, centrándose lógicamente en los efectos que pudo tener la oficialización del arte a través del sistema de las academias:

con fundamento creyeron Felipe V y Fernando VI que para reanimarle y devolverle por lo menos parte del lustre perdido, se necesitaba otra enseñanza, un profesorado más inteligente, la imitación de mejores modelos; la influencia de una autoridad respetable que atrajese las voluntades con el prestigio adquirido, el precepto y el ejemplo. En esta persuasión, desplegando una munificencia verdaderamente regia, trajeron a España los pintores entonces más acreditados en Francia y en Italia (Caveda 1867: I, 57).

Pese a la voluntad de la nueva dinastía de regenerar las artes con estas medidas, así como con la posterior fundación de la Real Academia de San Fernando, Caveda reconocía dichos intentos como fallidos, pues se impuso “el espíritu predominante de la época y el amaneramiento que en mayor o menos escala se había hecho general” entre los artistas:

Figuraban algunos, quizá los principales, en la Academia de San Fernando, o como maestros y directores, o como discípulos aventajados, llevando a la enseñanza su estilo y sus maneras, ora imitasen, ora pretendiesen ser originales. Poco consultados entonces los grandes modelos de los siglos XVI, y los que en el XVII nos dejaron nuestros padres, al paso que con el nuevo estilo de los pintores extranjeros se desterraban de la teoría y de la práctica del Arte errores y abusos trascendentales, otros por desgracia antes desconocidos se autorizaban ahora, que una opinión equivocada y robusta admitía como un progreso (Caveda 1867: I, 70-71).

Años más tarde, en su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España* (1884), Pedro de Madrazo ahondaba en la misma cuestión. Al comentar el inventario de pinturas que se salvaron del incendio del viejo Alcázar en 1734, recogía las incorporaciones realizadas a las colecciones de la corona durante el reinado de Felipe V, entre las cuales se encontraban 33 retratos de Jean Ranc, “cuya fría ejecución y colorido opaco hace poco simpáticas sus obras” y

46 lienzos de escuela francesa indeterminada, retratos también la mayor parte, cuyas descripciones, aunque abreviadas, nos dan a conocer no pocas de las insípidas cataduras de príncipes y princesas, viejos, mozos y niños, que con el lisonjero e innecesario nombre de *retratos*, tapizan las paredes del salón circular del Museo del Prado y nos inundan la retina de pálidos reflejos de color rosa, azul y canela (Madrazo 1884: 165).

El autor del catálogo de pinturas del Museo del Prado, que conoció diversas ediciones durante el siglo XIX, justificaba su exposición en la pinacoteca no por su interés artístico, sino “como documentos de iconografía y de indumentaria” pues consideraba que “bajo este concepto” eran de algún interés histórico. En opinión de Pedro de Madrazo, “la decadencia de la pintura de retratos es, en todas las épocas, y por regla general, síntoma certero de la decadencia de la pintura”, y esta afirmación se corroboraba cuando se hacía la comparación, por otro lado inevitable, entre los retratos de la real familia atesorados por la dinastía de los Austrias frente a los ejecutados por “los profesores del mismo género de pintura que se formaron entre nosotros bajo la dirección o en la imitación de Ranc, de Van Loo, de Renato Houasse, y del mismo Larguillière”; en estos últimos se podía constatar el hecho de que España no había dado un solo pintor de retratos de primera jerarquía bajo la casa de Borbón (Madrazo 1884: 166).¹³

La repulsa dominante hacia el estilo francés fue creciente a lo largo de todo el siglo XIX y se advierte en otros autores de la época, como el conde de la Viñaza. En su monografía sobre *Goya, su tiempo, su vida, sus obras* (1887), se ocupa del contexto en el que desarrolló su arte el aragonés señalando la diferencia del que vivieron Velázquez, Murillo o Claudio Coello. En opinión de Viñaza, lo que “distinguió a los maestros” de la época de Goya, que califica de “tan infelices días”, fue

su desdén a la estética, su perverso gusto y su práctica afeminada y convencional. El contraste, la regularidad, el orden, la vida, la expresión, las leyes inimitables de las realizaciones de la belleza, fueron desconocidas en la primera mitad del siglo pasado, faltando, en su virtud, la unidad sustantiva, la variedad proporcionada y la armonía orgánica a las obras de los profesores aludidos (Viñaza 1887: 12).

No obstante, el parecer de Pedro de Madrazo no se extiende por igual a todo el siglo XVIII, de modo que su consideración hacia la segunda mitad del siglo es más matizada. Hablando en particular del reinado de Carlos III,¹⁴ reconocía con pesar la imposibilidad de cualquier auténtico florecer de las Bellas Artes pues, en el fondo, la crisis no se circunscribió exclusivamente a la esfera de las artes, sino que fue una crisis de los valores de toda la nación en su conjunto:

¹³ Madrazo tomaba prestada esta observación del hispanista británico William Stirling-Maxwell, autor de *The Annals of the Artists of Spain*, publicados en Londres en 1848 (Macartney 1999).

¹⁴ De su hermano, el rey Fernando VI, poco podía esperarse según Madrazo dado su escaso interés hacia las Bellas Artes, al que alude mordazmente en estos términos: “la pintura y las demás artes del dibujo seguían lastimosamente decayendo: el rey y la reina eran más apasionados de la música que de las artes plásticas; por un *aria* de Farinelli hubieran ellos sacrificado el mejor cuadro de su palacio del Buen Retiro” (Madrazo 1884: 217).

Si el arte, pues, no progresó bajo este monarca, no fue por falta de estímulos, de protección y de honores, sino por la general postración del carácter nacional, fondo de que se nutre el sentimiento estético de los pueblos, y por la consiguiente dirección equivocada de los estudios artísticos. Es cosa singular: desde el principio del presente bosquejo histórico, venimos observando que la gradual decadencia de la pintura, considerada como elemento social, moral y religioso, coincide con el progresivo desarrollo de la doctrina de *el arte por el arte*, esto es, de la que arranca de manos del arte la férula del magisterio para convertirle en dócil instrumento de recreo y pasatiempo, cuando no en abyecto ministro del sensualismo: a tal punto, que al llegar al grado máximo de su deshonor este precioso medio de civilización, es cuando logran el mayor auge los pintores, las colecciones de cuadros y las regias pinacotecas (Madrazo 1884: 238-239).

La idea de Pedro de Madrazo sobre la “postración del carácter nacional” como causa del estancamiento de las artes participa del planteamiento regeneracionista al respecto, siendo la opinión que Menéndez Pelayo vertió en sus escritos y con ella vino a sentenciar de forma definitiva el juicio negativo de toda la centuria en su conjunto. El santanderino quiso asentar una interpretación sobre el pasado que sirviera para valorarlo en perspectiva y para afrontar, desde un presente inestable y complejo, la recuperación y restauración de la cultura y la ciencia españolas a través del conocimiento exhaustivo de su historia; un planteamiento o una misión que en el fondo encontraba sus raíces en los pensadores del dieciocho aunque no lo reconociera. Esa revisión alcanzaba el ámbito político, religioso e ideológico ya que estaba destinada a fortalecer la identidad de un país monárquico más reconocible en la dinastía de los Austrias que en la de los Borbones pues se consideraba, ante todo, católico, al entender que esta condición había dado sentido y unidad a España desde siempre. Trasladado este planteamiento al ámbito cultural, literario y artístico, y teniendo en cuenta el contexto historicista de la época, es lógico que el Siglo de Oro terminara siendo la cara e imagen de lo genuinamente español, destinando al siglo dieciocho a convertirse en su cruz (Álvarez Barrientos 2006: 299).

En ese proceso de construcción historiográfica, Menéndez Pelayo también asentó la idea del dieciocho como un mero “siglo de transición”, falto “de carácter propio”, por no “fijarle en su propia vaguedad e indecisión”.¹⁵ Esa carencia de personalidad e interés es lo que había provocado que sus coetáneos españoles no le prestaran el menor interés —“apenas lo estudia nadie”, manifestaría en su *Historia de los Heterodoxos Españoles* (1880)—, pese a la necesidad de hacerlo si se quería recuperar la conciencia histórica nacional. En relación a las artes, su *Historia de las ideas estéticas*, iniciada en

¹⁵ Carta a Gumersindo Laverde escrita en 1876, recogida por Iglesias (2007: 74).

1883,¹⁶ se convirtió en una obra capital pues en ella sintetizó, desde una visión radical, severa y beligerante, todo lo escrito hasta entonces sobre el estado de las Bellas Artes al comenzar el siglo XVIII. Su conocimiento excedía los principios de la propia Historia del Arte ya que, para Menéndez Pelayo, la estimación de cualquier creación artística requería conocer la teoría estética que se escondía tras ella (Rodríguez Sánchez de León 2014: 54).

Todo ello se puede advertir nada más empezar a leer los primeros párrafos del capítulo que el autor dedica al siglo XVIII, donde en apenas dos páginas resume con precisión y agudeza el estado en el que se encontraban las Bellas Artes en el cambio de siglo, forjando de ese modo el devenir crítico de la centuria que se ha sostenido hasta fechas relativamente recientes. En lo que respecta a la pintura, y como no podía ser de otra manera, “Carreño y Claudio Coello se habían llevado al sepulcro las últimas gloriosas tradiciones de la pintura española”, cuyo golpe definitivo le fue asestado cuando

vino de Nápoles en 1692 Lucas Jordán, con todos los prestigios de su pintura escenográfica, con su deplorable facilidad para asimilarse estilos ajenos, o más bien para exagerarlos y calumniarlos [...] haciendo por mucho tiempo imposible en España toda corrección en el dibujo, toda sobriedad en la composición.

En cuanto a la escultura “yacía definitivamente enterrada con el recuerdo de los Berruguetes y los de los Becerras [...] cada vez más realista, pero también más amanerada y más trivial”. Finalmente, la arquitectura

había llegado a los últimos términos de la aberración y del delirio, y, lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendrador de nuevas formas, sino pervertidor y depravador de las antiguas (Menéndez Pelayo 1974: I, 1491-92).

A este desolador escenario creativo, había que añadir las predilecciones estéticas de Felipe V por “el arte teatral y aparatoso de los franceses de su tiempo, por el arte amanerado, enervante y pobremente ecléctico de los últimos italianos”. En otras palabras, todo lo que venía a constituir los caracteres más representativos y tópicos del arte dieciochesco, no eran sino la manifestación en las Bellas Artes de otros signos negativos de mayor calado: afrancesamiento, volterianismo, regalismo, jansenismo, enciclopedismo..., en definitiva, todos los elementos que terminaron por precipitar la decadencia

¹⁶ Concebida como el fundamento de una proyectada historia general de la literatura, la obra no se culminaría hasta 1891, un periodo en el que todavía seguía muy presente el debate en torno a la ciencia española en el que Menéndez Pelayo había participado enérgica y activamente en sus años de juventud, razón por la que todos sus escritos eran siempre recibidos con un alto grado de expectación. Sobre el concepto, principios y métodos de la obra, véase Rodríguez Sánchez de León (2014).

española según la crítica de su tiempo y que fueron asentados en el imaginario colectivo (Álvarez Barrientos 2006: 298-99). Para Menéndez Pelayo, Felipe V

atestó, pues, sus palacios de retratos de Ranc y de Van Loo, de frescos de Ventura Ligli, de cuadros de Vaccaro, de Mattei y de Carlos Maratta, de bambochadas de Houasse, de enormes decoraciones de Lucas Jordán y de Solimena: trajo a su corte al Procaccini (Andrés): encargó grandes frescos de las batallas de Alejandro a Conca, al Trevisani, a Ferrando, a Costanzi, a Lemoine: hizo trabajar, en suma, galardoneándolos con larga mano, a cuantos pintores tenían en Europa fama, bien o mal adquirida, a todos menos al único y notabilísimo pintor español de entonces, el catalán Viladomat. Y mientras tanto que con todos estos oropeles de brillante y falso gusto daba mentido esplendor a sus regias estancias, dejaba olvidados y a riesgo de perderse los más preciosos tesoros de las antiguas escuelas italianas, españolas, y flamencas, confusamente amontonados en la casa arzobispal de la calle del Sacramento, después del incendio del Alcázar de Madrid en 1734 (Menéndez Pelayo 1974: I, 1506).

De los reinados de Fernando VI y Carlos III, Menéndez Pelayo destacaba como hito relevante la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, otro fallido intento de restaurar las artes pese a los esfuerzos correctivos de Mengs. La lectura de los párrafos dedicados a estos episodios permite comprobar su exhaustivo conocimiento de las fuentes y de la bibliografía, desde los escritos de autores del mismo dieciocho, como Jovellanos o Azara, a quienes leyó muchas veces con fruición, a los más próximos a su tiempo como el citado Caveda.¹⁷ No obstante, la principal cualidad de Menéndez Pelayo es que tratando los mismos asuntos que otros contemporáneos, él lo hace con un estilo ameno, ágil y enormemente persuasivo, donde alterna sus juicios severos y habitualmente desdeñosos con hábiles reflexiones críticas y comprensivas de la realidad histórica, para hacerla entender al lector de su época.¹⁸ Así, al analizar el devenir de la academia tras sus primeros años de funcionamiento, Menéndez Pelayo explicaba el fracaso de la iniciativa porque “ni el arte ni los artistas se improvisan con Reales decretos ni con funciones de aparato y, además, la organización de la Academia era radicalmente viciosa”. Denuncia enérgicamente que los artistas entraran en ella “en último lugar y como de limosna, más bien a título de profesores y de empleados que de verdaderos académicos”, pues la responsabilidad de su gobierno recaía en

¹⁷ Pese a ello, la cita de referencias bibliográficas completas fuera del texto principal quedó relegada ante el ambicioso objetivo de trazar un relato completo –de forma analítica, histórica, comparada y crítica–, sobre el devenir de las ideas estéticas en España (Rodríguez Sánchez de León 2014: 53).

¹⁸ Sobre la revisión del pensamiento de Menéndez Pelayo respecto al siglo XVIII y su evolución, véanse los trabajos de Álvarez Barrientos (2006 y 2014) e Iglesias (2007).

meros aficionados o coleccionistas, y algunos ni esto siquiera, sino encumbrados personajes, ministros de la corona, grandes de España, diplomáticos, caballerizos, consejeros, gentiles-hombres, todos los cuales creían hacer gran favor a los artistas con admitirlos, aunque por breve espacio, a su compañía (Menéndez Pelayo 1974: I, 1511).

Reconocía positivamente que Mengs hubiera denunciado esa situación a su llegada a Madrid desde Nápoles, pero no el “frío convencionalismo” que impuso a los artistas de la época en su rol de “dictador estético”. Dado su carácter rígido y austero, y debido a la claridad y el rigor de sus principios, “Mengs desterró el brillante colorido de Tiépolo y la arrogante y briosa manera de Giaquinto, para sustituirlos con un pseudo-clasicismo” al que los

artistas españoles se lanzaron ciegamente sobre sus huellas, ganando alguna corrección en el dibujo, pero matando en sí propios toda lozanía, toda personalidad y toda franqueza, míseramente ahogadas por aquel frío convencionalismo, del cual no acertó a libertarse el mismo don Francisco Bayeu, el mayor nombre de nuestra pintura de aquel siglo, excepción hecha del nombre inmortal de Goya (Menéndez Pelayo 1974: I, 1512-1513).

José Nicolás de Azara también recibía una severa corrección por parte de Menéndez Pelayo por seguir a pies juntillas todos los juicios del pintor bohemio sobre escuelas y pinturas. Su crítica es un fragmento que merece ser recogido íntegramente porque muestra otra cualidad narrativa del autor, su combinación de fina ironía y abierto sarcasmo:

Azara, panegirista encarnizado de Mengs, después de apurar en honor suyo las hipérboles más escandalosas, después de llamar al cuadro del *Descendimiento* “la obra más singular que han visto los hombres”, y a su autor otro Apeles en la gracia, otro Rafael en la expresión, otro Tiziano en el colorido, quiere condensar en una sola expresión el mayor encarecimiento, y exclama: “¡Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos!” ¡Raro modo de pintura y raro público para un cuadro! Y no es menos extraño lo que nos cuenta de que Mengs había penetrado de tal suerte las relaciones ocultas entre la Pintura y la Música, que para tratar un asunto campestre y pastoril usaba del modo *peonio*; si el asunto era bacanal, del *ditirámico*, y siguiendo los mismos principios, pintaba el *Descendimiento* al modo *dórico*, y la *Anunciación* en un *género cromático alegre y gracioso*. La pedantería del Mecenas biógrafo corre parejas con la de su protegido y biografiado (Menéndez Pelayo 1974: I, 1513).

En el amplio panorama descrito por Menéndez Pelayo en torno al agotamiento definitivo de las artes a fines del siglo XVIII, la figura de Goya emergía ya fuertemente caracterizada por la imagen romántica construida en las décadas previas por célebres biógrafos como Gautier o Matheron;¹⁹ en el planteamiento de su historia de las ideas

¹⁹ Sobre la construcción de la imagen romántica de Goya, véase Glendinning (1983: cap. IV).

estéticas el aragonés no encontraba acomodo posible a ningún escrito o teoría, lo que era señal del carácter único de su genialidad:

vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira cínica y salvaje, con aquella mezcla sólo a él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta, y él sólo, sin discípulos ni secuaces, rebelde a todo yugo e imposición doctrinal, insurrecto contumaz contra todo clasicismo y aun contra toda saludable disciplina de la forma; manchando la tabla aprisa, ya con la brocha, ya con la esponja, ya con los mismos dedos, o llevando a sus aguafuertes todos los terrores y pesadillas de la noche, fue a un tiempo el último retoño del genio nacional y la encarnación arrogante del espíritu revolucionario (Menéndez Pelayo 1974: I, 1527).

Como se puede comprobar, la aceptación del discurso por el cual Goya venía a ser el ave fénix que hacía resurgir de sus cenizas la tradición de la escuela española, era ya un hecho y este relato, pese a no ser compartido por todos, se repetiría desde entonces una y otra vez hasta convertirse casi en dogma de fe. Sirva de ejemplo la alusión que sobre el asunto hacía Ángel Avilés en la década de los años noventa en una conferencia sobre el retrato impartida en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y publicada más tarde en *Revista Contemporánea*:

Poco puede decirse de nuestros pintores del siglo XVIII; casi vale más no decir nada, porque en esa centuria durmió España, rendida al peso de su antigua y perdida grandeza, sueño letárgico. Apenas si merecen mención en la materia de que nos ocupamos algunas apreciables miniaturas, género menor, aunque lindísimo, del retrato, hoy en completo desuso. En el resto de Europa sólo citaremos a Mengs, pintor y retratista entonces célebre y hoy solamente apreciable. Del apagado hogar de la gran escuela española surgió repentina y sola, a fines del último siglo, la intensa y viva llamarada producida por el genio de Goya, que en sus retratos hace recordar al gran Velázquez, aunque su extraña fantasía, su personalidad prepotente, le den importancia propia en los fastos del arte universal (Avilés 1896: 364-365).

De forma similar a Louis Viardot, quien con el paso de los años fue apreciando cada vez más algunas luces donde al principio sólo veía oscuras tinieblas, Menéndez Pelayo también fue enriqueciendo y matizando su valoración sobre el siglo XVIII. Su *Historia de las ideas estéticas* rebaja en gran medida el tono encendido de los *Heterodoxos Españoles*, entre otras razones porque predominaba un componente religioso que aquí ya no resultaba clave. Cuando nos adentramos en su lectura y salvamos esos pasajes de excitada animadversión, reluce la presencia de un historiador que se detuvo a leer con minuciosidad y atención a sus predecesores, dialogando con ellos desde el objetivo de explicar y justificar la condición nacional, de cuya decadencia él se consideraba heredero, y compartiendo el mismo sentimiento de pérdida y pesar que muchos de ellos

manifestaron en su afán por recuperar la esencia de lo español (Álvarez Barrientos 2006: 313; Iglesias 2007: 75). En el ámbito de las artes, Menéndez Pelayo leyó con detenimiento las obras de Palomino, que contribuyeron “más que otro libro alguno a difundir por Europa el nombre y la fama de Velázquez y Murillo, de Zurbarán y de Ribera”; reconoció la erudición de Mayans i Siscar “dentro de la tradición española castiza, pudiendo considerarse en parte como un atinado compendio del Carducho, del Sigüenza, del Pacheco y del Palomino”; admiró sin reservas el *Viaje* de Ponz, “la resurrección de nuestro pasado estético” que “representa tanto en la esfera artística como los viajes de Burriel, Velázquez, Pérez Bayer, Flórez y Villanueva en el campo de las ciencias históricas, o del Jorge Juan y Ulloa en las ciencias físicas”; y no dudó en afirmar que Jovellanos mereció como “ningún español del siglo XVIII, ni Azara mismo”, la “prez de aficionado a las Bellas Artes, en el sentido más alto y noble que puede tener el calificativo de *aficionado*”, pues así lo demostraban tanto sus acciones en favor de la protección y enseñanza de las artes, como sus escritos anticipadores de los ideales románticos. En cuanto a otras figuras como Ceán Bermúdez o Llaguno, Menéndez Pelayo les reconoce su ingente contribución al estudio del pasado nacional, pues “si alguna vez llega a escribirse la historia de las artes españolas”, a ellos “debemos siempre los fundamentos”.

La moderación de sus ideas en torno a la centuria resulta más evidente en su madurez intelectual. En 1910 escribía unas “advertencias preliminares” para la nueva edición de su *Historia de los Heterodoxos españoles*, y en ellas se centró de manera especial en la época ilustrada. Menéndez Pelayo terminó entendiendo el siglo XVIII como un paradigma de integración de lo nuevo en la tradición, razón por la que sus eruditos intelectuales se constituían en modelos vigentes para su propio tiempo. Como él mismo a lo largo de toda su vida, ellos habían buscado renovar la ciencia y la historia desde métodos críticos, aspecto en el que incluso se podía valorar de forma más positiva el canceroso influjo extranjero que había dominado supuestamente toda la época. Así pues, uno de sus últimos escritos fue encaminado a hacer valer la era ilustrada frente al siglo XIX, criticando la decadencia cultural de su propia época por no haber dado continuidad a los esfuerzos comenzados en la centuria anterior (Álvarez Barrientos 2014: 202).

El giro dado por Menéndez Pelayo a sus planteamientos y concepción del siglo XVIII, casi tan radical como lo había sido su adversa obsesión anterior, no tuvo sin embargo el mismo eco; la influencia de este nuevo modo de entender la centuria fue escasa ya adentrado el siglo XX, y todavía menor a partir de los años de la Dictadura (Iglesias 2007: 78). Quienes le siguieron tan sólo parecieron asumir su visión más radical, reaccionaria y, lo que es peor, vacía por su simpleza, pues no adoptaron el espíritu crítico

y personal de su método histórico.²⁰ Se perdió así la oportunidad de recuperar el estudio de una época que permanecería silenciada, cuando no condenada, hasta bien pasados los años cincuenta del siglo XX.

OLVIDO Y DENOSTACIÓN DEL SIGLO MENOS ESPAÑOL

La tradición historiográfica decimonónica en la que se asientan las tesis de Menéndez Pelayo y otros pensadores tras el desastre del 98 tuvo dos consecuencias clave para comprender la fortuna crítica del siglo XVIII desde una óptica nacionalista en las primeras décadas del XX: por un lado, la identificación de la Ilustración como un movimiento basado en un racionalismo rígido y abstracto, carente de sentido histórico e insensible a cualquier capacidad creativa espontánea; por otro lado, y más importante, que los únicos elementos que se podían considerar positivos en el transcurso de la centuria eran aquellos que, como la obra de Goya, se consideraban señales de pervivencia o reivindicación de la tradición española frente al influjo extranjero que había traído consigo la civilización, sirviendo así de puente entre dos momentos considerados propiamente hispanos, el Siglo de Oro y el Romanticismo (Froldi 1984: 59-60; Fuentes 1988: 13). Como resultado de lo anterior, el discurso histórico de las primeras décadas del siglo XX culpabilizó a la influencia europea, a la francesa en particular, de prácticamente todos los males políticos y sociales que habían acechado al país desde la centuria anterior: desde el surgimiento del anticlericalismo y el liberalismo al nacimiento de otros elementos desestabilizadores como el socialismo, el marxismo o el anarquismo; la única manera de combatirlos sería entonces mediante la recuperación de los valores que más concordaban con el espíritu nacional, como la unidad político-religiosa de los Reyes Católicos, y la grandeza de los tiempos de la conquista de América y el Imperio (Fernández Díaz 1985: 18).²¹

²⁰ Esto era algo que ya lamentaba Gregorio Marañón (1935: 286) respecto al impacto que había tenido la primera obra de éxito de Menéndez Pelayo, *La ciencia española* (1876), que el propio autor consideraría años más tarde como una “obra de polémica”. Marañón se lamentaba de que “de la obra del insigne maestro, se sigue valorando [únicamente] la polémica, el fulgor pasajero y no la pura ciencia, esto es, la sustancia perdurable”.

²¹ Esta visión distorsionada y hostil hacia el siglo XVIII, al que también se culpaba de la extensión de la peste masónica, se puede rastrear en obras tan dispares y distantes en el tiempo como: *Historia política de los afrancesados* (1911) de Mario Méndez Bejarano; *El enemigo* (1934) y *Asesinos de España. Marxismo, anarquismo, masonería* (1935) de Mauricio Karl, o *La crisis política del Antiguo Régimen* (1950), de Federico Suárez Verdeguer. Para una revisión en mayor profundidad sobre la bibliografía de la primera mitad del siglo XX en torno al dieciocho, véanse Herr (1962) y Zavala (1971).

Frente a la consolidación de estos planteamientos historiográficos donde Europa y España se convertían en polos cada vez más antagónicos y lejanos, algunas voces empezaron a cuestionar y denunciar el olvido y simplificación al que se había sometido el siglo XVIII debido a meros intereses ideológicos. Una de esas voces fue la de José Ortega y Gasset. En un artículo de 1927 titulado “El siglo XVIII, educador”, señalaba que “cuanto más se medita sobre nuestra historia, más clara se advierte esta desastrosa ausencia del siglo XVIII”. En su opinión, desde una perspectiva histórica, era momento de reivindicar el valor positivo de lo que había representado un “momento maravilloso de la existencia europea. Un maximum de civilización acumulada y un minimum de luchas y discordias nacionales” a causa del humanismo, que había inspirado “un gran optimismo y fe en el destino del hombre”. El filósofo culpaba al siglo XIX de haber obviado y denostado esta realidad, haciendo de su cultura “un signo adverso contra el cual se defendía toda la porción arcaica del país”, y añadía:

Éste ha sido el triste sino de España, la nación europea que se ha saltado un siglo insustituible. Para quien piensa así no puede haber duda alguna respecto a cuál sea la gran empresa que la política nacional tiene que intentar en el siglo XX (Ortega y Gasset 1932: 625-626).

De la misma opinión eran otras figuras intelectuales. Para el polifacético Gregorio Marañón (1935: 282), había llegado el momento de afrontar una revisión histórica rigurosa y científica, distanciada de los intereses políticos que identificaban a cada una de las dos Españas. Pese a reconocer que “el contenido de la centuria, bien exprimido y estrujado, da muy poca sustancia a la gloria del genio español”, le parecía más relevante tomar conciencia de cómo se había distorsionado su estudio ideológicamente:

La eterna pugna civil de España ha impedido enjuiciar serenamente la política de los hombres que rehicieron el país bajo el final del reinado de Felipe V y los de Fernando VI y Carlos III; y aún el comienzo del de Carlos IV. El izquierdista ensalza hasta la hipóbole esos años y el derechista los abomina; y ello, porque muchos de estos políticos fueron volterrianos, enciclopedistas y heterodoxos; y porque Carlos III expulsó a los Jesuitas: cualidades excelsas para los rojos y abominables para los negros. Para el historiador sereno, estos matices tienen un “valor de época” que es preciso descontar de su valor eterno y puro (Marañón 1935: 307).

En el momento de revisar la construcción historiográfica del siglo desde la Historia del Arte, no deja de sorprender la vigencia de las palabras de Marañón, pues recorriendo los escritos parece existir un atavismo a la asimilación de esos discursos sobre el dieciocho genéricos y reiterativos que apenas dejan entrever su riqueza y sus complejos matices. Es evidente que la cuestión nacional y el hecho diferenciador de lo español definieron la naturaleza de la disciplina en su etapa de profesionalización

durante las tres primeras décadas del siglo XX; por otro lado, sabemos que el arte y el patrimonio cultural fueron sólidos pilares para levantar la moral del país tras el desastre noventayochista.²² Ambas circunstancias explican, a su vez, que durante todo ese periodo apenas variara el significado que, para distintas generaciones de historiadores del arte, había supuesto la llegada de una dinastía extranjera; esta línea discursiva fue enfatizada en el contexto del falangismo primero y del nacional-catolicismo después del franquismo, de tal modo que sus efectos han permanecido prácticamente inamovibles hasta no hace mucho tiempo en la bibliografía especializada, e incluso, hasta fechas aún más recientes en la memoria colectiva en lo que se refiere a la apreciación del arte de esa época.²³

Esta singularidad cobra si cabe más relevancia si consideramos que desde la disciplina no se ha llegado aún a cuestionar a fondo la problemática en clave historiográfica, al menos desde una visión de conjunto, de modo que sus posibles explicaciones e interpretaciones desde el presente han quedado igualmente limitadas a los mismos tópicos y argumentos del propio discurso. Se trata desde luego de un hecho lógico si consideramos las pocas revisiones críticas que se han realizado sobre el estado de la cuestión en las últimas décadas, inexistentes incluso en muchas obras de referencia.²⁴

En el ámbito específico de la pintura, por citar el campo de estudio que prevalece en la bibliografía publicada durante el siglo XX (García Melero 1978), apenas se pueden reseñar tres escritos de interés.²⁵ El primero sería la introducción de José Luis

²² Véase a este respecto el capítulo de Jesusa Vega en este mismo volumen (pp. 21-173).

²³ Junto a la denigración del siglo, la otra opción habitual era la del olvido. Un ejemplo de ello se puede ver en la obra de Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750* (1992), donde a pesar de estudiar la primera mitad del siglo, artistas como Houasse, Ranc o Van Loo no figuran siquiera en el índice onomástico (Morán Turina 2003: 23).

²⁴ El ejemplo más notable es el del volumen dedicado al *Arte español del siglo XVIII* dentro de la colección *Summa Artis*, primera síntesis de conjunto realizada en democracia a cargo de Camón Aznar, Morales y Marín y Valdivieso, y publicado en 1984; en la obra no existe la más mínima mención, siquiera introductoria, a la cuestión historiográfica.

²⁵ Sobre el estudio de la bibliografía específica de la pintura entre 1900 y 1939, véase García Melero (1978: 140-142). En un plano más general, a la hora de valorar la producción historiográfica del periodo, son destacables las revisiones de Aguilar Piñal (1988: 350-388) al reinado de Carlos III, quien dedica el último capítulo de su repertorio bibliográfico a la "historia artística", clasificado a su vez en Arquitectura, Pintura, Escultura, Grabado, Orfebrería, Mobiliario y decoración, y Música. Molas Ribalta (2004: 352-369) coordinó, más recientemente, un estudio de la bibliografía en torno al reinado de Felipe V, clasificando las referencias de manera más esquemática, dentro de un capítulo genérico dedicado a la cultura en su conjunto, con los epígrafes de Arquitectura, escultura y pintura, por un lado; y Orfebrería y artes menores, y Música, por otro lado.

Morales y Marín a la *Pintura en España, 1750-1808* (1994), donde se enunciaban las causas del habitual olvido y desinterés general por la centuria, salvo la ya consabida excepción de Goya. Pese a la escueta descripción del asunto, despachado en unas pocas líneas, la mera mención permitía tomar conciencia, o conocer al menos, la existencia del problema entre quienes empezaban los estudios de la recién estrenada licenciatura de Historia del Arte, destinatarios del libro pues formaba parte de la colección “Manuales Arte Cátedra”. El segundo ejemplo que merece ser comentado, es el estado de la cuestión desarrollado por José Rogelio Buendía (1998) con motivo de la publicación de las actas del *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII* celebrado en Marbella. Este texto debe considerarse, pese a algunas imprecisiones en las referencias citadas, como el primer intento de realizar una aproximación historiográfica global a la época, remontando su estudio crítico al siglo XIX. Finalmente, y ya en los primeros años de este siglo, hay que citar el comprometido escrito con el que Miguel Morán Turina abrió el catálogo de la exposición dedicada a *El arte en la corte de Felipe V* (2003), pues aun siendo parcial por centrarse en la primera mitad de siglo, es único al encarar la “difícil aceptación de un pasado que no fue malo” por parte de aquellos historiadores del arte españoles del siglo XX que estudiaron diferentes asuntos sobre el periodo.

Los tres casos citados ponen sobre la mesa, en diferentes grados de profundidad y con distinto entusiasmo, o por decirlo de otra manera, con diverso espíritu crítico, los principales prejuicios que acompañaron al arte del siglo XVIII en su construcción historiográfica, una relación que englobaba los tópicos con sus correspondientes y reiteradas contradicciones, al comparar el acontecer de los hechos con otros periodos anteriores de nuestra Historia del Arte. Pero, al mismo tiempo, se puede observar cómo ese compromiso de hacer valer la centuria, denunciando su histórico desprecio y abandono, dejaba de lado la riqueza y complejidad de sus matices que, siguiendo las citadas palabras de Marañón, constituirían el “valor de época”. Y esto se hace todavía más evidente en los discursos y relatos de la Historia del Arte, pues si ha habido un periodo incómodo para todos cuantos se acercaron a él, ese es el siglo XVIII, sobre todo durante la guerra civil y a partir de 1939 con la radicación y politización del discurso.

Las referencias más tempranas a la cuestión se encuentran durante los años de la contienda. En 1937, y dentro de un ciclo de conferencias dedicado a Menéndez Pelayo celebrado en la Universidad de Granada, Antonio Gallego Burín trató sobre el “Carácter y sentido del arte español”.²⁶ Con puntuales alusiones a la contienda, Gallego Burín empezaba por denunciar cómo la Historia del Arte en España se había construido desde postulados fijados en el extranjero que, por lo general, consideraban lo

²⁶ La conferencia fue publicada posteriormente en los *Cuadernos de Arte* de dicha universidad, en cuya fundación participó Gallego Burín (Villanueva Muñoz 2000: 205).

español como algo residual dentro de las corrientes estilísticas europeas. En su opinión, este planteamiento impedía cualquier posibilidad de que se apreciara la verdadera esencia de nuestro arte que residía en la unidad religiosa, el realismo y las raíces populares que habían definido la raza del pueblo español. En su revisión historiográfica, culpaba al siglo XIX por haber construido una representación ficticia de cara a los europeos que había sido recogida en las primeras historias del arte de España que además habían sido escritas desde fuera, desde una posición de superioridad que aquí se había aceptado sin discusión. Reclamaba el destino imperial de España, de los grandes siglos XVI y XVII, cuando su arte y pensamiento enseñoreaban en todo el mundo, hasta el siglo XVIII, “cuando las lluvias francesas comienzan a apagar las llamas del hogar español”. De la centuria ilustrada, Gallego Burín sólo tiene buenas palabras para el modo en que se mantuvieron algunas tradiciones castizas en su arte, y la manera en que

en medio de las frialdades clasicistas o de las frivolidades decorativas, levanta su voz firme y recia, que rompe briosamente el silencio engolado de los salones académicos o turba la gracia artificial y femenina de los jardines afrancesados (Gallego Burín 1938: 12-13).²⁷

Las ideas de Gallego Burín resumen y adelantan el ideario de la cultura oficial franquista sobre el siglo XVIII que fue apuntalado en los años de la autarquía con la permanente referencia a las constantes “eternas” de lo español que centraron los intereses de investigación de la disciplina, reduciendo sus horizontes metodológicos tanto en la universidad como en el Instituto “Diego Velázquez” del recién creado CSIC (Nieto Alcaide 2000: 216; Cabañas Bravo 2007: 335). En la construcción de ese discurso definitivamente se identificó al siglo XVIII con el momento en que se habían traicionado todos los principios nacionales, y se argumentó convenientemente en títulos como *El arte español* (1940) de Francisco Pompey, el *Elogio del arte español* (1942) de José María Junoy, el influyente *Invariantes castizas de la arquitectura española* (1947) de Chueca Goitia e, incluso, la obra más tardía de Antonio Almagro *Constantes de lo español en la historia y en el arte* (1955), que comenzaba con una cita de José Antonio Primo de

²⁷ Catedrático de la Universidad de Granada desde 1926, su afiliación a Falange Española en los años de la guerra propició una ascendente carrera política desde 1939: a nivel local, fue nombrado Gobernador Civil de la provincia y Alcalde de Granada; y a nivel nacional fue Director General de Bellas Artes en 1951, puesto que ocupó durante una década que estuvo dedicada “a la exaltación de los valores universales de lo hispánico”. En su necrológica, publicada en la revista *Academia*, el Marqués de Lozoya le recordaba en estos términos: “Gallego Burín forma parte del escatísimo acervo de políticos españoles para los cuales la política no es instinto, sino cultura. Cultura militante que ha de luchar con el denso ambiente de incomprensión de los valores espirituales que, desgraciadamente, es la tónica general de todas las clases sociales en España” (Lozoya 1961: 9).

Rivera y cuyo primer capítulo se dedicaba a recordar “El modo de ser español” (Portús y Vega 2004: 137). Todas ellas enlazaban directamente con la visión más retrógrada y radical de Menéndez Pelayo, convertido en el soporte ideológico del régimen al menos durante sus primeros años, momento en el que no sólo se reeditarían sus obras clásicas, sino también una *Historia de España* firmada por el mismo autor, pero articulada en realidad a partir de una compilación de sus textos.²⁸

En esta corriente exacerbada y radical sobre el siglo XVIII destaca la *Historia del Arte español* (1955) que Fernando Jiménez-Placer preparó para la editorial Labor, un intento de sintetizar la evolución del arte nacional desde el Paleolítico hasta el siglo XX.²⁹ Activo colaborador del movimiento nacional durante la guerra y posteriormente catedrático en la Universidad de Salamanca, Jiménez-Placer dirigió sus esfuerzos a recuperar, como historiador y crítico de arte contemporáneo, las esencias del arte nacional desde un sentido histórico y espiritual.³⁰ Para él, 1700 es el año clave de la ruptura del “sino cultural” del arte español en todas sus posibles manifestaciones, hasta el punto que consideraba que “deberíamos hablar de «arte del siglo XVIII en España» que no de «arte español del siglo XVIII»” (Jiménez-Placer 1955: 2, 845):

Apenas necesitamos encarecer lo que culturalmente significó para España el cambio de dinastía; en definitiva, el fin de nuestra cultura castiza, y en Arte, y concretamente en pintura, el declive terminal de nuestra gran pintura seiscentista vio, como ya dijimos, acelerada su extinción por el advenimiento de una dinastía extranjera que aportaba el culto fanático del arte cortesano francés [...] El proceso de extranjerización culmina en las décadas iniciales del siglo XVIII, cuando los primeros monarcas de la dinastía

²⁸ El compilador fue el erudito, militar y político conservador Jorge Vigón, y la primera edición vio la luz en 1933, pero su mayor éxito tuvo lugar entre 1940 y 1946, periodo en el que conoció cuatro reediciones (López Andrés 2000: 165). En relación a esta lectura parcial e interesada con la que la nueva cultura franquista manipuló y distorsionó el legado de Menéndez Pelayo, resulta enormemente ilustrativo el testimonio del dieciochista José Miguel Caso González (1987: 12): “La España que me habían metido en la cabeza se empezó a resquebrajar. Era indudable que me habían mentido, y que el Menéndez Pelayo de los *Heterodoxos* había perdido el rumbo de la objetividad y hasta de la honestidad al llegar al siglo XVIII, cosa que él acabo reconociendo en una carta al P. Fidel Fita y que en realidad confesó en el prólogo al primer tomo de la segunda edición de los *Heterodoxos*, prólogo-palinodia que los preparadores de la edición nacional tuvieron buen cuidado de olvidar”.

²⁹ Publicada en dos volúmenes, el fallecimiento del autor en mayo de 1949 dejó la obra inconclusa, por lo que se encargó a Cirici Pellicer que escribiera los últimos capítulos dedicados a los siglos XIX y XX. Morán Turina (2003: 24 y ss.) analiza en detalle las principales cuestiones argumentales en torno al capítulo que Jiménez-Placer dedica al siglo XVIII.

³⁰ Sobre el contexto en el que se desenvuelve ese objetivo común de recuperación entre historiadores y críticos de arte en la década de los años cuarenta a través de la vinculación de artistas contemporáneos con el pasado español, véase Díaz Sánchez y Llorente Hernández (2004: 13-43).

borbónica, desdeñosos de la estética bronca y veraz de los epígonos de nuestra gran escuela, otorgan su favor y nombran pintores de cámara a extranjeros más o menos adocenosados, pero siempre expertos en las fórmulas amables y adulatorias de la estética del rococó (Jiménez-Placer 1955: 2, 846).

La dicotomía entre lo nacional y lo extranjero filtraba así el juicio del autor sobre la época, de manera que en su discurso no había lugar más que para mencionar de pasada a los artistas foráneos que vinieron a trabajar a la corte como Ranc, “cuya mayor «hazaña» artística fue el incendio del viejo Alcázar madrileño”. Respecto a los españoles, Jiménez-Placer admitía, con poco entusiasmo, su reconocimiento a los escasos “cultivadores discretos” de la estética nacional frente al peso de las corrientes oficiales internacionales, como la “ingente cumbre de Goya” quien “a pesar de su demarcación cronológica es más, estéticamente, un pintor del siglo XIX”, lo que reducía aún más “el restringido grupo de pintores españoles dignos de mención en la segunda mitad del siglo”. De entre ellos, Jiménez-Placer solamente alababa, y discretamente, la obra de Luis Paret y Alcázar, atendiendo exclusivamente a criterios de calidad. Ésta era la que, en justicia, impedía “desdeñar totalmente a estos pintores de corto vuelo que siguieron dócilmente los prototipos internacionales del decorativismo académico”, pero no era suficiente para “ceder a esa tentación, tan frecuente, de abultar personalidades con el fin de llenar o disimular las etapas desérticas del panorama histórico-artístico”. Y concluía con una sentencia implacable sobre el siglo:

La época de Carlos III y de Carlos IV es, en cuanto al arte pictórico se refiere, una etapa de radical mediocridad, subrayada por la contigüedad (mejor que contemporaneidad) de la inmensurable personalidad de Goya (Jiménez-Placer 1955: 2, 845).

Algo más atemperado en sus juicios críticos fue Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, una de las figuras con más proyección en la Historia del Arte de la Dictadura y que dedicó sus esfuerzos a buscar los rasgos y caracteres que definían la españolidad del arte, y por ello una referencia para quienes, como Jiménez-Placer, siguieron la estela nacional en sus investigaciones histórico-artísticas. En su magna obra *Historia del Arte Hispánico* (1931-1949), Lozoya se vio obligado a incluir el estudio de una época por la que la cultura franquista, y él mismo, manifestaban auténtica aversión;³¹ resolvió el dilema dedicando un capítulo del cuarto volumen a “Las influencias extranjeras en el arte español durante el siglo XVIII”. En esa contraposición entre lo extranjero y lo castizo, Lozoya explicaba que

³¹ Carmen Martín Gaité (2002: 16) lo recordaba con elocuencia en su “Conferencia sobre el XVIII”, recogiendo las palabras, más bien exabruptos, del Marqués de Lozoya sobre los ilustrados publicados en el primer número de la revista *Escorial*, en 1940 (véase el ensayo de Jesusa Vega en este mismo volumen, pp. 21-173).

si España se había entregado siempre a las grandes corrientes europeas de cultura, había sido de una manera en cierto modo inconsciente y sin que esta aceptación de patrones que habían adquirido prestigio universal supusiese ninguna renuncia a sus cualidades genuinas,

pues había prevalecido siempre el “orgullo de todos los valores hispánicos”. Esto había sido así salvo en 1700, momento en que los españoles habían aceptado “la derrota como la justa expresión externa de la superioridad de otras culturas”, y como consecuencia “en el siglo XVIII, la fuerza de este espíritu, siempre latente, se había adormecido” (Lozoya 1945: 413-414).

Pese a estos planteamientos, el Marqués de Lozoya ofrece una visión en torno a la centuria más positiva de lo que podría esperarse, pues en su opinión “la venida de arquitectos y de pintores extranjeros fue beneficiosa para España en un momento de esterilidad en el arte español”, defendiendo a su vez que el objetivo de los primeros Borbones no fue otro que emular las políticas de los Austrias, “deseosos como ellos de incorporar a España a las grandes corrientes universales”, política que daría sus frutos en la segunda mitad del siglo, cuando

las formas clásicas se aúnan con la austeridad hispánica en las construcciones de Juan Villanueva y en que aparece asimilando en su genio las fórmulas de la pintura de Goya (Lozoya 1945: 449).

Si bien es cierto que la Dictadura propició un clima favorable a la denigración histórica del siglo XVIII por la ruptura que suponían en todos los ámbitos de los valores nacionales, no es menos cierto que sus detractores apenas necesitaron aportar nuevas evidencias a un discurso que ya estaba plenamente consolidado con anterioridad.³² Esta circunstancia no sólo fue común entre quienes, como Gallego Burín, Jiménez-Placer o el Marqués de Lozoya, se integraron sin la menor dificultad en el renovado entramado institucional del régimen franquista, sino también entre aquellos que fueron relegados a sus márgenes. El ejemplo más paradigmático es, en este sentido, el de Enrique Lafuente Ferrari. A la hora de explicar el problema que había supuesto el siglo XVIII desde una perspectiva histórica en la evolución de la pintura nacional, Lafuente Ferrari adopta en muchas ocasiones un tono incluso más severo que el de Lozoya. Su discurso también se había empezado a conceptualizar en los años previos a la guerra civil, pues ya lo enuncia en 1934 en su *Breve historia de la pintura española*, una obra que resultaría clave en la trayectoria del historiador y que contribuiría a la formación

³² A modo de ejemplo, puede servir la citada obra de Antonio Almagro *Constantes de lo español en la historia y en el arte* (1955), donde con criterio selectivo sintetiza argumentos desarrollados previamente, entre otros por el Marqués de Lozoya o Enrique Lafuente Ferrari.

de varias generaciones de historiadores del arte, pues se publicaron hasta cuatro ediciones sucesivamente revisadas y ampliadas.³³ Historiográficamente, para Lafuente Ferrari el siglo XVIII constituía uno de los problemas estructurales clave a la hora de abordar el problema de la pintura en España, cuestión a través de la cual el autor fundamentaba todo su discurso y que explicaba, a modo de introducción, en el epígrafe titulado “Los caracteres de nuestra pintura nacional”.³⁴ En su apreciación de las artes y su devenir, Lafuente Ferrari partía de estas consideraciones:

La pintura es, de todas las artes figurativas, aquella por la que el genio de España ha sentido mayor vocación; en las obras de nuestros grandes pintores, España ha hecho a la posteridad alguna de sus más sinceras confidencias. Si en toda manifestación artística hay el deseo, más o menos profundo, de expresar la visión del mundo que late en el artista y, por su mediación, en su país y en su época, los pintores españoles han logrado alumbrar en algunos felices momentos intuiciones sorprendentes del mundo y del hombre con los puros medios de su paleta y sus colores. Por esta razón, los grandes pintores de nuestro país constituyen valores universales y figuran entre lo más valioso con que España ha contribuido a la cultura. Menos Goya, que es un pintor excepcional que aparece en un ambiente de arte mediocre en la España del siglo XVIII y desarrolla una obra enorme por pura genialidad personal, nuestros más grandes pintores viven casi todos en el siglo XVII, época de plenitud no sólo para el arte, sino también para nuestras letras; en un periodo aproximado de cien años viven los más excelsos espíritus españoles (Lafuente Ferrari 1934: 7).

Partiendo de estos fundamentos, resulta fácil comprender el escaso espacio que la obra dedicaba al siglo XVIII en sus dos primeras ediciones, compuesta por tres epígrafes: el elocuente “La invasión del arte extranjero”, donde en página y media se enunciaban los negativos efectos y novedades que trajo consigo la nueva dinastía; “La creación de la academia y los pintores españoles”, en el que se manifestaba cómo la corriente racionalista quiso someter la creación artística, negando cualquier manifestación espontánea del arte español; y un último apartado reservado a “Goya y su arte”, en razón

³³ La edición príncipe formaba parte de la colección divulgativa “Misiones de Arte”, iniciada en 1929 bajo la dirección de Pablo Gutiérrez Moreno, cuyo objetivo era acercar a los públicos más diversos una visión de conjunto sobre el arte español, anticipando, a menor escala, alguna de las acciones del posterior programa de las “Misiones Pedagógicas”, puesto en marcha por el gobierno de la República (Jiménez-Landi 1996: 306). La buena aceptación del libro motivó la aparición de una segunda edición revisada y ampliada en 1936, aunque la obra no crecería de forma exponencial hasta la tercera y cuarta ediciones, de 1946 y 1953 respectivamente.

³⁴ En la segunda edición del año 1936, Lafuente modificó el título de ese epígrafe introductorio por el de “Los problemas de la historia del arte y nuestra pintura nacional”, reelaborando –salvo la cita extractada y algún otro párrafo más– sus contenidos con objeto de hacer un texto más accesible y comprensible.

de su genialidad única. En este discurso, sujeto estrictamente a las coordenadas nacionales de la pintura, no cabía un enfoque distinto, pero sí que a la vez que se profundizaba en sus argumentos se estudiara con mayor detalle el arte de la centuria, como así hizo en las ediciones ampliadas publicadas en los años cuarenta y cincuenta, incluyendo información pormenorizada tanto de los artistas foráneos como de los españoles.³⁵ En este relato, el devenir del siglo como epílogo de la tradición pictórica nacional venía a ser, además, la crónica de una muerte anunciada:

Si el influjo francés dominó al fin en España al afirmarse la monarquía borbónica después del tratado de Utrech, el destino reservaba a nuestra cultura y a nuestro arte una etapa de desnacionalización y extranjerismo, cualquiera que fuese la suerte de las armas. Bastará recordar como significativo el hecho de que la efímera Corte de que el otro pretendiente a la corona española, el archiduque Carlos de Austria, luego Emperador bajo numeral VI, se rodeó en Barcelona, registramos el mismo predominio de artistas extranjeros, que hubieran también ejercido la dictadura artística en España si su patrocinador llega a triunfar (Lafuente Ferrari 1987: 380).

En definitiva, para Lafuente Ferrari el curso de la historia de la pintura española desde 1700 no admitía discusión posible. Aunque esto podría parecer propio de su carácter obstinado –y en parte debía serlo–, la razón de fondo se encontraba en la importancia que para él tenía la fundamentación filosófica de la Historia, una preocupación constante en su trabajo que aprendió de su maestro Ortega y Gasset (Vega 1999: 114), y que debía perseguir todo historiador al formular sus convicciones.³⁶ Posiblemente por esa razón, que motivaba en parte la coherencia y el rigor científicos, el autor ni siquiera llegó a modificar su hipótesis de partida en el ocaso de su vida, pese a los avances que se habían dado durante las últimas décadas en el conocimiento artístico de la centuria. Así parece deducirse al revisar las anotaciones que dejó preparadas para la quinta edición de su texto en los años ochenta y que Joan Sureda, responsable de la misma, aportó en un apéndice separado; entre todas ellas, como se

³⁵ Los contenidos relativos al siglo XVIII se mantuvieron prácticamente iguales en la segunda edición de la obra, todavía concebida como un “manual escolar”, en palabras del propio autor. En la edición de 1946, publicada por Dossat, se amplió lo relativo a la pintura del siglo XVIII, que formaba un capítulo independiente y ya separado del de Goya. Estas aportaciones se mantendrían, finalmente, y sin cambios aparentes, en la cuarta edición aparecida en 1953. De esta última, Valentín Sambricio publicó una reseña en *Archivo Español de Arte* (1954: vol. 27, núm. 107, 267-628) donde señalaba la renovación que había llevado a cabo en el capítulo dedicado a Goya, “conservando los aciertos de la anterior edición en el planteamiento y certera exposición de las causas que determinaron la extranjerización, primero, y el academicismo, después, de nuestra pintura del siglo XVIII”.

³⁶ Recuérdese que “La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte” fue, de hecho, el tema del discurso con el que Lafuente ingresó en la Academia de San Fernando en 1951.

puede suponer, no es posible encontrar ningún cambio o añadido ni en el enunciado introductorio del libro, donde se definía la problemática del objeto de estudio, ni en el capítulo dedicado al periodo en cuestión.³⁷

Sólo cuando Lafuente Ferrari se aparta de ese discurso histórico construido en torno a lo nacional, y proyecta otras miradas sobre la Ilustración, da cabida a ideas y apreciaciones diferentes, y en estos escritos es donde encontramos al historiador comprometido con la disciplina y firme defensor de incorporar nuevos planteamientos de estudio y de abrirse a aquellos objetos de interés que desde la Historia del Arte dieran respuesta a los interrogantes de su tiempo. Entre éstos se encontraba el papel de España en Europa, un asunto del que progresivamente se iba tomando conciencia y que empezaba a ser dimensionado a medida que se procedía a la apertura gradual del régimen a partir de los años cincuenta.³⁸ Para Lafuente Ferrari la Historia del Arte debía participar de estos nuevos planteamientos, para “alcanzar un deseable ensanchamiento del horizonte de su actividad” y “no caer en la provinciana limitación de atender exclusivamente a lo nacional” (Lafuente Ferrari 1985: 16). Así abordada la cuestión en 1947, en sus *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*, donde a pesar del aislamiento que se vivía en España y las dificultades que existían para viajar al exterior,³⁹ alertaba sobre la necesidad de superar las barreras que normalmente limitaban el estudio del arte español:

En todo estudio de Historia del Arte, como en la historia de la cultura en general, la necesidad o conveniencia de enfocar el tema desde un punto de vista nacional no debe hacernos olvidar que los grandes movimientos espirituales no pueden encerrarse en

³⁷ En otros proyectos menos ambiciosos pero similares en cuanto que se trata de síntesis, Lafuente Ferrari mantuvo los mismos criterios de apreciación del siglo XVIII. Así sucede en su divulgativa *Historia de la pintura española* (1971: 78-79) publicada en la colección “Biblioteca Básica” de Salvat, donde solo le dedica una escueta página y lo justifica con una contundente frase: “En este volumen no cabe lo mediocre”.

³⁸ La compleja relación entre España y Europa fue una de las preocupaciones intelectuales de la década de los años cincuenta. Sánchez Agesta (1955: 3) la estudió desde una perspectiva histórica en el pensamiento del siglo XVIII, evocando los mismos sentimientos encontrados que la cuestión provocaba entonces: “La relación entre España y Europa no ha tenido nunca la nitidez de una inclusión sin fisuras, ni una exclusión o separación sin vínculos entrañables que no quedasen desgarrados. La historia nos revela un continuo movimiento pendular de atracción y separación, o una presencia simultánea de sentimientos de admiración y recelo, de un estar y no estar, de un ser y no ser, de un querer y no querer ser europeos”.

³⁹ Cabe recordar que él mismo no pudo salir de España hasta 1947, como manifestaría años más tarde en su respuesta al discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando de Luis García Ochoa (1983: 56).

límites marcados por la geografía o la política. España forma parte del Occidente europeo en cuya órbita cultural se ha movido casi siempre, sin desdeñar la importancia que en nuestro país han tenido corrientes de influencia oriental que ejercieron excepcional influjo en algunos momentos de nuestra historia. Esto quiere decir que la justa estimación de lo español no puede hacerse sin tener en cuenta en cada momento que el arte producido en España cae dentro de una amplia onda de cuyas vibraciones no somos los únicos en participar (Lafuente Ferrari 1947: 18).

Desde esta perspectiva, el arte rococó representaba una de esas vibraciones que afectaron a toda Europa y a la que Lafuente Ferrari se aproximó, años después de publicar estas líneas, con motivo de su colaboración en la exposición organizada sobre este periodo por el Consejo de Europa en la ciudad de Munich en 1958. La finalidad del proyecto, como explicaba el historiador en la reseña que publicó ese año en la revista *Goya*, era “hacer patente que la cultura de Occidente es un patrimonio común e indivisible del que somos herederos todos los pueblos de Europa” (1958: 70). Lafuente Ferrari era consciente del rechazo que todavía provocaba esa pretendida identificación hacia lo europeo, pero frente a él argumentaba sobre la necesidad de concebir el arte como una “expresión de realidades en cuyo sentido importa ver claro, tanto para el historiador como para el político”, aunque no vivía de espaldas a la realidad pues “desgraciadamente, estas verdades elementales han calado todavía muy poco en la mente de las gentes”.⁴⁰ No obstante, la importancia del evento pudo con las reticencias y los obstáculos.

Dos eran los motivos fundamentales para la colaboración: por un lado, se trataba de la primera exposición del Consejo de Europa en la que España participaba, un salto cualitativo en la lenta e inevitable apertura que había comenzado a darse en el país en los últimos años; por otro lado, y a diferencia de las tres ediciones anteriores—dedicadas al humanismo, el manierismo y el barroco—, en esta ocasión el tema del rococó permitía hablar del “estilo más auténticamente internacional, el más europeo, por tanto, de todos los movimientos del arte moderno en Occidente”. España también había participado, es decir, como movimiento, el rococó había superado todo nacionalismo, sirviendo “a las necesidades estéticas de una sociedad europea homogénea”, que se extendía “desde Lisboa a San Petersburgo, desde Nápoles o Venecia hasta Estocolmo”, constituyendo en definitiva un “paradigma de europeidad” (Lafuente Ferrari 1958: 71), razón por la que

⁴⁰ Se puede considerar otra muestra del rechazo que había provocado la exposición el escaso apoyo que recibió Lafuente Ferrari para coordinar los préstamos y traslado de las piezas españolas; en algunas apostillas de su crónica, el historiador deja ver su soledad e incomprensión hacia el proyecto a pesar de lo cual salió adelante: “el representante del Consejo de Europa hizo constar en su discurso su congratulación por esta primera colaboración de España a las obras culturales del Consejo. Creo que los españoles no tenemos sino motivos de felicitarnos de esta toma de contacto; y si alguien cree lo contrario, allá él” (Lafuente Ferrari 1958: 71).

había que comprender el poco atractivo que había tenido atendiendo a los cauces que había seguido la disciplina en nuestro país.

La dimensión internacional del rococó y las problemáticas que generaba su estudio habían sido puestas de manifiesto unos años atrás en el volumen decimotercero de la *Historia del Arte Labor* (1953) del alemán Albert Erich Brinckmann, cuyo original se había publicado como *Die Kunst des Rokoko* en 1940. Su autor alertaba ya entonces sobre el filtro nacionalista que predominaba en las historias del arte de muchos países –asentadas, en su opinión, sobre “el suelo movedizo de la patriotería”–, lo que había impedido comprender el arte del siglo XVIII; y a ello añadía el peso que todavía tenían los enfoques estrictamente formalistas. Nacionalismo y formalismo, dos cualidades plenamente representativas de nuestra Historia del Arte.⁴¹ Como consecuencia de ello estilos como el rococó representaban para algunos países un “retroceso artístico”, lo que supuso, hablando del siglo XVIII, que éste entrara “relativamente tarde en el campo de la investigación artística”, siendo menospreciado, y quedando “por lo tanto, relativamente desconocido en sus producciones” (Brinckmann 1953: 161).

Para el historiador alemán, se debía abordar el estudio de este estilo considerando su condición de cultura artística desde una dimensión europea y, a través de este planteamiento valorar la especificidad de las propias cualidades locales, “dado que las diversas naciones estaban poseídas del mismo sentimiento de construir, pintar o cincelar en un sentido europeo”. El estudio original de Brinckmann, apenas hacía mención a la producción española, lo que motivó –al igual que el resto de volúmenes de la colección de Labor– la inclusión de un capítulo a cargo del Marqués de Lozoya, con el fin de incorporar lo que España podía ofrecer al relato de esta etapa de la Historia del Arte universal. Basta leer el título de su aportación, “Las postrimerías del arte barroco español”, para comprender que, una vez más, quedáramos fuera del fluir de la historia europea, pues Lozoya se limitó a reivindicar el valor hispano del arte barroco del periodo, en vez

⁴¹ Brinckmann (1953: 136) lo exponía en estos términos: “cada nación echa las campanas al vuelo y valora particularmente su propia aportación, no obstante que la ciencia debería tener siempre presente la ley de la relatividad: el valor de la cualidad nacional deberá ser dependiente de aquella otra de signo europeo, con lo cual, la palabra «valor» recibe un sentido esencialmente más amplio, moral y ético que aquel otro cualitativo y estético en que la entendía Wölfflin en su sustancioso escrito [*Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*] cuando formulaba el problema de los valores con la pregunta: «¿Por qué, pues, es esto bello o porqué una obra es mejor que otra?» ¿Es que no ha de ser posible al investigador de tendencia europea desprenderse de sus esencias nacionales y elevarse a tal altura que pueda ver ante sí, como a vista de pájaro, a esta Europa tan grande y tan pequeña a la vez? No sólo tendría que ver toda la multitud de obras; debería además poder comparar y justipreciar sus méritos y valores; y si estos valores son inconmensurables, con todo, su grandeza dependerá, en último término, de la importancia y fuerza expresiva que poseyeron para la nación que los creó y de la que todavía conservan”.

de afrontar la cuestión del rococó en nuestro país; eso le hubiera permitido, además, plantearse el problema de la recepción de otros estilos internacionales que llegaron y fueron aceptados, como el barroco clasicista o el neoclasicismo,⁴² pues fue un siglo en el cual España no estuvo aislada.

LA LENTA RECUPERACIÓN DEL SIGLO EUROPEO

Como se puede comprobar a tenor de lo expuesto, ni el contexto ideológico de la cultura franquista ni las evidentes limitaciones del método y enfoques de la Historia del Arte eran propicias para despertar consideraciones nuevas en torno al siglo XVIII, haciendo por otro lado que las escasas contribuciones de signo contrario fueran directamente obviadas en la bibliografía. Un buen ejemplo de ello es la breve monografía titulada *Los pintores españoles del siglo XVIII. Ensayo biográfico y crítico* (1946), de Emiliano Martín Aguilera. Crítico de arte activo en Madrid durante los años treinta, Martín Aguilera fue miembro de las Juventudes Socialistas, combinando su faceta de crítico, en medios como el *Heraldo de Madrid*, con otras incursiones en la investigación de la Historia del Arte y en torno al patrimonio; fue miembro de los patronatos del Museo del Pueblo Español y del Municipal de Madrid. Exiliado al finalizar la guerra civil, regresó a España en 1944, colaborando asiduamente con la editorial Iberia —de la que sería director a partir de 1951— en obras de naturaleza principalmente divulgativa ilustradas en blanco y negro; entre ellas se encuentra el libro que nos ocupa.⁴³

⁴² De ello se lamentaba, unos años más tarde, Juan Antonio Gaya Nuño al participar en un seminario de la cátedra Feijoo de la Universidad de Oviedo, donde se abordaba el estudio de los conceptos del rococó, el neoclasicismo y el prerromanticismo en las letras y artes españolas del siglo XVIII. Al hablar del primero, explicaba que “lo grave, al procurar situar el interrogante primero en sus justos términos, es que no se ha estudiado la cuestión o se ha estudiado mal, lo que viene a ser lo mismo, siempre con la torpe preocupación de la erudición nacional por hacer ver que tenemos de todo, que hemos hecho de todo, que nada no es ajeno”. Refiriéndose en particular al apéndice del Marqués de Lozoya al volumen de *Arte Rococó*, añadía que “parece debería ser sinónimo del título original. No lo es, según hace, con pudor, Lozoya. Pero, aun no procurando serlo, sorprende que del texto y de las 115 ilustraciones propinadas, tan sólo unas cinco pertenezcan con evidencia al dictado de lo rococó. Ello convida mayormente a la reconsideración del problema” (Gaya Nuño 1970: 56-57).

⁴³ Su comprometida situación política al regreso del exilio y, posiblemente, la necesidad por parte de la editorial de aparentar que contaba con la colaboración de diversos especialistas, hicieron que publicara otras monografías con pseudónimo: con el sobrenombre de Ignacio de Beryes publicó *Domenicos Theotocopoulos, El Greco* (1944), *La vida y los cuadros de Goya* (1944) y *Pedro Pablo Rubens* (1945); y con el de Marcelo Abril *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura* (1944) y *Julio Romero de Torres o El secreto de Córdoba* (1945).

El *Ensayo...* fue posiblemente una de las visiones más positivas sobre el XVIII de las publicadas en la época. Libre de prejuicios y complejos, se trata de un estudio bastante completo y documentado, teniendo en cuenta su carácter divulgativo, quizás por esta razón pasó sin pena ni gloria en las publicaciones de otros investigadores coetáneos, ya que no hemos encontrado apenas referencias a la obra en las relaciones bibliográficas de otros estudios posteriores.⁴⁴ Martín Aguilera asumía de forma positiva los cambios operados desde 1700 en todos los órdenes de la vida, “teniendo mucho de saludable reacción –no sin defectos e inconvenientes– contra la decadencia que culmina en los tristes días de Carlos II *el Hechizado*”, haciendo que el pensamiento francés guiara “todas las manifestaciones de nuestra renovación cultural, así en los dominios de las ciencias como en los campos de las letras y de las artes”, y ganando en consecuencia “muchas voluntades la curiosidad científica” (Martín Aguilera 1946: 5). En el ámbito de las artes, y en línea con las ideas del Marqués de Lozoya, el autor defendía el interés de los nuevos monarcas por la pintura española antigua –pone por ejemplo el “vivísimo entusiasmo” de Isabel de Farnesio por Murillo, de quien adquirió varias pinturas para enriquecer las colecciones reales– y los esfuerzos de Felipe V y Fernando VI por “despertar de su letargo el genio pictórico o artístico, de nuestra Patria”, aunque los medios empleados no fueran los más eficientes. En su relato hacía hueco a muchas figuras normalmente silenciadas y arrinconadas como Luis Meléndez, los hermanos Bayeu, José del Castillo, José de Andrés Aguirre, Antonio González Velázquez, etc.; llegando a la conclusión, a contracorriente del discurso oficial, de que “no faltaban, no, pintores españoles en España”, pese a que “la decadencia artística fuera hartamente visible”.

Esa recuperación de artistas es la principal novedad de la obra de Martín Aguilera, pues los rescataba de la sombra que siempre había proyectado sobre ellos la luz cegadora de Goya, que “sólo de pasada, en ocasionales alusiones, se cita a lo largo de estas páginas”. Se trataba de una decisión deliberada por parte del autor que respondía, entre otras razones, a la necesidad de comprender cómo el maestro aragonés compartió, en realidad,

⁴⁴ La única reseña que hemos encontrado de la obra, fuera como es lógico de las revistas especializadas de la época como *Archivo Español de Arte* o *Goya*, es la que se publicó en la revista catalana *Destino* (núm. 519, 28 de junio de 1947, p. 10), en la que su autor, que firmaba con las iniciales P. B., exponía la problemática de fondo que padecía entonces la Historia del Arte en nuestro país: “Es lógico que nuestra historiografía de arte se detenga con especial fruición en los grandes nombres españoles que significan una aportación decisiva dentro de la plástica mundial. Sin embargo, nos parece ya llegada la hora de fijarse en aquellas figuras que, aunque de menos relieve, concretan la significación de una escuela o un periodo [...] La Historia del Arte no puede ser una serie cortada de puntos, sino una matizada y completa sucesión. Sólo así pueden explicarse los hechos satisfactoriamente”.

las mismas vicisitudes que sus coetáneos, avanzando así la necesidad de conocer un contexto que iba mucho más allá del genio y que trascendía las fronteras nacionales:

[Goya] siente, como tantos otros contemporáneos suyos, la atracción de Italia [...] y de vuelta, es también uno de tantos en aceptar los dictados del famoso pintor bohemio. Se deja influir, asimismo, por su cuñado Francisco Bayeu y por Maella. No es tampoco extraño el influjo de Tiépolo. Y al contemplar varios de los cartones para la Fábrica de Tapices, o aquellos deliciosos cuadros pintados para la Alameda, del duque de Osuna, no hubo de faltar quien hablase de Boucher, de Fragonard, de Watteau... (Martín Aguilera 1946: 27).

El ostracismo de Martín Aguilera a partir de los años cuarenta privó a la disciplina de una figura de fina intuición y originalidad, lo que deja ver con pesar las duras condiciones que se dieron entonces para ejercer la profesión, independientemente de cuál fuera la situación personal y política. La interpretación que el autor hacía del siglo XVIII se alineaba sin lugar a dudas con un liberalismo que el franquismo deseaba aniquilar. Carmen Martín Gaité (2002: 13-14), al recordar sus años de juventud en la posguerra española, explicaba cómo esa aversión al setecientos se inculcaba en la propia escuela, donde los libros y manuales de Historia o Literatura

se encargaban de sembrar esta noción que, según pude comprobar por los comentarios que hacían otros chicos de mi edad, se imprimía casi sin excepción en las mentes juveniles con unánime arraigo.

Esto mismo se manifestaba igualmente en otros escenarios de la vida cotidiana como el cine, donde las mujeres de su época sólo podían reconocerse en las heroínas de un glorioso pasado español “donde había brillado el genio, la pasión, el arrojo o el idealismo de la raza”, tratándose de personajes que nunca habitaron ese periodo; la conclusión de todo ello sólo podía ir encaminada a pensar “que tal vez en el siglo XVIII no habían acontecido nunca historias dignas de ser contadas”.

Entre quienes se negaron a aceptar esa posibilidad se encuentra Juan Antonio Gaya Nuño, una de las figuras que más decidida y abiertamente combatió las máximas e ideales que la nueva cultura franquista iba filtrando lentamente en todos los órdenes de la vida desde su visión monolítica del país, la cual detestaba profundamente. Represaliado al finalizar la guerra, lo que motivó entre otras cosas cualquier posibilidad de acceder a una cátedra universitaria, Gaya Nuño mantuvo a lo largo de su vida una actitud militante que brota sin tapujos en los escritos que publicó en su doble faceta de crítico e historiador del arte (Portús y Vega 2004: 134). Muchos de ellos apuntaban directamente a las propias esencias metodológicas e historiográficas de la disciplina, cuestionando de raíz sus principios y axiomas. Rechazaba la supuesta existencia de un estilo español único como expresión del espíritu de un pueblo y una raza. En su

opinión esta idea debía erradicarse de la historiografía artística, justificándolo agudamente en *El arte español en sus estilos y formas* (1949), libro publicado en un momento en el que pesaba el más exacerbado nacionalismo (Calvo Serraller 2013: 7). Con un estilo claro, directo y comprometido, aseveraba en las páginas de presentación de la obra lo siguiente:

Se habla de estilo español como de una realidad corpórea y tangible, como de un hecho histórico de todos admitido. Cual si fuera posible que alguna vez se hubiera dado en esta tierra nuestra un arte de cualidades tan escindidas del gran tronco occidental, y al mismo tiempo tan dormidas en sí mismas como para crear un estilo nacional fundido con la raza (y ésta es otra noción revisable, pero que de momento no me compete) y, por lo tanto, más vinculado a su españolismo que a las innumerables fricciones y fecundaciones que traen los años y los siglos, los nuevos modos de pensar y de vivir, las glorias y las derrotas (Gaya Nuño 1949: 9).

Si bien es cierto que es en esta obra cuando Gaya Nuño articula, a modo de ensayo, estos planteamientos, muchas ideas se avanzaban ya de forma entrelazada en una obra anterior que, en el tema que nos ocupa, guarda mayor relevancia. Se trata de la *Historia del Arte Español* (1946), concebido como manual divulgativo para la colección “La historia para todos” de la editorial Plus Ultra. Como se indicaba en la página de presentación del editor, el objetivo de la obra era realizar una síntesis breve y asequible “para el hombre de cultura media” y “llevar a nuestro buen lector apresurado, de corto tiempo para el solaz, toda la producción maravillosa que más de veinte siglos han sembrado en la tierra hispana”, descartando de ese modo debates historiográficos más especializados.⁴⁵ Revisar historiográficamente este tipo de monografías, muchas veces despreciadas por su naturaleza divulgativa, es clave pues se dirigían a un público amplio contribuyendo a la apreciación del patrimonio artístico, a la vez que alimentaban y modelaban el imaginario colectivo del pasado, así como educaban en la apreciación y valoración de cada época histórica y sus estilos.

El mismo título me dio, en su *Historia del Arte Español*, al decimoquinto capítulo, “El arte de nuestro siglo XVIII”, refleja la sensibilidad con la que Gaya Nuño enfilaba el estudio global de la centuria, con carácter posesivo en primera persona del plural, es decir con un sentimiento de apropiación y pertenencia de esa producción artística a la

⁴⁵ La obra fue reseñada en *Archivo Español de Arte* ese mismo año (vol. XIX, núm. 76, pp. 345-346) por Francisco Abbad Ríos, quien señalaba su mérito ante la carencia de este tipo de síntesis de difusión en el mercado editorial: “a pesar de la importancia del Arte español y de representar una de las facetas más expresivas de nuestro carácter, modo de ver y entender la vida, no existía en la bibliografía de nuestra patria la obra breve y asequible a todos, que en una síntesis fácil y de sugestiva lectura ofreciera un completo desarrollo y una valoración cualitativa de nuestro pasado artístico”.

memoria colectiva, aunque en nada se pareciera a las obras de épocas precedentes.⁴⁶ El historiador describía, con intención objetiva y sin eco alguno de dramatismos o traumas nacionales, una relación de acontecimientos que, por las circunstancias del cambio dinástico, habían originado simplemente “una trasmutación de valores”, en cuyo contexto se debía comprender que consecuentemente también llegara “un arte distinto”, tratando en la medida de lo posible de no enjuiciarlo. El tono mesurado de su discurso se rastrea en todo el capítulo, aunque no siempre con el mismo nivel de detalle o interés; los primeros pintores de Felipe V, por ejemplo, apenas merecen cinco líneas, mientras que, por el contrario, sí se detiene con mayor profundidad en las figuras de Tiépolo o Mengs, lo que se justificaba por la importancia de sus obras, sobre todo en la decoración del Palacio Real, pues su construcción “había superado en arquitectura todo lo hecho en Europa” (Gaya Nuño 1946: 380). En cuanto al peso que había tenido la introducción de la Academia de San Fernando y la normalización de la enseñanza, aceptaba que era “cierto que el rebuscamiento de formas sujetaba espontaneidades”, pero consideraba que esto sólo “influyó decisivamente en aquellos alumnos que no contaban con grandes dotes personales”. En otras palabras, el problema no respondía tanto a la tiranía que había caracterizado a la institución, como en todo caso a las cualidades de los propios artistas, pues,

la academia no fue en sí una ventaja ni un inconveniente; cuando surgió un gran talento, ya fuere Ventura Rodríguez, ya se llamase Goya, en nada fue coartado por las tareas académicas (Gaya Nuño 1946: 370).

En la revisión historiográfica incluida en *El arte en la corte de Felipe V*, Morán Turina (2003: 26) considera, sin embargo, que Gaya Nuño sí menospreciaba el periodo, al titular “El extranjerismo” el epígrafe dedicado a la arquitectura de la primera mitad de siglo en otro capítulo anterior de la misma obra. Es evidente que Gaya Nuño no mostró ningún entusiasmo hacia el arte de las primeras décadas del siglo XVIII —es notorio que su estética no le resultaba en ningún modo atractiva—, pero parece excesivo situarle al mismo nivel que historiadores tan reaccionarios como Jiménez-Placer. De hecho, el mismo Morán Turina se sorprende de que Gaya Nuño, “un hombre inequívocamente liberal”, fuese “capaz de sentir semejante recelo ante lo extranjero”, algo propio “de la pluma de un lacayo del régimen franquista”, pero no de él; y también le extraña “que siguiera manteniendo esa visión de nuestro arte dieciochesco once años después de que apareciera el libro de Yves Bottineau”. Pese a ello, pienso que

⁴⁶ Basta comprobarlo cuando se revisan los títulos de capítulos o epígrafes de otras monografías, como los ya citados de Lafuente Ferrari (1934), “La invasión del arte extranjero” o del Marqués de Lozoya (1945), “Las influencias extranjeras en el arte español durante el siglo XVIII”.

estas críticas se pueden deber a que el historiador no tuvo en cuenta que el libro se había publicado en 1946, y que no fue ni revisado ni ampliado en las sucesivas ediciones; la quinta, y última vio la luz en 1973, y efectivamente estaba claramente desfasada respecto a las novedades que habían aparecido durante los últimos treinta años no sólo en lo referente al siglo XVIII.⁴⁷ También hay que recordar que el discurso nacional de la Historia del Arte española no fue un producto nuevo elaborado bajo la dictadura, sino la continuación –en muchos casos recrudescida, eso sí– de un discurso forjado durante las primeras décadas del siglo XX e intrínseco al desarrollo profesional de la propia disciplina, y el propio Gaya Nuño era consciente de ello, de hecho quiso siempre despegarse de él.⁴⁸

A través de otros escritos, siempre parciales e intermitentes por la gran variedad de épocas y asuntos que abordó en su trayectoria, se puede ir reconstruyendo la opinión que tenía Gaya Nuño sobre el arte de este periodo. En 1952 publicó el artículo “Luis Paret y Alcázar” en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, un hito novedoso y poco conocido desde la perspectiva historiográfica que nos ocupa.⁴⁹ En su estudio sobre el pintor –hay que recordar que todavía faltaban cinco años para la publicación de la tesis doctoral de Osiris Delgado–, Gaya Nuño planteaba, a modo de presentación, la problemática principal que había lastrado el conocimiento sobre el arte del siglo XVIII: la falta de una visión de conjunto sobre la época (Gaya Nuño 1952: 87-89). La realidad es que se trataba de un problema estructural que trascendía el estudio de la centuria y afectaba a los planteamientos generales de la investigación disciplinar. La prevalencia que existía por estudiar a los genios reconocidos en detrimento de otros artistas, hacía en su opinión que la bibliografía española de arte fuera “rutinaria por tradición” al referirse “sistemáticamente a unas cuantas figuras estelares, las de El Greco, Velázquez y Goya, objeto de uno y otro, y un tercer y cuarto estudio”. En consecuencia, no existía razón para que

mientras se centran las esencias de un siglo en cada uno de los tres gigantes mentados, otras figuras, por lo menos tan decidoras, de cada centuria, se releguen al menosprecio y al silencio, o por lo menos, a la mención de compromiso.

⁴⁷ Las ediciones intermedias se publicaron en los años 1957, 1963 y 1968, prueba de la buena aceptación que tuvo el manual.

⁴⁸ Al hilo sobre esta sempiterna reflexión nacional del arte, Portús (2012: 223) recuerda que ésta era frecuente desde, al menos, la segunda mitad del siglo XIX, y participaron de ella tanto los historiadores más adeptos al régimen franquista como los más críticos, algunos incluso los transfirieron a otros países, como Moreno Villa en México, o lo aplicaron con carácter regional como Cirici en Cataluña y Oteiza en País Vasco.

⁴⁹ Su introducción se reproduce por ello en la selección de lecturas del CD.

En el caso particular del XVIII, el historiador era de la opinión de que era un siglo que merecía “un mejor y más exacto conocimiento”. Entendía, e incluso justificaba la primacía de Goya, una figura capaz de hacer “oscurecer toda la etapa anterior, la de la pléyade de pintores académicos, retratistas de los Borbones y rectores del afrancesamiento en las artes” –y en esta afirmación se puede ver la aceptación táctica de la opinión general–, pero consideraba que había otras figuras españolas coetáneas a Goya que merecían diferenciarse y destacarse:

El que ya no es tan justo oscurecimiento, el de los buenos maestros contemporáneos al aragonés y que por diferentes caminos llegaron a un estilo muy propio y sustancioso, debe ser reparado. Pues ya va siendo hora de que se abandonen las clásicas lamentaciones sobre el afrancesamiento de las artes en el primer siglo de los Borbones, no mayor pecado, a nuestro entender, que otros anteriores italianismos y flamenquismos, aceptados y digeridos sin censura. Ya es hora de valorar los Inza, Castillo, Carnicero, y, muy sobre todo, al que les aventajaba en toda especie de gracias y habilidades, a Luis Paret (Gaya Nuño 1952: 87).

Sobre este último artista, el autor denunciaba el desinterés existente pues su estudio, publicado en 1952, lo había desarrollado en realidad en 1946 con motivo del segundo centenario del nacimiento de Paret, pero como en esto también coincidía con el de Goya, el trabajo de Gaya Nuño fue igualmente motivo de oscurecimiento:⁵⁰

Se sustanciaron estas páginas para que aparecieran en 1946, segundo centenario de su nacimiento; pero como tal conmemoración andaba impregnada de un fervor, nada más que externo, por Goya, se han diferido hasta hoy, desgraciadamente sin perder actualidad, quiero decir, sin que ésta fuera superada por estudio otro alguno [...] En cuanto a monografías en torno a su figura, apenas hay más estudio especial que uno, lastimosamente breve, que María Luisa Caturla le dedicó con motivo de su bicentenario, un poco a contrabando del de Goya, que hasta en semejante ocasión hubo de oscurecer la simpática silueta de Paret (Gaya Nuño 1952: 87).

⁵⁰ La misma crítica se hacía de un artículo publicado en la revista barcelonesa *Destino* (núm. 449, 23 de febrero de 1946, p. 13) firmado por Ignacio de Beryes, pseudónimo como ya dijimos de Emiliano Martín Aguilera: “El momento más adecuado para estudiar la obra y el arte de Luis Paret, y para emplazar definitivamente al pintor, hubiese sido el presente. Debí organizarse en Madrid, es decir, donde Paret nació y murió, y donde triunfó y hay mayor número de creaciones suyas, una exposición de sus pinturas y dibujos, que hubiera facilitado un conocimiento más cumplido y, en lo posible, más acabado de lo que significa aquel pintor. Evidentemente, medía una gran distancia entre el mismo, que no pasa de ser una figura de orden secundario, y que apenas influyó en alguien, y un Antonio Rafael Mengs, que tiene categoría universal y que ejercicio aquí y fuera de España, una extraordinaria y notoria influencia; pero con las limitaciones lógicas, una exposición concebida con el criterio que informó y guió la celebrada en el Museo del Prado el año 1929, cuando el segundo centenario del nacimiento de Mengs, habría sido ahora, el medio mejor de celebrar ese otro bicentenario”.

La recuperación de Luis Paret obligaba al historiador a afrontar la fortuna crítica del pintor como un artista de tendencia afrancesada, imputación que no podía “ser rechazada en redondo”, pero que al mismo tiempo había que matizar y revisar tanto por los antecedentes italianos que se rastreaban en su producción y que Gaya Nuño iba descifrando en el estudio de sus obras, como por ser una condición que, en el fondo, compartieron todos los artistas nacidos en ese periodo:

Es preciso preguntarse si algún artista español nacido alrededor de la muerte de Felipe V puede quedar libre de semejante tacha, tacha hipotética; francesas eran la dinastía y la política, franceses el ceremonial y moda de la Corte, francesas la filosofía y las reglas de la preceptiva triunfante en la literatura. Francés, igualmente, el nacimiento de la Academia. Por supuesto, Paret, viajero, culto y erudito, no había de sustraerse a la influencia ambiente, que elaboraba en su taller interno, muy español, al enfocar en temas y retratos de cuya fidelidad no cabe dudar la sociedad hispana de su época. [...] Nutrido en el sentir ciudadano de la época, cumplió su propia misión al retratar al pueblo y a la corte, ambos tumultuosos y alegres, en una crónica fiel (Gaya Nuño 1952: 137-38).

Respecto a otros artistas coetáneos a Goya y Paret, como Ramón Bayeu, José del Castillo, Gregorio Ferro o Ginés de Aguirre, Gaya Nuño volvía a reivindicar la necesidad de su estudio junto al de otros “nombres cuantiosos que hoy permanecen olvidados en los almacenes de la Academia de San Fernando”, y con los que “se podría escribir la inédita, obligada, esperada, inaplazable historia de la Pintura española del siglo XVIII” (Gaya Nuño 1952: 136).

Las palabras de Gaya Nuño en este artículo revelan, una vez más, esa actitud de compromiso desde la que siempre afrontó sus temas de investigación –las cosas “que me enamoran”, dijo en alguna ocasión–, manifestando con pasión su extraordinaria capacidad de razonamiento, crítica y persuasión (Portús y Vega 2004: 133). No es por tanto de extrañar que, tres años más tarde, se ocupase de realizar una reseña con motivo de la aparición del libro de Valentín de Sambricio sobre *Francisco Bayeu* (1955), en la que de nuevo manifiesta su encendida defensa en torno al asunto:

Parece sencillamente increíble haber tenido que llegar al año 1955 para que pudiese ser publicada la monografía primera sobre el cuñado y, en alguna proporción, maestro de Goya. Es un indicio del enorme descuido que anda oscureciendo a todas las segundas figuras de nuestro gran arte, con persistencia tal como para hacer creer a los ajenos a nuestros estudios o a nuestras latitudes de la pintura española, exceptuados los tres o cuatro grandes nombres estelares, carece de individualidades. Y el daño es mayormente grave para nuestro siglo XVIII, enormemente perjudicado, en este aspecto, por la polarización de todo estudio hacia Francisco de Goya, desamparando a sus próximos antecesores y coetáneos. Uno de estos, Francisco Bayeu, merecía estudio aislado, cual

igualmente lo merecen sus hermanos Ramón y fray Manuel Bayeu, y cien otros pintores españoles del tiempo.⁵¹

Sambricio se había acercado a la figura de Bayeu a partir del estudio de los cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, de cuya investigación derivaron numerosos artículos, así como las monografías *Tapices de Goya* (1946) –por la que recibió el Premio Menéndez y Pelayo de las Letras de 1944 y el Premio Nacional de Literatura de 1946–, y *José del Castillo* (1957), publicada, como la de Bayeu, por el CSIC en su colección “Artes y Artistas”. Sobre el libro de Castillo, y siguiendo la línea crítica enunciada por Gaya Nuño dos años antes, Jesús Hernández Perea se hacía eco de

cómo los pintores españoles del siglo XVIII no habían logrado hasta ahora perforar la pantalla esplendente del arte de Goya, y reclamar del estudioso y del aficionado la atención que, pese a su situación secundaria respecto del genio de Fuendetodos, merecen dentro del panorama de la pintura hispánica.⁵²

El repentino fallecimiento de Valentín Sambricio en 1962, “cuando más se esperaba de su constante laborar” (Gaya Nuño 1975: 248), impidió desarrollar el trabajo del único historiador del arte que durante esos años se estaba especializando en la pintura del siglo XVIII; según el diario *ABC* (12/05/1962, 67), entre los múltiples trabajos inéditos que dejaba interrumpidos, se encontraban algunas monografías más y un estudio sobre “Los techos del Palacio Real de Madrid”. Aunque hubiera parecido lógico que, por su trayectoria, Sambricio escribiera la pendiente historia de la pintura española del siglo XVIII, quien se ocupó de cubrir esa laguna fue Francisco Javier Sánchez Cantón, ubicado sin duda en las antípodas de Gaya Nuño, no sólo por su concepción historiográfica, sino también por el contexto profesional y político, pues fue una de las figuras de mayor peso en las esferas del entramado institucional.⁵³ Se podría decir que Sánchez Cantón representaba todo aquello cuanto Gaya Nuño detestaba más

⁵¹ *Archivo Español de Arte*, 1955, vol. 28, núm. 111, pp. 278-279.

⁵² *Archivo Español de Arte*, 1958, vol. 31, núm. 123, pp. 263-264.

⁵³ Desde sus inicios como alumno aventajado de Elías Tormo, Sánchez Cantón ocupó innumerables cargos y recibió múltiples distinciones. En Madrid, formó parte del Centro de Estudios Históricos y posteriormente del Instituto “Diego Velázquez” del CSIC; fue miembro de la Comisión catalogadora que se creó en el Museo del Prado en 1913, institución en la que ocuparía también los puestos de subdirector (1922-1960) y director (1960-1968). En el ámbito universitario, ganó la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes en Granada en 1922, que nunca llegó a ocupar, incorporándose a la de la Universidad de Madrid en 1943. En la Academia de San Fernando fue el miembro más joven, ingresó con tan sólo 26 años, y llegó a ser director de la misma en 1966; también fue académico de la de Historia desde 1934 y de la Española desde 1949 (Pasamar Alzuria y Peiró Martín 2002: 571-572).

profundamente de aquellos amargos años, tal y como dejó reflejado en su *Historia de la crítica del arte en España* (1975), donde no pasa desapercibida su inquina y absoluto desprecio.⁵⁴ Aunque en la actualidad se conocen cada vez mejor las dificultades que debieron afrontar aquellos intelectuales que el régimen dejó de lado, truncando sueños y expectativas, apenas sabemos nada de cómo afrontaron el nuevo orden político quienes sí fueron favorecidos, pues también debieron asumir las nuevas dinámicas y prácticas de la sociabilidad profesional de la disciplina; su estudio todavía está por realizar, pero es evidente que marcó la trayectoria de buena parte de ellos, entre los cuales se encuentra Sánchez Cantón.

Nacido en Pontevedra, inició sus estudios en la Universidad de Madrid dentro del campo de las letras, una primera vocación que nunca abandonaría, pues su constante interés por las fuentes literarias articuló buena parte de su trabajo posterior.⁵⁵ Discípulo de Elías Tormo, quien le condujo bajo su magisterio a los caminos de la Historia del Arte, Sánchez Cantón manifestó desde sus primeros ensayos una sensibilidad poco habitual a la hora de afrontar el estudio del XVIII. Siempre trató de huir de las extremas valoraciones que acompañaron el devenir de la centuria, algo relevante si tenemos en cuenta la virulencia que alcanzaron muchos de esos axiomas tanto en los años de su formación, influidos por el pensamiento noventayochista, como en los de su madurez, marcados por la Dictadura. En esa larga y continuada trayectoria de más cincuenta años se puede entrever el difícil equilibrio de quien, aceptando el sentir colectivo sobre una época que se consideraba maldita, no dejaba de apuntar —a veces entre líneas, otras con mayor claridad pero con un comedido cuidado— juicios y criterios propios, consecuencia de su lectura directa de las fuentes. Así lo demuestra ya en su tesis doctoral “Los pintores de cámara de los Reyes de España”, presentada en 1912. El capítulo dedicado a los Borbones lo abría haciendo un auténtico equilibrio entre la pérdida y la renovación que significó la nueva dinastía, eso sí, en un lenguaje acorde a la retórica de la época:

⁵⁴ En lo profesional, consideraba que no había dejado de recibir prebendas desde su ingreso en la Academia de San Fernando, siendo nombrado antes incluso que Manuel Gómez Moreno, lo que para Gaya Nuño (1975: 237-238) resultaba “tan cómico y grotesco como abochornante”, desmereciendo igualmente su magisterio en la universidad, sus pocas aportaciones en los cargos de dirección del Museo del Prado o el dislate de su ingreso en la Real Academia Española, “porque escribía mal, muy resabido y muy redicho”. La animadversión de Gaya Nuño era, en el fondo, una crítica al mismo sistema del que fue producto Sánchez Cantón y por ello concluía: “amén de todo ello, y como consiguiente corolario, anduvo en todas las salsas del siglo, interviniendo en multitud de cuestiones de arte. Pero esta sarta de éxitos oficiales, inconcebibles casi en cualquier otro mortal, obliga a exigir mucho del biografiado, usando de una severidad que no merecerían los más”.

⁵⁵ El ejemplo más notable de ello son los cinco volúmenes de las *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, publicados entre 1923 y 1941.

Coincide el cambio de siglo con el de dinastía; nótase como una solución de continuidad en la vida española; “ya no hay Pirineos”, y la malhadada influencia francesa alcanza a extremos inverosímiles; borrados los rasgos tradicionales, nos convertimos en feudatarios de ultra-puertos; más de un siglo ha pasado y aún no hemos logrado redimirnos [...] La pintura en decadencia, como todas las Artes y las Letras (excepción hecha de la erudición, nunca más pujante), se extranjeriza, despreciando el pasado glorioso. Franceses primero, italianos después, extraños siempre, son los pintores más favorecidos por nuestros Reyes: que en Arte es el siglo menos español de nuestra historia; en él comenzamos a asomarnos a Europa. ¡Qué lejos ya los tiempos en que éramos centro! (Sánchez Cantón 1915: 213).

Pese a que en sus palabras se aprecian las ideas enunciadas por Menéndez Pelayo unos años atrás, Sánchez Cantón iba más allá de ellas. De este modo, y afrontando la investigación desde el rigor científico que también reclamaba el santanderino, explicaba unas líneas más adelante que había “en el siglo XVIII mucho que estudiar” pues

si su carácter no es simpático ni atrayente, en bien o en mal somos sus hijos; y si como amantes del arte y del pensamiento español nada habremos de agradecer a los primeros Borbones, buena parte del adelanto social y material de nuestra Patria a su “despotismo ilustrado” lo debemos (Sánchez Cantón 1915: 213).

A juzgar por sus investigaciones posteriores, se puede decir que, de manera más o menos consciente, Sánchez Cantón se mantuvo en ese modo de pensar cada vez que se acercó al siglo XVIII, muestra del sentido del deber con el que siempre afrontó el desempeño de su profesión y con el que ganó respetabilidad en un entorno que, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, por lo general le fue favorable.⁵⁶

En su extensa y diversa producción bibliográfica, Sánchez Cantón hizo un lugar para tratar aquellas figuras y asuntos dieciochescos que merecían ser revisados, pues en su opinión gran parte de los prejuicios existentes en torno a la centuria se debían a una mera incompreensión y desconocimiento. Un buen ejemplo fue el estudio de figuras como Tiépolo y Mengs. Del primero escribió unos tempranos artículos para

⁵⁶ Para Lafuente Ferrari (1972: 16-18), “Cantón, que guardó sus puestos y preeminencias a lo largo de años agitados y de tres regímenes distintos, fue siempre un funcionario leal, circunspecto y cumplidor de su deber bajo ministerios y orientaciones políticas diversas y aun opuestas [...] Los cargos que asumía o aceptaba los servía con asiduidad escrupulosa, con indiscutible laboriosidad y ese sentido del deber que le eran peculiares”, una actitud que trascendía a su propia obra de historiador o estudioso, pues “sus trabajos eran siempre escrupulosos, comedidos, muy ateniidos a los datos y los documentos conocidos, evitando toda libertad en el camino de las hipótesis, de las síntesis generalizadoras y, por supuesto, del entusiasmo”. Xavier de Salas (1972: 15-16) también reconocía que “fue persona respetada por todos, y no tan sólo por los que fueron sus amigos, sino por quienes estaban ajenos a razones de corazón”, entre otras razones “por las cualidades de su carácter comedido y prudente”.

Archivo Español de Arte y Arqueología en 1927 y 1929, en los que aparte de aportar noticias sobre algunos dibujos, pinturas y documentos, avanzaba algunas ideas respecto a la influencia que había supuesto su paso por la corte de Carlos III. A este tema regresaría de nuevo años más tarde con una monografía publicada por el CSIC, en la que se profundizaba en esas relaciones, argumentando que

de modo análogo a cómo los continuadores de los grandes pintores venecianos del siglo XVI fueron en realidad El Greco, Velázquez, Carreño o Claudio Coello, el sucesor de Tiépolo en España hubo de serlo Goya,

algo que venía a romper con esa visión tan manida de que este último había surgido como por generación espontánea:

Sin embargo, de Tiépolo se ha escrito muy poco entre españoles: casi nada en su tiempo, nada valioso en el siglo XIX, y en el actual, lo que registro en la exigua *Bibliografía*; parva cosecha en un campo que debiera ser más fértil, porque, aunque se prescindiera de la deuda contraída con el gran fresquista por los decoradores de nuestros bóvedas y techos, desde Goya a Sert, bastaría el número y la calidad de las obras que aquí dejó y el deleite que produce el contemplarlas para que entre los estudiosos de ellas constasen más nombres nacionales (Sánchez Cantón 1953: 7).

Respecto a Mengs, Sánchez Cantón se aproximó a su estudio al celebrarse el bicentenario de su nacimiento en 1928, efeméride que se retrasó un año pues coincidía con los cien que se conmemoraban del fallecimiento de Goya, quien acaparó como de costumbre toda la atención. No obstante, eso no impidió que el Museo del Prado celebrara una exposición conmemorativa sobre el maestro bohemio el año siguiente. En las páginas de apertura del catálogo, de cuya redacción se ocupó Sánchez Cantón, se hacía hincapié sobre la necesidad de comenzar a mirar con objetividad la obra de un artista que “por su misión en el desarrollo de nuestra pintura” merecía “loas sin regateos”, y además lo defendía en estos términos:

Después de un eclipse secular, he aquí de nuevo a Antonio Rafael Mengs. —¿Intento de resurrección? No. Deseo de revisar su figura [...] La admiración a Mengs llegó a ser un culto y trajo por consecuencia la comprobada siempre en la suerte de los ídolos: que pronto hubo de negársele todo ¿Será la nuestra la hora de la justicia para el gran artista bohemio? Las circunstancias parecen propicias. En el tejer y destejer incesante de la moda, los gustos de hoy miran al siglo XVIII, denigrado, por incomprendido, hasta hace poco (Sánchez Cantón 1929: ix).⁵⁷

⁵⁷ Más adelante, hacía extensible el reconocimiento de esa deuda a Tiépolo, cuyo interés se podía justificar por las ya citadas posibilidades de estudiar indirectamente a Goya y la pintura española: “Más pintor el segundo [Tiépolo], fue, sin embargo, menos trascendental para el desarrollo del arte español. Sobre Goya influyeron los dos; pero, hoy creo que las enseñanzas de Mengs penetraron

Xavier de Salas (1972: 15) decía de Sánchez Cantón que siempre “tuvo ideas firmes y arraigadas, pero éstas no las comunicaba ni intentaba ponerlas en práctica si no consideraba que las circunstancias eran propicias”, una idea que permite comprender cómo las conmemoraciones fueron el pretexto para rememorar a figuras como Antonio Ponz y Ceán Bermúdez en el bicentenario de sus nacimientos, o recordar los orígenes ilustrados de la Academia de San Fernando en el aniversario de su fundación.⁵⁸

En el último volumen de sus *Fuentes literarias*, Sánchez Cantón (1941: ix) no podía dejar de insistir en algo que el mismísimo Menéndez Pelayo había reconocido sin el menor tapujo: Ponz y Ceán habían encarnado, junto a otras figuras como Jovellanos, Llaguno o Bosarte, “el cambio trascendental en la manera de hacer la Historia del Arte español”. Constituían, en su opinión, una “generación que pudiéramos llamar neoclásica o «europeizadora»” –“si la palabra no malsonase”, apostilla–, con la que además se pusieron los pilares de la disciplina a través del “estudio directo de las obras y de la documentación”.⁵⁹ En el caso de la Academia de San Fernando, preparó uno de los discursos que se leyeron en el acto de celebración del segundo centenario, interesándose sobre sus antecedentes, su fundación y su devenir hasta ese momento. Aunque seguía destacando, como algo negativo, el hecho de haber impuesto la enseñanza de un arte extranjero racional, contrario al sentir nacional, Sánchez Cantón se lamentaba de que doscientos años más tarde la historia de la institución siguiera todavía “medio oculta, como apéndice al artículo del escultor Juan Domingo Olivieri” en el *Diccionario* de Ceán (Sánchez Cantón 1952: 252). Con su trabajo trataba, por tanto, de mejorar su comprensión dando a luz nuevas noticias y documentos.⁶⁰

más hondo en el alma del aragonés: su influencia fue formativa; la de Tiepolo, más bien sugeridora” (Sánchez Cantón, 1929: lv).

⁵⁸ En el caso del de Ponz, Sánchez Cantón (1925) publicó un extenso artículo en la *Revista de Occidente*; las efemérides de Ceán Bermúdez (1951) y de la Academia (1952), aparecerían –como tantos otros trabajos similares– en las páginas del boletín de esta última.

⁵⁹ Parecida identificación sentía Lafuente Ferrari (1951: 152). Con motivo de una edición parcial que se publicó entonces en *Academia de la Historia del Arte de la Pintura* manuscrita de Ceán Bermúdez, consideraba al asturiano como el “aportador de sillares para un futuro edificio de historia del arte español”, una figura que se debía elevar “sobre el nivel de mero compilador o aportador de materiales, aspecto que es casi único que en el erudito asturiano suele considerarse”.

⁶⁰ El único intento de corregirlo habían sido las ya citadas *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes de España* de Caveda (1867), que según Cantón “quieren ser más lo segundo que lo primero y escasean en noticias cuando abundan en retórica”. Las palabras del autor fueron pronunciadas como discurso en los actos celebrados en el seno de la Academia durante 1952.

A mediados de los años cincuenta se constata un progresivo interés por el siglo XVIII en todos los campos del saber, que se traduce en la aparición de diferentes estudios. Así, las hasta ahora contenidas ideas de Sánchez Cantón, se empiezan a expresar de una forma cada vez más clara y rotunda. En este sentido, un punto de inflexión lo constituye el artículo “Notas sobre el libro ilustrado bajo Felipe V y Fernando VI”, publicado en el séptimo tomo de los *Estudios de Menéndez Pidal* en 1957. Al margen de abordar un asunto poco frecuentado incluso en nuestros días —el del grabado, el libro y la imprenta—, Sánchez Cantón exponía por primera vez, con una prosa amena y ágil, y de forma abierta y fluida, la necesidad de que la Historia del Arte comenzase a mostrar, como ya se hacía “desde la Filosofía o la Historia”,⁶¹ las excelencias de un siglo que todavía no se había redimido “de las censuras que hubo de propinarle su hijo” debido al “prurito de cada siglo de menospreciar al precedente”; y añadía:

El arte «setecentista» español se acostumbra a juzgarlo desvariado en su primer tercio, desnortado entre Francia, Italia y Alemania en el segundo y frígido e insulso —salvo la figura excepcional de Goya— en el tercero. Y cuéntese que este último tercio fue muy largo —perdónese la paradoja—, porque en casi todos sus aspectos, y desde luego en los de la cultura, nuestra centuria decimoctava terminó el 2 de mayo de 1808 (Sánchez Cantón 1957: 447).

Aunque no es posible conocer las razones que llevaron a Sánchez Cantón a plantear esta nueva y revalorizada mirada de forma tan concisa y clara, es indudable que cada vez se daban circunstancias más favorables que, como decía Salas, ayudaban al autor a tomar con seguridad sus decisiones. Entre ellas, parece conveniente recordar el papel que tuvo al apoyar, en calidad de Decano de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, la publicación de la tesis doctoral de Osiris Delgado sobre *Paret y Alcázar*, dirigida por Diego Angulo, y de cuyo tribunal formó parte. En el capítulo de introducción, Delgado (1957: 9-10) defendía la necesidad de seguir avanzando en el estudio pormenorizado de los pintores del periodo, basándose en “el consabido principio de que el estudio de cada uno de ellos es un peldaño más en el definitivo rescate de cada uno de los otros”, y añadía:

No sólo estamos satisfechos de haber conocido y habernos esforzado en revalorizar a Paret, sin lugar a dudas, después de Goya, el mejor pintor de España en el siglo XVIII, sino que nos sentimos tentados de participar igualmente en el tan necesitado redescubrimiento de los Carnicero, Esteve, Bayeu, Ynza, Camarón, Castillo y otros

⁶¹ Aunque no tenemos constancia de ello, muy posiblemente se refiriera Sánchez Cantón al revelador estudio que acababa de publicar Jean Sarrailh sobre la Ilustración en España, y del que hablaremos más adelante.

que han sufrido desatención como consecuencia del universal y justo entusiasmo por el aragonés.⁶²

En los escritos de Sánchez Cantón no se dejarán de encontrar otros ejemplos que demuestran el afianzamiento de estas ideas que, como hemos visto, ya empezaban a ser más compartidas. Por ejemplo, con motivo del “Discurso leído en la sesión pública y solemne celebrada en el salón de la Real Academia [de San Fernando] el domingo 8 de noviembre de 1959, para conmemorar el fallecimiento de su augusto fundador, el Rey Fernando VI”, se dedicó a revisar el estado de las Bellas Artes durante este reinado.⁶³ Con el fin de justificar y dotar de mayor legitimidad a sus palabras, ante un auditorio que debía manifestar poco entusiasmo hacia el tema que les reunía, Sánchez Cantón partió de la autoridad incuestionable de Menéndez Pelayo recordando que incluso “en su juventud, devota de los periodos áureos del pasado español”, el célebre pensador ya había tildado “el comedio del siglo XVIII de modesta prosperidad y reposada economía”; y cómo había llegado más tarde, y “con más abierto criterio”, a decir que “aquellos felices años” habían sido precisos “para que se produjese el subsiguiente esplendor” (Sánchez Cantón 1959: 8). Presentado el marco general, y tras una descripción de la arquitectura, la escultura y la pintura del periodo –el grabado se excluía, según sus palabras, por haberse dedicado ya al asunto en el citado artículo del 1957– Sánchez Cantón concluía su intervención aludiendo a “la vieja usadera valoración de los metales nobles” con que era costumbre identificar las épocas históricas, habiendo de convenir que el siglo XVIII

no fue áureo para las Artes, como el de los Felipes austriacos, mas sí argento, el periodo que abre Fernando VI y cierra su homónimo sobrino-nieto, el séptimo. Es de

⁶² También en 1957 salió al mercado la traducción de la obra de Martin Soria sobre *Esteve y Goya* –originalmente se había publicado en *The Art Bulletin*–, precedida por un prólogo de Lafuente Ferrari y acompañada del estudio que él mismo había incluido años atrás sobre estos dos artistas en sus *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte Goya*. En ese caso, Lafuente celebraba la aparición en español del libro de Soria “no sólo por su mérito intrínseco, que es muy notable, sino porque espero que servirá para nuevas indagaciones que, hechas por investigadores españoles, complementen un aspecto tan importante para el establecimiento del catálogo definitivo de la obra de Goya, a la vez que para redondear la monografía de un pintor español, de orden secundario, pero muy estimable y que se merecía ser más precisamente conocido” (Soria 1957: 15-16). Por sus palabras, parece evidente que seguían sin estar entre sus prioridades el estudio del conjunto de la pintura española de la época.

⁶³ En la conmemoración de la fundación de la Academia de 1952, Sánchez Cantón había leído ya su citado discurso sobre los orígenes de su constitución, ocupándose igualmente del reinado de Felipe V. El acto se había complementado con la participación de “Su Alteza Real el Infante Don José Eugenio de Baviera y Borbón [que] leyó el elogio del hermano de Carlos III, su quinto abuelo por línea materna y sexto por la línea paterna” (Sánchez Cantón 1959: 8).

justicia proclamarlo; también lo es que recabemos para nuestros primeros antecesores, que organizaron y mantuvieron los estudios llevando a la práctica las iniciativas de los buenos ministros del buen Rey, la porción cuantiosa de gloria que merecen cuando se estudia su labor a dos siglos de lejanía (Sánchez Cantón 1959: 17-24).

En estos dos últimos textos de finales de la década de los años cincuenta se asientan, pues, los principios que van a caracterizar el trabajo definitivo de Sánchez Cantón, consecuencia de ese latente y temprano interés por una nueva construcción de la Historia del Arte del periodo. Ésta se concretaría en la preparación del decimoséptimo volumen de la colección *Ars Hispaniae* (1965), compuesto por una primera parte dedicada a la escultura y la pintura, y una segunda consagrada a Goya. La franqueza del autor en los “Preliminares” de esta última monografía acaba con ese espíritu contenido que le había caracterizado toda su vida. Sin tapujos manifiesta su desacuerdo, pues hubiera sido “una deslealtad callarlo”, ante la grave mutilación que, en su opinión, se había infligido “al panorama artístico reservado en el plan de *ARS HISPANIAE* al presente tomo XVII” al haberse excluido el estudio de la arquitectura, tratada en otro volumen “por el docto hispanista norteamericano profesor George Kubler, de la Universidad de Yale, con la competencia que nadie le niega” (Sánchez Cantón 1965: 9). La principal consecuencia de esa planificación es que se terminaba destruyendo cualquier atisbo posible de contextualización cultural, una de las muchas deficiencias de la colección (Vega 2009: 186); además, dejaba incompleta una visión más integral y avanzada del arte del periodo porque seguía prevaleciendo la figura de Goya.

A partir de ahí, Sánchez Cantón va refutando muchos de los tópicos que, desde el mismo siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, se habían mantenido incuestionables hasta la fecha, facilitando de este modo las coordenadas bajo las que el público debía concebir la lectura de la obra.⁶⁴ Sólo cabe añadir que esta monografía de Francisco Javier Sánchez Cantón fue, pese a todas sus limitaciones, el primer intento serio de sistematizar el estudio global del arte de la centuria, a lo que se sumaba el firme propósito de

que el lector, y hasta quien se limite a hojear y ojear las ilustraciones gráficas de este volumen rectificará el juicio despectivo, si de él participase al tomarlo entre las manos (Sánchez Cantón 1965: 11).⁶⁵

⁶⁴ El interés de los mismos ha motivado que el contenido completo de esta introducción se incluya en la selección de lecturas del CD que acompaña este volumen, junto al ya citado de Gaya Nuño sobre Paret, razón por la que no vamos a detenernos en su análisis.

⁶⁵ Como se podía esperar, Gaya Nuño (1975: 238) no llegó a reconocer mérito alguno sobre la obra, que hacía extensible a otros trabajos anteriores de Sánchez Cantón dedicados a Goya: “sobre el que publica una monografía en francés en 1930, y otra castellana en 1951, y aún una tercera en el volumen XVII de *Ars Hispaniae*, bien vulgar y sin novedades, hurtando el panorama

Pese a sus enormes e insalvables diferencias, Gaya Nuño y Sánchez Cantón compartieron la misma pasión por un siglo que empezaba a emerger de su oscuridad y a ser reclamado desde tantos otros campos como la Literatura o la Historia.⁶⁶ En estas circunstancias, era evidente que la falta de referentes llevó a toda una generación a empeñarse en estudiar por su cuenta una centuria injustamente maltratada, y que nunca dejaba de saciar su curiosidad. Lo descubrían con asombro y fascinación, pues de sus lecturas en la biblioteca, el archivo o la hemeroteca, o del estudio de sus obras artísticas en museos y gabinetes, siempre surgían nuevas figuras e ideas que no hacían sino constatar lo mucho que todavía quedaba por hacer y conocer, una sensación que sin duda todavía experimentamos con una mezcla de ansiedad y placer quienes hoy recogemos su testigo.

Una de las razones del atractivo del siglo XVIII residía, y aún reside, en que en él se encontraban las respuestas a muchos de los interrogantes de nuestra era.⁶⁷ Acertadamente explicaría años más tarde Julián Marías esta circunstancia al presentar, con motivo de la conmemoración del bicentenario de la muerte de Carlos III, una nueva edición de su obra *La España posible en tiempos de Carlos III*, escrita en 1962. En el prólogo Marías recordaba la fascinación con la que se sumergió en el estudio de la centuria en unos años en los que todavía “era tierra bastante incógnita”; su vivencia la transmitía así:

Encontré, y sobre todo leí, libros y documentos desconocidos u olvidados, que permitían comprender mejor esa época de interés apasionante, clave de toda la historia posterior. Se fue depositando en mi ánimo la convicción de que, después de

de la numerosa pintura académica setecentista, para cuyo resultado no era preciso llevar tantos años en el caserón de la calle de Alcalá”.

⁶⁶ Uno de los más tempranos en hacerlo sería el joven Lázaro Carreter, que lo denunciaba abiertamente desde el campo de la Filología con motivo de la elaboración de su tesis doctoral sobre *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII* (1949): “por una especie de olvido, de desprecio o de conjura, la crítica ha desviado continuamente su atención al siglo XVIII español. Creemos que con ello se ha cometido una injusticia con una época que, en todos los órdenes, constituye la línea de partida de la cultura moderna” (Aguilar Piñal 1988: xviii). Años más tarde, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, Lázaro Carreter elegiría otro tema dieciochesco: *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740)* (1972).

⁶⁷ Para el historiador José Muñoz Pérez (1958: 32), establecer ciertos paralelismos con el momento actual podía al menos ayudar a encontrar nuevas interpretaciones y comprender el porqué de la denostación sobre una época que había tenido plena conciencia de sí misma: “Quizá gran parte de la virulencia –filias y fobias– que se ha desatado en torno a nuestro XVIII obedezca a ésta su seguridad interna, a éste su programa futuro ya trazado; quizá también obedezca a que la mayoría de las interpretaciones nos han llegado a través de otro siglo –el XIX– igualmente seguro y pagado de sí; quizá sean nuestros años inseguros e insatisfechos los más apropiados para comprender esa época lejana y próxima”.

la muerte de Carlos III, muchas posibilidades se habían extinguido; pero que mientras vivió, una España mejor, más rica, interesante, libre y civilizada, había llegado a ser realmente *posible*, no sólo un ideal o un sueño (Marías 1988: 5-6).

El lento despertar que fue dándose desde mediados de la década de los cincuenta se localizó en esa “resistencia silenciosa” con la que Gracia (2004) ha nombrado los modos de supervivencia que debieron adoptar quienes, más tarde o más temprano, se sintieron cada vez más incómodos con los axiomas de una cultura dictatorial contraria a cualquier progreso intelectual. Si bien la resistencia fue algo evidente para aquellos que habían quedado relegados del ámbito académico, por no hablar de los que marcharon al exilio, tampoco debió ser tan fácil recuperar los temas y periodos malditos para los que habían sido favorecidos por el régimen, como quizás le pudo suceder a Sánchez Cantón. En este caso concreto posiblemente nunca lo lleguemos a saber pues siempre mostró una rígida discreción ante los demás, en todo cuanto hacía y decía. En este sentido, resulta muy ilustrativa la anécdota contada por Lafuente Ferrari (1972: 17) en la necrológica que publicó tras su fallecimiento en el boletín de *Academia*. Al recordar su relación personal, que nunca había llegado a ser de amistad pese a lo mucho que les unía el magisterio común de Tormo, Lafuente Ferrari decía no desvelar ningún secreto al señalar

su habitual actitud concentrada y hermética que ponía distancias entre él y los demás y aislaba su intimidad, que pocos, sí algunos, alcanzaron; la realidad es que por su rostro impassible pasaba a veces como la sombra de una secreta amargura íntima.

Sólo con motivo de un viaje común a Alemania en 1959, y en medio de un breve descanso, vio Lafuente “asomarse a los labios de Cantón, ante una taza de té, alguna punta de confidencia melancólica, al hablar de lo que había sido su carrera y de cuán distinta la hubiera deseado”, y proseguía así:

No obstante, días después, de vuelta ya a España, al encontrarnos de nuevo en juntas, academias o reuniones, volvía a la actitud reservada y rígida como si quisiera hacer olvidar los breves instantes en que pareció *bajar su guardia*. En *guardia*, esa es la palabra; parecía habitualmente en guardia contra todo y contra todos y aun respecto de sí mismo, como si temiera perder, en un descuido, un ápice de esa respetabilidad que aun los menos afectos a él reconocían (Lafuente Ferrari 1972: 19).⁶⁸

⁶⁸ Xavier de Salas (1972: 15-16), ahondaba en la misma idea al hablar de cómo “su retirarse en sí mismo; su permanecer callado tantas veces, sin entregar respuesta; su silencio, que llegaba a convertirse en misterioso, era algo que infundía desasosiego en su interlocutor”. Para Gaya Nuño (1975: 238), sin embargo, “este desagradable comportamiento era disfrazado por sus amigos con el achaque de la timidez”, y al describir su persona destacaba que “hacía gala de desapacible, antipático y despreciativo con quienes ni gozaban sus cargos y prebendas, ni estaban en camino previsible de lograrlos”, como podía ser su caso.

Esa difícil tesitura fue compartida por muchos de los que iniciaban esos años su carrera académica y elegían el siglo XVIII como tema de sus investigaciones; sólo esto, ya de por sí, resultaba cuanto menos sospechoso. Muy significativas son, a este respecto, las palabras con las que Caso González (1987: 9) describía la situación; para el historiador dedicarse a estudiar ese siglo

no sólo valía tanto como dedicarse a una parte de nuestra historia que era mejor olvidar, sino que incluso equivalía a manifestarse de alguna manera en contra de los ideales entonces vigentes, cuando todavía la frase “por el imperio hacia Dios” era el lema fundamental de una buena parte, digamos, pensante del pueblo español.

Se trataba de un complejo escenario que compartieron otras figuras del momento que, no sin dificultades, desafiaron superar la inmovilidad discursiva de la historia oficial reivindicando vías desde las que recuperar su modernidad, como acontece en muchos de los estudios de José Antonio Maravall, Luis Díez del Corral, Julián Marías o Antonio Domínguez Ortiz.⁶⁹ Todos ellos compartían el hecho de ser

voces que clamaban solas en un yermo, donde la falta de investigaciones parciales y concretas dificultaba a los más sensatos poder lanzarse a estudios de más amplio y generalizador alcance (Albiac Blanco 1987: 4).

A ellos se sumaron las imprescindibles aportaciones venidas del hispanismo internacional, donde empezaban a preguntarse qué había pasado en España y en qué medida había participado y contribuido al pensamiento ilustrado y el progreso, cuestiones que centraban la atención de los estudiosos del siglo XVIII fuera de nuestro país. En palabras de Fernández Díaz (1985: 18-23), unos y otros se vieron obligados a actuar individualmente, a modo de “fracontiradores” que empezaban a apuntar y a disparar las primeras síntesis interpretativas de la centuria: en común tenían el hilo conductor de sus interpretaciones y significados sobre la época, en las que las muestras de simpatía por los ilustrados apenas se disimulaban.

Aunque este no es lugar para desarrollar el relato desde la experiencia de los hispanistas, no puede dejarse de mencionar el punto de inflexión que supuso el libro de Jean Sarrailh *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle* (1954), publicado en español por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica en 1957 —y tampoco es posible ocuparse aquí de la importancia de esta editorial, o de la argentina Losada, en tiempos de la dictadura franquista. En opinión de Lafuente Ferrari, el estudio de Sarrailh se había convertido en un “punto de partida obligatorio para cualquier abordaje de los

⁶⁹ Sobre las tensiones que eso provocaba a muchos de ellos, véase el estudio de Gracia (2004: 241 y ss.) y, en un plano más general, Pérez Garzón (2009).

problemas de la época” (Bédat 1989: 7).⁷⁰ Al revisar de nuevo esos años desde la mirada de los hispanistas extranjeros, tampoco está de más recordar las dificultades que muchos de ellos tuvieron que superar al centrar su interés en un país que, tanto por su historia como por su realidad política, apenas llamaba la atención de sus colegas en sus universidades de origen, por no hablar de que sus conclusiones en España chocaban frontalmente con la monolítica historia nacionalista.⁷¹ Esto también influía a nivel institucional y diplomático, cuyas relaciones hubo que rediseñar después de 1939. En Francia, por ejemplo, el inicio de la Dictadura hizo sopesar la conveniencia o no de mantener los lazos establecidos con anterioridad desde la Casa de Velázquez y la Escuela de Altos Estudios Hispánicos, que afortunadamente decidieron seguir apoyando con sentido de responsabilidad, pues era algo que afectaba igualmente a todas las relaciones del hispanismo internacional coincidentes con los años más convulsos del siglo XX (Vincent 2009: 12). Así lo manifestaba Georges Cirot, director de la citada escuela y secretario del *Bulletin Hispanique*, en 1944:

El hispanismo francés es un homenaje inequívoco y muy estimado que hacemos a la cultura española. Y no es trabajo de encargo; es una fe sincera lo que nos mueve a estudiar a España en sus diversos aspectos. Por otra parte, entre los hispanistas de todos los países hay, o por lo menos había y pronto volverá a haber, así debemos esperarlo, una simpatía que los une como una familia. No perdamos esto de vista (Roger 1947: 218-219).

La situación también llegaba a afectar al día a día de muchos de los que acudían al país para realizar sus investigaciones. Caso González (1987: 13), por ejemplo, decía que en la España de los años cincuenta muchos consideraban todavía la Francia del siglo XX como “un reducto de los enemigos de la esencia hispánica” surgidos en el XVIII,

⁷⁰ Se trataba de una opinión que algunos, como Maravall, ya adelantaron tras su publicación. En el caso de este último, la reseña publicada en 1955 en la revista *Arbor* sería, de hecho, el primero de muchos escritos sobre el siglo XVIII donde se reflejaban, a su vez, rasgos de la nueva manera en que se comenzaba a pensar la historia española (Gracia 2004: 263). Esto se debe a que el principal mérito de este libro fue —como señala Frolidi (1984: 61)— la posibilidad de “aclarar y valorar, por vez primera y de un modo históricamente apropiado, la influencia que el movimiento europeo de la Ilustración había tenido en España, así como su adecuada periodización en el tiempo”; para Aguilar Piñal (1988: xviii), la lectura de Sarrailh mostraba además “la inmensa laguna existente en la historiografía hispana y las enormes posibilidades de la investigación futura en este campo”.

⁷¹ Así lo recordaba David T. Gies (1983: 115) refiriéndose al ámbito norteamericano: “Los hispanistas norteamericanos han dedicado una incansable energía al estudio del siglo XVIII español, y a ellos se debe lo que era, hace treinta años, en este país una curiosidad intelectual, objeto de un interés considerado como excéntrico, ha llegado a ocupar una posición tan digna de respeto como otras épocas de reconocida solidez”.

poniendo como ejemplo que se negara a Demerson, autor de la primera monografía sobre Meléndez Valdés (1961), la entrada en el archivo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid tan sólo por su nacionalidad, pues acababa de aparecer el libro de Sarrailh: “al bibliotecario de la Económica –proseguía Caso González con sorna– debió parecerle aquel libro el resultado del contubernio judeo-masónico-comunista. En definitiva, un ataque a la España del imperio”.⁷² En ese contexto en ocasiones hostil, los mismos que en España empezaban a favorecer el estudio de la centuria fueron los que más empeño pusieron en facilitar la estancia en nuestro país de estos investigadores, comenzando entonces a estrechar lazos de amistad y colaboración fuera de nuestras fronteras.⁷³

Desde entonces, el ritmo de estas aportaciones fue imparable. Dejando de lado algunas significativas visiones de conjunto como la que ofrecía Richard Herr (1964) de la historia económica y política, o algo más tarde Nigel Glendinning (1972) sobre la literatura, en el ámbito de la Historia del Arte del XVIII, el hito más relevante fue el pionero estudio de Yves Bottineau *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746* (1962). Aparte de abordar por vez primera el periodo más crítico de la centuria historiográficamente –la llegada de la dinastía francesa y su consecuente contaminación de valores–, Bottineau introducía dos elementos claramente renovadores en lo que se refiere a la disciplina y a la cuestión de lo español. En el primer caso, el autor se distanciaba de los modelos formalistas del periodo, llegando a discutir las entonces aceptadas concepciones de Longhi. En el prólogo a la edición francesa, incluido en su tardía traducción española, Bottineau (1986: 13) reivindicaba su trabajo como “concebido y redactado por un historiador del arte”, pues “nosotros nos presentamos como tal”, pero seguidamente aclaraba que lo hacía “con unos matices particulares”, y los explicaba así:

Nuestra ambición no ha consistido en establecer el catálogo de todas las obras que tuvieran una relación concreta o lejana con la corte de Felipe V, ni siquiera en yuxtaponer monografías de artistas o de monumentos. Tal proyecto, desmesurado en sus proporciones,

⁷² Al revisar la historia del hispanismo francés en esos mismos años, Roger (1947: 211), afirmaba de hecho que Sarrailh, junto a Jean Cassou, eran reconocidos claramente como investigadores de izquierda: “si bien han sabido continuar honrosamente la tradición científica de sus predecesores, manifiestan en sus escritos ideologías políticas muy extremadas, que los orientan excesivamente hacia la izquierda”.

⁷³ Al recordar sus viajes a España, Glendinning (2015: 76) apuntaba que se debía “reconocer la importancia de algunas iniciativas personales” durante esos años a la hora de acoger a todos los que llegaban desde fuera, fomentando el conocimiento de otros hispanistas y colegas españoles. Así sucedía, por ejemplo, en la tertulia del Café Lyon de Antonio Rodríguez-Moñino, en Madrid; en los cursos de verano organizados por Francisco Ynduráin en Santander, o en los simposios de dieciochistas de Oviedo convocados por Caso González.

habría carecido del soporte intelectual, indispensable a una tesis digna de ese nombre. Siempre considerando, naturalmente, que es una disciplina mayor, nos hemos esforzado en escribir, según las palabras de Lucien Febvre, “una Historia del Arte que sea historia. Que se integre en la Historia. Que ayude a los historiadores a escribir su historia –y que se apoye en la historia de los historiadores para mejor comprender la propia Historia del Arte. O de las artes”.

Bajo la influencia, pues, de la escuela de los *Annales*, y siguiendo el modelo que pocos años atrás había aplicado su maestro Víctor L. Tapié en *Baroque et classicisme* –publicado en 1957, la primera edición castellana apareció en Cátedra en 1978–, el autor buscaba sumar al análisis propiamente artístico de las obras “los factores humanos de todo tipo que a menudo las explicaron, que siempre las rodearon”. Se trataba, dicho en otras palabras, de lo que hoy entenderíamos como una aproximación habitual en las lindes de la historia cultural, recorriendo terrenos tan diversos como el político, el diplomático, el económico, el social o el literario con el único objetivo de lograr “una comprensión del arte tan amplia” como fuera posible.

La otra novedad de la obra se refería al espinoso problema de la extranjerización, del que Bottineau era plenamente consciente. El historiador explicaba cómo su atención se había centrado “con especial cuidado en todo lo que, en la Corte, podía representar la voz de la auténtica España”, esforzándose en “poner de relieve y en comprender bien la parte del hispanismo en el arte cortesano”, una decisión que sin duda posibilitaba a los más escépticos empezar a reconciliarse con el aspecto más difícil que representaba el reinado de Felipe V.⁷⁴ En nuestra opinión, esto último fue, posiblemente, lo que más impacto tuvo sobre los estudios de Historia del Arte del siglo XVIII en España; buen ejemplo es el estudio ya citado de Sánchez Cantón para el *Ars Hispaniae*, publicado sólo dos años más tarde, y es fácil pensar que la lectura del libro de Bottineau contribuyó a apoyar y argumentar su reclamación de una nueva valoración sobre la centuria.⁷⁵

⁷⁴ Según Bonet Correa (2010: xvi), su contribución a desmontar los prejuicios y buscar los rasgos de lo español en el periodo fueron razones clave para la buena aceptación de la obra, abriendo nuevas vías de estudio antes intransitadas: “Bottineau, que una vez, en conversación conmigo, bromeaba diciendo que se había ocupado de un periodo poco español del arte, era sin embargo consciente de que su aportación era capital y que nada mermaba o empañaba la originalidad de la creatividad artística hispánica”. Por su parte, Durliat (1979: 526), al revisar las contribuciones francesas a la Historia del Arte español en esos años, señalaba en ese sentido que otra contribución capital había sido la de explicar de forma positiva la incorporación de España al “arte grande” que caracterizaba al resto de soberanos europeos, ofreciendo en consecuencia una visión de la corte como espacio desde el que comenzar a regenerar el arte español.

⁷⁵ Otros como Diego Angulo, en las antípodas en cuanto a método, se limitaron a manifestar una correcta pero fría acogida. Así se desprende al menos de la escueta reseña publicada sobre la obra en *Archivo Español de Arte* (1963, vol. XXXVI, núm. 141, pp. 85-86) un año después de la aparición

La otra aportación clave francesa al estudio del periodo se debe a Claude Bédát, que en 1974 publicaba *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid: 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIII^e siècle*, fruto de su tesis doctoral. Bédát contribuyó a comprender mejor otro de los mantras que se arrastraban desde el siglo XIX respecto al siglo ilustrado, el desprecio por todo cuanto había representado la Academia de San Fernando para anular cualquier atisbo de regeneración de la tradición española. En palabras de Lafuente Ferrari (1989: 17), que escribió el prólogo para la edición española, el estudio del autor iba mucho más allá de una mera historia de la academia, que en eso también superaba los anteriores intentos, pues era

una contribución a la Historia del Arte, de la sociedad, de las relaciones con otros países en este campo, de nuestra cultura ilustrada, de la protección al tesoro artístico nacional, de la enseñanza artística propiamente dicha...

En definitiva, un tipo de estudio que trascendía los límites acostumbrados de la Historia del Arte y con el cual Lafuente Ferrari se sentía tan identificado a pesar de la temática, pues ya vimos que su valoración sobre el periodo era más bien adversa; posiblemente estos nuevos enfoques también contribuyeron a matizar sus opiniones.

Poniendo en perspectiva los trabajos de Bottineau y Bédát, se podría decir que el principal efecto que tuvieron sus obras fue estimular un cambio de rumbo entre los historiadores del arte españoles, y muy particularmente en las generaciones formadas en los planes de estudio de la nueva titulación implantada a finales de los años sesenta, y que durante las décadas de los setenta y ochenta desarrollarían sus tesis de doctorado sobre múltiples asuntos del arte dieciochesco. Esto es fácil de comprobar. Sin ánimo ni posibilidad de ser exhaustivos, en esos años vieron la luz los estudios de Ignacio Hénarez Cuellar (1977) sobre la teoría del arte, los de Carlos Sambricio (1986) sobre la práctica de la arquitectura, o los de Carrete Parrondo (1979) sobre el arte del grabado; también fueron motivo de investigación las producciones legadas por los artistas italianos y franceses en el transcurso de la centuria en el ámbito cortesano, de los que se ocuparían Jesús Urrea (1977) y Juan José Luna (1979) respectivamente. Finalmente, la publicación en 1984 de un volumen monográfico de la *Historia general del Arte*

del libro, donde los logros resaltados tienen únicamente que ver con las aportaciones referidas a nuevas noticias concretas de obras, proyectos y documentación. Bottineau daría continuación a su marco conceptual con un nuevo libro sobre *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, publicado en 1986, el mismo año que aparecía la traducción al español de su primera obra por la Fundación Universitaria Española, un proyecto editorial que tardó cerca de diez años en hacerse realidad.

Summa Artis —obra de José Camón Aznar, Enrique Valdivieso y José Luis Morales Marín— ofreció una aproximación global que actualizaba el trabajo de Sánchez Cantón, paso necesario para futuras investigaciones de carácter más específico.⁷⁶

En este largo proceso de recuperación que media entre los últimos años de la Dictadura y la consolidación de la Transición a la democracia española, el punto álgido se alcanzó con motivo de los actos conmemorativos destinados a celebrar el bicentenario de la muerte de Carlos III.⁷⁷ Como ha explicado Baker (2013: 572), la cultura conmemorativa fue uno de los procesos que se consolidaron en el transcurso del siglo XIX como visualización de los discursos históricos nacionalistas, y su principal efecto fue ayudar a forjar un imaginario colectivo en torno al patrimonio cultural, principalmente en la literatura y el arte.⁷⁸ Considerando que estos mecanismos siempre han sido una útil manera de articular las políticas de la memoria y del olvido (Le Goff 1991: 134), es fácil comprender que el centenario del monarca ilustrado por excelencia despertara una enorme expectación ya que, por vez primera, se presentaba la oportunidad no sólo de recuperar la memoria de una época que se había querido silenciar y ocultar durante setenta y cinco años, sino también la de construir los referentes históricos con los que apuntalar la joven democracia y, en definitiva, promover una nueva identidad española.⁷⁹

⁷⁶ Véanse, a modo de ejemplo, las dedicadas a diferentes asuntos como la pintura de la centuria (Pérez Sánchez 1992, Morales y Marín 1994), la arquitectura (Chueca Goitia 1984, Hernando 1989), la escultura (Tárraga Baldó 1992), el tapiz (Herrero 1992), el dibujo (Pérez Sánchez 1986), los gremios artísticos (López Castán 1989), o la ideología artística en el pensamiento ilustrado (Úbeda de los Cobos 1988).

⁷⁷ En el ámbito de la Historia del Arte del arte del siglo XVIII, no es necesario insistir en cómo los centenarios de Goya eclipsaron los de otras figuras coetáneas; basta recordar —como ya se ha indicado anteriormente— el de su muerte en 1928, cuyas efemérides postergaron la exposición del Museo del Prado dedicada a celebrar los doscientos años del nacimiento de Mengs, o el de 1946, que relegó igualmente cualquier homenaje a Paret y Alcázar, nacido el mismo año que el aragonés.

⁷⁸ Sobre las relaciones históricas que articulan los procesos de la memoria, la historia y el olvido, véanse los clásicos trabajos de Nora (1984) y Ricoeur (2003). Para una revisión de la cuestión conmemorativa en la historia de España, Pérez Garzón (2000).

⁷⁹ Este proceso fue precedido por la necesaria recuperación de los referentes intelectuales de la tradición liberal española. Entre ellos merece la pena recordar a José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, voces aisladas que, como tuvimos ocasión de comprobar, ya en los años treinta habían lamentado la fortuna crítica del siglo XVIII. Del primero se celebró el centenario de su nacimiento en 1983, de quien se debía recordar —en palabras de Javier Solana— “la defensa de la libertad, de un liberalismo, que lejos de identificarse con unas formaciones políticas constituye un patrimonio común de todos los europeos”. El centenario conmemorativo del nacimiento de Marañón se celebró en 1987 y con esta ocasión, el ministro socialista destacaba su figura como “arquetipo del universitario en la

El 12 de diciembre de 1986 se aprobaba el real decreto por el que se creaba la comisión nacional organizadora de la conmemoración “Carlos III y la Ilustración”. Con el fin de dar a conocer el espíritu con el que se afrontaba la celebración, un año más tarde el Ministerio de Cultura, con Javier Solana al frente, editaba una publicación que, a modo de “prólogo” de las actividades, invitaba a la comunidad científica, instituciones civiles y administraciones a participar conjuntamente en los actos con el fin

de comunicar a la sociedad española el significado y trascendencia de una de las épocas más sugestivas, tanto por las reformas en todos los ámbitos de la vida pública y privada, como por el espíritu de optimismo histórico y de formulaciones utópicas (*Conmemoración 1987: 7*).⁸⁰

El hecho de asociar a Carlos III –objeto en sí de la efeméride– con el movimiento ilustrado permitía articular desde el presente una doble legitimación histórica del sucesor de Franco como monarca constitucional y del gobierno del PSOE, protagonistas en definitiva del camino que había emprendido España en la búsqueda de su modernización, progreso y apertura (Sánchez Marcos 2003: 175). Así pues, en las palabras preliminares de la publicación, Juan Carlos I se presentaba a los españoles como heredero natural “de los impulsos modernizadores de mi antecesor, el Rey Carlos”, mientras que el ministro socialista hacía suyas

las voces de nuestros grandes ilustrados –Jovellanos, Campomanes, Olavide, Aranda...– [que] no sólo nos reconciliarán con unos precedentes excesivamente olvidados, sino que incluso podrán afirmarnos en las esperanzas modernizadoras de nuestra sociedad en estos momentos (*Conmemoración 1987: 3 y 7*).

Es fácil observar que la relación entre tiempo pasado y presente se formuló con un claro sentido de idoneidad política. Como explica Fernández Díaz (2014: 34), los socialistas trazaron un puente con los ministros de corte reformista e ilustrado de Carlos III, quienes habían luchado por la regeneración y modernización de España con el fin de situarla al mismo nivel que las monarquías europeas, precisamente la misma

más amplia acepción del término. Es decir, la del humanista capaz de tener una visión comprensiva de toda la realidad [...] Gregorio Marañón, rastreador de la historia, buceador de las conciencias personales, no entendió su actividad intelectual sino como un diálogo con los hombres de su tiempo, con la sociedad”, valores que seguían siendo “una propuesta cívica e intelectual en estos momentos” (Quaggio 2013: 469-470).

⁸⁰ Esta publicación incluía, aparte del preámbulo de Solana, unas palabras preliminares firmadas por el rey; la reproducción del real decreto de creación de la Constitución; el estudio “La España ilustrada en tiempos de Carlos III”, a cargo de Gonzalo Anes y, finalmente, una reproducción facsímil del *Elogio a Carlos III* de Jovellanos.

empresa con la que en ese momento se edificaba el progreso del país y su definitiva apertura internacional tras la firma del tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea el 12 de junio de 1985. En su mismo afán de alcanzar la “felicidad pública”, el gobierno socialista se proclamaba en consecuencia como legítimo heredero del espíritu ilustrado –truncado por la traumática historia de los siglos XIX y XX–, aprovechando la nueva oportunidad que la historia les brindaba.⁸¹ Pese al evidente protagonismo adquirido por el PSOE en todo el proceso, lo cierto es que la Ilustración vino a representar, en un sentido más amplio, el nuevo espíritu democrático que había traído consigo la Transición, por lo que no es de extrañar que, ante el golpe de efecto mediático que provocaron los actos conmemorativos, también se reconocieran en ese pasado común figuras como Manuel Fraga, reconvertido en el líder de la derecha al frente de la oposición.⁸²

En el ámbito de la investigación, la fiebre conmemorativa propició un vasto número de congresos, jornadas, cursos, exposiciones y publicaciones de todo tipo, acelerando en los más diversos campos de estudio dieciochescos la proliferación de nuevas investigaciones y revisiones sobre la centuria, así como una obligada labor de síntesis interpretativa que, en opinión de Fernández Díaz (2007: 165), marcaría un antes y un después. La duda latente era si esos avances contribuían realmente a comprender mejor toda la complejidad del periodo o si, por el contrario, sólo terminaban alimentando la construcción de un nuevo mito. Una de las pocas publicaciones surgidas con el fin de reflexionar sobre esta cuestión –que debería ser más frecuente, por otro lado, en todo acto conmemorativo– fue la promovida por el Equipo Madrid de Estudios Históricos, coordinado desde la Universidad Autónoma de Madrid. En su presentación, los autores denunciaban cómo el planteamiento de partida de la comisión del centenario rozaba lo hagiográfico y caía de lleno en la autocomplacencia: “no hay duda que la consigna

⁸¹ Gregorio Morán (2014: 658) recuerda al respecto la fortaleza con la que el PSOE afrontaba entonces este discurso. El decreto de constitución de la comisión se había firmado en 1986, el mismo año que Felipe González había ganado, en situación extrema, el referéndum de su entrada en la OTAN, y unos meses después de haber logrado la mayoría absoluta: “ni los ilustrados podían parangonarse con ellos, puesto que habían hecho lo que su voluntad dictaba, pero con un apoyo popular y ciudadano más que notable, elemento del que estuvieron exentos sus predecesores de las Luces”.

⁸² Luciano G. Egido lo reflejaba con estupor en un elocuente artículo titulado “Todos se reconocen en la Ilustración”, publicado en el diario *El País* (26/12/1988): “No deja de ser preocupante que Fraga y los socialistas coincidan en su devoción por la Ilustración, porque, naturalmente, ¿qué español culto rechazaría esta herencia? Manuel Fraga empezaba el recuento de sus antecesores políticos con Jovellanos, y los socialistas nos proponen la sombra tutelar de Carlos III, como descendientes aplicados y agradecidos. Como en el *test* de Rorschach, todos se reconocen en el dibujo ilustrado. Porque el buen rey, que murió hace 200 años, vuelve para reiniciar el proceso de nuestro optimismo”.

oficial es exaltar a Carlos III y su reinado, y mantener en la sombra la discusión y la crítica. ¿Por qué será?” (*Carlos III* 1988: viii). En esa misma obra, Hernández Benítez explica que la nueva imagen proyectada en torno al monarca ilustrado se había asentado sobre la “repetición de tópicos, la selección de temas, la ocultación de algunos datos y el silenciamiento de muchos interrogantes”, afirmando en consecuencia que “frente al mito histórico no cabe más respuesta que el escepticismo –como actitud científica– y el rigor –como instrumento de investigación” (*Carlos III* 1988: 1-2).⁸³

A la hora de valorar el carácter reflexivo de la conmemoración en el ámbito específico de la Historia del Arte, no extraña ver su completa ausencia del debate general, entre otras razones por el retraso con el que la disciplina había incorporado el estudio de la centuria en comparación con otros periodos, todavía volcada en labores básicas de inventariado y catalogación, y arrastrando en consecuencia la misma carencia de estudios suficientes de conjunto de la que tanto se quejaba Gaya Nuño. Esto se puede comprobar al revisar las actas de las IV Jornadas de Arte del CSIC, que ese año se dedicaron al estudio de *El arte en tiempos de Carlos III* (1989). Sin desmerecer la calidad e interés de las diferentes aportaciones, no se puede evitar lamentar que ninguna se dedicara de modo específico a la revisión historiográfica o metodológica del arte de la centuria.⁸⁴ Esta ausencia también es sonora en el congreso internacional que un año antes había organizado, de forma independiente a los actos oficiales de la conmemoración, la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid sobre *El Arte en las cortes europeas del siglo XVIII* (1989), que hacía extensible al resto del siglo los intereses de la efeméride de Carlos III.⁸⁵

⁸³ Roura (1994: 39-40) retomó la cuestión sobre el efecto que habían tenido los fastos de la celebración unos años más tarde, recordando que “todavía en la campaña electoral de mayo de 1993, el candidato del partido socialista se refería al reinado de Carlos III como el precedente más próximo al de Juan Carlos I, con la intención de resaltar la importancia de los cambios y progresos habidos bajo este último... y contando con aquella premisa como asumida sin discusión”. En su opinión, y pasados ya cinco años de las efemérides, “quizás podamos revisar aquel balance sin el peso de las apologías –ni el interés por las subvenciones oficiales.”

⁸⁴ De acuerdo a la organización habitual de las ediciones de actas de jornadas anteriores, las intervenciones de los participantes se dividieron en las clásicas secciones temáticas de arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas, academias de arte y teoría artística de la época.

⁸⁵ La ausencia de estas revisiones metodológicas en el ámbito estricto del arte cortesano se hace todavía más urgente, dado que ha sido posiblemente el ámbito de estudio que más ha favorecido visiones de conjunto más integradas, no sólo entre las diversas materias de la Historia del Arte, sino en su relación con otros campos disciplinares. Sobre estas cuestiones tampoco se hablaba en el catálogo de la exposición comisariada por Antonio Bonet Correa *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* (1987), celebrada el mismo año que el congreso.

Si volvemos la mirada al terreno de las exposiciones temporales, se observa algo similar. La presencia de historiadores del arte en la muestra celebrada en el Palacio de Velázquez del Retiro, promovida por la comisión del bicentenario, que al año siguiente se abrió en el Palacio de Pedralbes en Barcelona, tuvo un papel secundario, pues el comisariado del proyecto se encargó a la historiadora Carmen Iglesias. Inaugurada en noviembre de 1988 por los reyes y el ministro de Cultura, Jorge Semprún, que había sustituido a Javier Solana poco tiempo atrás, constituyó el reclamo más evidente de todos los actos celebrados. En un editorial de opinión del periódico *ABC*, publicado el 12 de diciembre de 1988, un mes después de su apertura, se destacaban las largas colas de visitantes que se formaban sábados y domingos, así como que su comisaria se había apuntado un tanto de primer orden como responsable del evento:

con sensibilidad didáctica, se ha sabido huir del historicismo oficial –la historia limitada a los grandes acontecimientos, que irritaba a Braudel– para exponer la vida cotidiana, la España de carne y hueso del siglo XVIII.

Finalmente, el diario conservador iba más allá de esa visión positiva del evento, y terminaba haciendo suyo el discurso sobre esa nueva visión de la España moderna con la que se quería conectar:

las colas ante nuestros museos y exposiciones reúnen a los españoles que desearían volver al camino de Jovellanos frente a la España abrupta y dogmática de Merino y Santa Cruz.⁸⁶

Por los testimonios de quienes la visitaron, la muestra constituyó un antes y un después. Gregorio Morán (2014: 657) explica que no se trataba de una exposición al uso, sino que lograba reflejar a la perfección la nueva concepción del mundo que había alumbrado el discurso socialista en su recuperación del monarca ilustrado. Se trataba de un espectáculo cultural, “en la plena acepción de las dos expresiones que entonces no era frecuente que caminaran juntas”, y no sólo por el número de piezas exhibidas, que superaban las setecientas. Según su propia experiencia,

Quien entrara en el luminoso espacio del Palacio Velázquez, en el parque del Retiro madrileño, quedaba fascinado (yo fui uno de ellos). Te recibía una gran pantalla, dividida en tres paneles, con un material audiovisual de una belleza atrapadora, de esa misma que convirtió el periodo de la Ilustración, el dieciochesco, en un placer visual, elegante y equilibrado al que tanto partido sacó un creador como Stanley Kubrick en su *Barry*

⁸⁶ Durante el mes de diciembre también se podía visitar la exposición que el Museo del Prado organizó sobre *Goya y la Ilustración*, comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez, entonces director de la institución, y Eleanor Sayre, así como la muestra *Carlos III, Alcalde de Madrid*, patrocinada por el Ayuntamiento de la capital, a cargo de Carlos Sambricio.

Lyndon. Sobre unos fondos musicales de Stamitz, Mozart, Haydn y el Boccherini del Quinteto 29/3, ¡el andante!, las imágenes se sucedían en una introducción que te obligaban a dejar a la puerta, aparcada junto a los árboles del Retiro, tu conciencia de ciudadano heredero de la Revolución francesa, es decir, crítico y descreído (Morán 2014: 660).

El catálogo publicado fue fiel reflejo de la dimensión de la exposición. Compuesto por dos volúmenes, en ellos se compaginaban los textos de especialistas españoles y extranjeros con las fichas técnicas y reproducciones fotográficas de las obras; es decir, el necesario aparato intelectual y erudito que venía a dejar registro y memoria de las efemérides (Sánchez Marcos 2003: 176).⁸⁷ Con el mismo, se ponía un broche de oro al difícil devenir crítico de la centuria durante casi doscientos años, aunque eso no impedía seguir arrastrando muchas de las carencias de su estudio desde la Historia del Arte.

HACIA EL SIGLO INTERDISCIPLINAR

El mismo año que España celebraba por todo lo alto el reinado de Carlos III, sacando a relucir un patrimonio artístico poco tiempo atrás denostado, la norteamericana Barbara Maria Stafford publicaba un novedoso, por no decir pionero, artículo en la revista *The Art Bulletin* titulado “The Eighteenth-Century: towards a model of Interdisciplinarity”, donde revisaba las principales problemáticas de la disciplina a la hora de afrontar la complejidad de la centuria. La autora se lamentaba de cómo el estudio del arte del siglo XVIII a nivel internacional era, por lo general, marginal y residual en la Historia del Arte, y cómo los métodos de la disciplina resultaban cada vez menos útiles, pues tanto los modelos formalistas como los intereses iconográficos se habían comenzado a dejar de lado gradualmente por su poca eficacia para los nuevos intereses en torno al periodo ilustrado. Pese a ello, todavía no se había llegado a consensuar un lenguaje común para el análisis de las imágenes y los objetos artísticos y materiales que entonces determinaban el espacio común de las artes y las ciencias, por no hablar de la falta de acuerdo sobre los valores y procedimientos para interpretarlos (Stafford 1988: 9). La cuestión era aún más compleja

⁸⁷ De los treinta y cuatro ensayos que componían el primer volumen de estudios, los destinados a la práctica artística abarcaban las clásicas especialidades. Así pues, Delfín Rodríguez escribió sobre “Arquitectura y ciudad”; Alfonso E. Pérez Sánchez se ocupó de “Las artes figurativas. Pintura, escultura y grabado”; Manuel Casamar contribuyó con un estudio sobre “Las artes suntuarias”, y Antonio Bonet Correa con un ensayo sobre “El barroco americano”. En el volumen participaron otros historiadores del arte y de la arquitectura con otras visiones más transversales como Julián Gállego con su estudio “Vida cortesana”, Juan Martínez Cuesta con un análisis sobre “El cuarto del Rey en el Palacio Real de Madrid” y Fernando Chueca Goitia con otro sobre “Sociedad y costumbres”.

si se analizaban por su lado las cualidades específicas de cada país –en el caso español, Stafford señalaba cómo el estudio de la tradición nacional se había desplazado por un renovado interés en conocer las relaciones artísticas con el entorno europeo. En base a estas y otras cuestiones secundarias, la autora concluía si debía seguir considerándose el estudio del arte del siglo XVIII en los actuales límites de la Historia del Arte o si, por el contrario, había que empezar a considerarla dentro de un campo de estudios más amplio que los trascendiera y enriqueciese, permitiendo así nuevas respuestas al hecho artístico, los procesos creativos y la recepción de las obras.

El campo al que apuntaba Stafford como posible solución era el de los “Estudios del siglo XVIII”, que durante esos años estaban alcanzando un enorme desarrollo como consecuencia del incipiente proceso de institucionalización –en centros de docencia e investigación de Estados Unidos y del Reino Unido principalmente–,⁸⁸ de equipos interdisciplinarios dedicados de forma exclusiva a la integración de disciplinas, herramientas y métodos de estudio, favoreciendo al mismo tiempo nuevas metodologías en la enseñanza de la centuria y una producción científica bastante ejemplar en términos cualitativos y cuantitativos (Landes 2005: 120).⁸⁹ Conceptualmente, este campo de estudios había empezado a formularse tras la creación de las primeras asociaciones profesionales,⁹⁰ que posibilitaron estrechar redes y lazos de colaboración entre especialistas de distintas áreas de la comunidad dieciochista a nivel nacional e internacional, así como los primeros centros especializados. Pese a sus limitaciones España también participó de forma temprana en ese proceso: en enero de 1972 se constituyó el Centro de Estudios del Siglo XVIII, adscrito a la Cátedra Feijoo de la Universidad de Oviedo (Aguilar Piñal 1988: xix).⁹¹ Su apertura permitió crear una

⁸⁸ En otros países como Francia e Italia, pese a existir centros de investigación y organismos dedicados a la investigación de la cultura del siglo XVIII, lo cierto es que en raras ocasiones se producen intercambios que podamos calificar verdaderamente como interdisciplinarios (Michel-Evrard 2005: 43), pues sigue existiendo la tendencia de que cada especialista trabaje de manera individual en su ámbito disciplinar, pese a compartir recursos y estrategias comunes.

⁸⁹ Sobre la cuestión de la docencia universitaria relativa al periodo, cabe reseñar el número monográfico dedicado al siglo XVIII español en la revista *Dieciocho* (2007, vol. 30, núm. 1), entre cuyas aportaciones no hay ninguna relativa a la enseñanza de la Historia del Arte de la centuria.

⁹⁰ Las más tempranas fueron la *Société d'Étude du Dix-Huitième Siècle* (1964), la *American Society of Eighteenth-Century Studies* (1969) y la *British Society for Eighteenth-Century Studies* (1971).

⁹¹ La cátedra se había creado en 1954 en la entonces denominada Universidad Literaria bajo el patrocinio e impulso del Ayuntamiento de Oviedo. Tras la aplicación de la LRU de 1983, el centro se transformó en instituto universitario de investigación con el nombre “Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII”. Sobre la historia de la institución, véase Caso González (1973 y 1991).

biblioteca especializada, la organización regular de un seminario de investigación y la fundación, en último término, de una asociación de dieciochistas, con el fin de

agrupar a los especialistas del siglo XVIII, para compartir de algún modo los propios conocimientos, para tener una adecuada información sobre los trabajos en curso de los otros y para canalizar investigaciones concretas que necesiten alguna ayuda,

tal y como se especificaba en el apartado c del segundo artículo de sus estatutos (Caso González 1973: 9).

La consecuencia principal de todo este proceso que se inicia en distintos países en torno a los años setenta del siglo XX y que se irá consolidando hacia los años ochenta, es que los estudios del siglo XVIII participaron desde sus orígenes de los cambios y transformaciones que durante ese periodo se estaba operando en los diferentes campos del saber como resultado de la crisis de la Modernidad y la consecuente Posmodernidad. Esta situación de tránsito hay que tenerla en cuenta, aunque sea brevemente, para comprender el alcance de la propuesta de Stafford indicada más arriba.⁹² Hablamos de un proceso que, en realidad, hundía sus raíces en el propio siglo XVIII, pues era entonces cuando se habían forjado los valores de la era moderna que durante esos años empezaban a verse cuestionados y superados. Es decir, todo cuanto había caracterizado hasta entonces el ideal de alcanzar lo universal, permanente y necesario, empezaba a girar al terreno de lo ambiguo, lo diverso y lo indeterminado (Gaber 2004: 19). En el campo del conocimiento, Lyotard fue quien mejor sintetizó, en *La condición posmoderna* (1979), las nuevas tendencias intelectuales surgidas en Francia en los años setenta con los trabajos de Michel Foucault, Jacques Derrida y Jacques Lacan, los cuales provocaron una actitud cada vez más escéptica hacia los paradigmas absolutos que defendían los discursos y metarrelatos de las disciplinas modernas, construidos en base a los valores racionales y universales de la Ilustración. Éstos ya no podían dar respuestas a las nuevas inquietudes del ser humano, su forma de concebir el mundo y el modo de acceder al conocimiento.

Esta relación ambigua y contradictoria entre inquietudes posmodernas y la mentalidad de las Luces ha llevado, por su parte, a un exhaustivo debate acerca de lo que

⁹² Desde la primera vez que el término se emplea en la literatura científica de los años sesenta, pasando por los debates de la arquitectura en los setenta y sus ulteriores implicaciones en la Sociología, la Filosofía y los estudios históricos en los ochenta, no se ha llegado a un consenso claro sobre el significado de la expresión “Posmodernidad”. El único acuerdo que parece claro es que define un amplio abanico de debates que en las últimas décadas han afectado a la vida intelectual, como distancia o reacción frente a la Modernidad (Harvey 1998: 22; Daniel 2005: 144). Para algunos, el hecho de que el debate no haya sido todavía cerrado, hace más recomendable hablar de “crisis de la Modernidad”, ya que hablar de Posmodernidad podría dar a entender un proceso ya concluido (Gaber 2004: 16).

entendemos por Ilustración.⁹³ Tanto si la consideramos en su acepción más clásica –la de un sistema de ideas propuestas por una serie de pensadores unidos en torno a unos valores determinados–, como si lo hacemos como un proceso dinámico y abierto de distintas prácticas culturales, sociales, políticas y económicas encaminadas al impulso de las reformas y del progreso (Díaz 1973 y 1994, Nisbert 1981), lo cierto es que ha dado forma a nuestra visión del mundo y nuestra posición en él, a las vivencias que experimentamos en la actualidad y, con ello, a nuestra propia identidad. Todo ello cobra más sentido todavía por la deuda que en cierta manera mantenemos con ella, al cuestionarnos si no estamos viviendo de forma paralela sus aspiraciones de un modo crítico o tácito (Botting 2006: 644).⁹⁴ Si existía un referente de la mentalidad ilustrada que daba origen a la modernidad de nuestra cultura, ése era sin duda *L'Encyclopédie des Sciences et des Arts*. El problema es que el mismo deseo de modernidad que había llevado a sus promotores, Diderot y d'Alambert, a reunir en una obra única la clasificación del conocimiento del ser humano con la intención de hacerlo universal y accesible a la mayoría, era el que había provocado, paradójicamente, el progresivo levantamiento de las barreras del saber y la individualización y rígida demarcación de los intereses disciplinares, paulatinamente institucionalizados desde el siglo XIX en las universidades (Rosenberg 2005: 3), del que acabó siendo víctima el propio siglo XVIII. La idea de reunir en una misma obra todas las parcelas del saber respondía a la mentalidad de los ilustrados y lo irracional que era poner límites al conocimiento, pero

⁹³ Las últimas décadas han sido testigo de un intenso debate en torno a la Ilustración, modificando y ampliando de manera substancial los enfoques críticos que han cuestionado los postulados tradicionales construidos en torno a ella. Desde las teorías más clásicas e influyentes de la historia de las ideas y las mentalidades, como las obras de Hazard (1975, 1988) en el ámbito europeo o de Maravall (1991) en el caso español, hasta el desarrollo más reciente de los enfoques culturales, la conclusión clara es que no podemos someternos a una explicación única, sino que necesitamos una multiplicidad de visiones para entenderla si queremos comprender, en su largo alcance, nuestra propia identidad. Véase una útil revisión historiográfica de su estudio, con abundante bibliografía y referencias en el contexto internacional en Bolufer (2003). Sobre la imposibilidad de fijar sus significados como concepto, un reciente resumen se puede encontrar en Garrard (2006).

⁹⁴ Rompiendo con la vocación universal de la Razón, las investigaciones iniciadas desde posiciones cada vez más subjetivas y críticas con los grandes relatos han llevado a que hoy en día no podamos hablar de una única Ilustración, y por extensión, de un único siglo XVIII. La existencia de múltiples ilustraciones, tanto por países (*Les Lumières*, *Enlightenment*, Ilustración, *Illuminismo*) como por la variedad de discursos, soluciones y efectos ha desembocado en la configuración de las distintas identidades modernas (Schmidt 2002: 441; Widder 2006: 265; Pagden 2002; Ferrone 2009 y López-Cordón 2009), y en la valoración tanto de las “luces” como de las “sombras”. Para el estudio de la Ilustración en España, véanse Sarrailh (1974), Rincón (1972), López (1981), Enciso Recio (1990) y Álvarez Barrientos (2009).

esto ha hecho que, lógicamente, al querer estudiar la centuria desde perspectivas teológicas aisladas, se convirtiera en uno de los periodos más complejos de entender en su conjunto. La Posmodernidad, por su parte, al cuestionar y romper tanto los paradigmas absolutos de las disciplinas modernas como los límites del conocimiento y sus objetos de estudio, provocó, en su mismo deseo de superar el legado ilustrado, los medios necesarios para afrontar un análisis más complejo y coherente que diera razón de ser al campo de los estudios sobre el dieciocho, al que muy elocuentemente se ha etiquetado como el “siglo interdisciplinar” (Douthwaite y Vidal 2005: xii).

Evidentemente, la Historia del Arte no vivió ajena a ese proceso de renovación disciplinar pues también ella se fundamentaba en la organización del conocimiento diseñado en tiempos ilustrados. Etiquetada algo más tarde como *New Art History* (Rees y Borzello 1988), la crítica disciplinar se formalizó con cierta coherencia en el ámbito anglosajón de los años setenta del siglo XX, como consecuencia de la crisis epistemológica que provocó plantear una aproximación distinta que trascendiera el formalismo y el positivismo, es decir, la historia de los estilos y la documentación de archivo, sendas que se querían superar. Para ello, se interrogó sobre asuntos que iban más allá de la cerrada autonomía del arte, abriendo nuevas preguntas a los contextos sociales, políticos y culturales en los que el arte había sido creado y recibido; como indicaba Stafford, el cuestionamiento ya no procedía sólo de los propios historiadores del arte, sino de todos aquellos que se empezaban a interesar igualmente por sus imágenes y artefactos culturales.⁹⁵

Es fácil deducir, que mientras en España se habían empezado a seguir bastante de cerca las innovaciones que se sucedían en el campo de los estudios del siglo XVIII entre los colegas de la Historia, la Literatura o del pensamiento –aunque sin alcanzar todavía la plena asimilación de prácticas interdisciplinares en sus métodos y herramientas–,⁹⁶ el propio devenir de la Historia del Arte en su conjunto había seguido otros derroteros, pues durante aquellos años apenas empezaba a echar a andar la primera generación de

⁹⁵ Todos esos planteamientos derivaron en nuevas lecturas críticas de la Historia del Arte desde muy diversos enfoques: en el caso del social, véase Clark (1988); en el de la visión feminista, véase el texto fundacional de Nochlin (1971). Sobre la lectura del psicoanálisis, el pionero ensayo de Mulvey en 1975 (1988) fue el punto de partida sobre el que luego se han desarrollado trabajos posteriores en el ámbito de lo visual. Respecto a la semiótica, Bryson (1991) y Bryson y Bal (1991).

⁹⁶ Prueba de que sigue siendo parcialmente una limitación en la actualidad son las revistas científicas centradas en asuntos del siglo XVIII, como *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* y *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, ambas nacidas en 1991. Tras veinticinco años de existencia, sin duda reflejan el asentamiento y madurez de estos estudios, aunque sin alcanzar el mismo grado de colaboraciones interdisciplinares de otras publicaciones extranjeras similares.

investigadores formados plenamente en el arte de la centuria, ocupada en la urgente tarea de atender las necesidades de su estudio pormenorizado. A las limitaciones estrictamente metodológicas se sumaron, no obstante, otros factores como la poca flexibilidad que ha caracterizado los criterios de estudio de la disciplina en nuestro país, muy anclada todavía en enfoques positivistas, así como el escaso interés que casi siempre hemos demostrado por las cuestiones teóricas y especulativas (Borrás Gualis 2001: 11; Vega 2007). Por otro lado, en el ámbito de la Historia del Arte, el problema trascendía al estudio del XVIII, y sigue siendo un asunto en cierto modo pendiente pues desde que Lafuente Ferrari abordara, en relación al conjunto de las humanidades, *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas de San Fernando en 1951, no se registra una reflexión de similar calado sobre la cuestión.

Pasados veinticinco años largos del bicentenario de la muerte de Carlos III parece que, pese a los muchos avances experimentados en las líneas de estudio del arte español de la época, otras cosas no han cambiado tanto, sobre todo si hablamos desde la perspectiva metodológica y el arte dieciochesco. Es cierto que el estudio de este siglo ha requerido años de inventario, catálogo y un conocimiento más detallado de obras y artistas que han dado su fruto; hoy contamos de hecho con un conocimiento suficientemente amplio como para comprender la complejidad artística de la centuria, sus implicaciones políticas y sociales, y su imbricación en la mentalidad de la Ilustración. Pero ha llegado definitivamente el momento de comenzar a elaborar otros contenidos, adoptar nuevos enfoques y participar de una interdisciplinariedad que nos permita plantear otras miradas.

En ese sentido, uno de los avances más significativos acaecidos en el entorno internacional para que la Historia del Arte se terminara de integrar en los estudios del siglo XVIII ha sido la adopción metodológica de los estudios visuales. Como explica Landes (2005: 120), éstos ofrecen, en calidad de herramienta analítica de crítica cultural, los interrogantes necesarios en el desciframiento del papel que juegan lo ideológico y político en el campo de lo visual, proponiendo respuestas que van más allá de los intereses artísticos y la valoración estética. La principal aportación de una aproximación desde la cultura visual al objeto de estudio, con respecto a la renovación que años atrás había traído la Nueva Historia del Arte, es que definitivamente se rompía con el criterio de la autonomía de la obra de arte como fundamento de estudio. La cultura visual proponía, en consecuencia, no sólo abarcar la construcción social de la visión, sino también, y en palabras de W. J. T. Mitchell, la “construcción visual de lo social”, es decir, el modo en que se visualizan las propias prácticas sociales y culturales donde se comprenden aquellas acciones asociadas al acto de mirar (Mitchell 2003: 39).

La asimilación de tales planteamientos no debería valorarse –todavía sucede– como una especie de renuncia o reniego de la Historia del Arte, sino como una oportunidad de ampliar sus horizontes y estar, como decía Lafuente Ferrari, “a la altura de los tiempos”. Dikovitskaya (2005: 4) ha reconocido tres posturas principales en el debate: aquellos que piensan que es una amenaza para la Historia del Arte (en el ámbito español, aún podría ser una mayoría); los que consideran la cultura visual como una expansión apropiada a la disciplina (sería, lógicamente, nuestro caso); y, por último, los que opinan que la cultura visual es un campo autónomo e independiente que se ocupa de los procesos de la visión en la era actual (idea mantenida por muchos de nuestros colegas dedicados al arte contemporáneo y actual).⁹⁷

En el ámbito de la cultura visual dieciochesca, una de las aportaciones más interesantes de los últimos años, que puede servirnos como propuesta de futuro, es la desarrollada por Peter de Bolla (2003) referida a las prácticas visuales del siglo XVIII en Inglaterra. Su punto de partida ha sido considerar las diferentes actividades de la mirada –ver, contemplar, observar, ojear– como formas culturales por las que se configuran las conductas sociales y que, como tales, deben ser educadas a través de diversos instrumentos, entre ellos, las obras artísticas. Para Bolla, la cultura visual está profundamente relacionada con las modalidades de exhibición con que los individuos se presentan socialmente ante los demás, modalidades que deben estudiarse tanto en las prácticas artísticas como en las de relación social. No podemos olvidar que el siglo XVIII fue el inicio de una cultura de las apariencias, como ha estudiado Daniel Roche (1989), en la que las formas de ver y ser visto fueron cruciales para la construcción de la identidad del individuo en todas sus variables: clase, nación, raza o sexo (Bolla 2003: 69), abriendo en consecuencia el interés que ha despertado el estudio de estas cuestiones en el panorama de las nuevas humanidades (Molina 2012). Del Siglo de las Luces queda, pues, mucho por descubrir, por lo que la asimilación de estos nuevos planteamientos en la práctica cotidiana de la Historia del Arte no puede sino contribuir, además, a enriquecer y actualizar su propia especificidad como ciencia, uno de los retos de futuro urgente que tiene por delante como disciplina.

Incorporar el concepto de cultura visual o de visualidad al discurso dieciochesco es, en definitiva, una manera de relacionar la mirada con las prácticas culturales de un determinado momento, es decir, las gramáticas que definen lo que miramos y es

⁹⁷ Respecto a estos últimos, parecen olvidar que, conceptualmente, la cultura visual –al menos en su sentido actual– se definió como categoría en los años ochenta a través de los trabajos de Baxandall sobre el Quattrocento italiano o de Alpers sobre la pintura holandesa del siglo XVII. Para una revisión de los principales hitos que han marcado el debate sobre la constitución de los estudios visuales, véase Elkins (2003).

mirado, los modos por los que se visualizan, producen y consumen los materiales visuales, y los medios utilizados para acercarse a los mismos, pero sin olvidar sus condicionantes formales y estéticos. Para ello, el uso del aparato teórico de los estudios visuales ofrece un método de análisis que permite estudiar la visualidad como forma histórica, dando así a entender los modos y formas de subjetividad que hoy en día caracterizan nuestra visión y que se articularon por primera vez en el siglo XVIII.⁹⁸

⁹⁸ La historia de la visión ha obligado, en consecuencia, a cambiar también los límites cronológicos con los que hasta ahora se explicaba la modernidad del arte, adelantando al siglo XVIII el nacimiento de la cultura visual contemporánea, a diferencia de la propuesta del clásico estudio de Jonathan Crary (2009), que la sitúa en las primeras décadas del siglo XIX; sobre esta cuestión en el ámbito español, véase Vega (2010).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilar Piñal, F. 1988. *Bibliografía de estudios sobre Carlos III y su época*, Madrid, CSIC.
- Albiac Blanco, M. D. (dir.) 1987. *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- Álvarez Barrientos, J. 2006. “El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXII, pp. 297-329.
- Álvarez Barrientos, J. 2009. “Representaciones de la Ilustración ¿cómo se vio, cómo la vieron, cómo la vemos?”, en J. Astirraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, vol. 1, pp. 101-127.
- Álvarez Barrientos, J. 2014. “Los siglos XVIII y XIX en la crítica histórica y literaria de Menéndez Pelayo”, en M. J. Rodríguez Sánchez de León (ed.), *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 195-214.
- Arte Carlos III 1989. *El arte en tiempos de Carlos III. IV Jornadas de Arte CSIC*. Madrid, Editorial Alpuerto.
- Avilés, Á. 1896. “El retrato”, *Revista Contemporánea*, tomo CIV, vol. 2, pp. 113-128 y 351-369.
- Aznar, C.; Morales y Marín, J. L. y Valdivieso, E. 1984. *Arte español del siglo XVIII, Summa Artis. Historia general del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. XXVII.
- Baker, E. 2013. “La cultura conmemorativa”, en J. Álvarez Junco (coord.), *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción nacional*, Barcelona, Crítica, pp. 565-653.
- Bédat, C. 1989. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, FUE. Prólogo de E. Lafuente Ferrari.
- Bolla, P. De. 2003. *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Standford, Standford University Press.
- Bolufer, M. 2003. “De la historia de las ideas a la de las prácticas culturales: reflexiones sobre la historiografía de la Ilustración”, en J. L. Barona, J. Moscoso y J. Pimentel (eds.), *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 21-52.
- Bonet Correa, A. 2010. “Homenaje a un gran estudioso del arte barroco en España: el hispanista Yves Bottineau”, en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. xv-xvii.
- Borrás Gualis, G. 2001. *Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Bottineau, Y. 1986. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, FUE.
- Botting, H. H. 2006. “Introduction: The End of Enlightenment?”, *American Behavioral Scientist*, vol. 49, núm. 5, pp. 643-646.
- Brinckmann, A. E. 1953. *Arte Rococó. Historia del Arte Labor*, Madrid, Labor, vol. XIII.

- Bryson, N. 1991. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza.
- Bryson, N. y Bal, M. 1991. "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, vol. 73, núm. 2, pp. 174-208.
- Buendía, J. R. 1998. "La pintura española del siglo XVIII. Aproximación al estado de la cuestión", en *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 13-24.
- Cabañas Bravo, M. 2007. "La Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE" y "La Historia del Arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975", en M. A. Puig-Samper (ed.), *Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, Madrid, CSIC, pp. 143-154 y 333-346.
- Calvo Serraller, F. 2013. *La invención del arte español. De El Greco a Picasso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Carlos III. 1988. *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Madrid, Siglo XXI.
- Carrete Parrondo, J. 1979. "El grabado calcográfico en la España ilustrada: la obra de Manuel Salvador Carmona (1734-1820)". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Caso González, J. M. 1973. "Un año de vida", *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, núm. 1, pp. 3-8.
- Caso González, J. M. 1987. "Fortunas y adversidades de un investigador dieciochista en los años cincuenta" en M. D. Albiac Blanco (dir.), *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 9-16.
- Caso González, J. M. 1991. "Apuntes para la historia del IFES. S. XVIII", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, núm. 1 (2ª época del BOCES.XVIII), pp. iii-ix.
- Caveda, J. 1867. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Tello, 2 vols.
- Checa Beltrán, J. 2009. "«Idea del siglo XVIII»: sobre la Ilustración en el *Memorial Literario* (1801)", *Revista de Literatura*, vol. LXXI, núm. 142, pp. 497-524.
- Chueca Goitia, F. 1984. *Historia de la Arquitectura Occidental*, Madrid, Dossat, vols. VIII y IX.
- Clark, T. J. 1988. "Sobre la historia social del arte", en *Imagen del pueblo, Gustav Courbert y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Commemoración 1987. *Commemoración Carlos III y la Ilustración 1788-1988*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Crary, J. 2008. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC.
- Crespo Delgado, D. 2016. "Sin Título", en Ceán Bermúdez, *historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, pp. 71-87.
- Daniel, U. 2005. *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, Madrid, Alianza.
- Delgado, O. 1957. *Paret y Alcázar*, Madrid, CSIC.
- Diaz, F. 1973. *Per una storia illuministica*, Nápoles, Guida.
- Diaz, F. 1994. *Europa de la Ilustración a la Revolución*, Madrid, Alianza Editorial.

- Díaz Sánchez, J. y Llorente Hernández, Á. 2004. *La crítica de arte en España, 1939-1976*, Madrid, Istmo.
- Douthwaite, J. y Vidal, M. (eds.) 2005. "Introduction: the history and current polemics of interdisciplinary work", en *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, pp. xi-xxxiv.
- Durliat, M. 1979. "Contribución francesa al conocimiento del arte español durante los últimos veinte años", *Arbor*, vol. 102, núm. 400, pp. 521-528.
- Dikovitskaya, M. 2005. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Elkins, J. 2003. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Nueva York, Routledge.
- Enciso Recio, L. M. 1990. "La Ilustración en España", en *Coloquio Internacional Carlos III y su tiempo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tomo 1, pp. 621-698.
- Fernández Díaz, R. 1985. "Introducción. España en el siglo XVIII o los límites de una reforma", en R. Fernández Díaz (ed.), *España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar*, Barcelona, Crítica, pp. 17-53.
- Fernández Díaz, R. 2007. "Balance historiográfico sobre el siglo XVIII en España (1985-2005)", en J. A. Munita Loinaz (coord.), *XXV años de historiografía hispana (1980-2004)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 157-214.
- Fernández Díaz, R. 2014. *Cataluña y el absolutismo borbónico. Historia y política*, Barcelona, Crítica.
- Ferrone, V. 2009. "Geografía y cronología de la Ilustración", en J. Astirraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, vol. 1, pp. 19-35.
- Froldi, R. 1984. "Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura española del siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispana*, vol. XXXIII, pp. 59-72.
- Fuentes, J. F. 1988. "Luces y sombras de la Ilustración española", *Revista de Educación*, núm. extra 1, pp. 9-27.
- Gaber, D. 2004. "Crisis de la modernidad", *Conciencia activa*, vol. 21, núm. 4, pp. 15-64.
- Gallego Burín, A. 1938. *Carácter y sentido del arte español. Conferencia pronunciada en la Universidad de Granada el día 9 de diciembre de 1937, en el ciclo Menéndez y Pelayo*, Granada, Facultad de Letras.
- García López, D. y Crespo Delgado, D. 2016. "Ceán Bermúdez y la *Historia del Arte de la Pintura*", en J. A. Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK Ediciones, pp. 11-208.
- García Melero, J. E. 1978. *Bibliografía de la pintura española*, Madrid, FUE.
- García Melero, J. E. 1998. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- García Ochoa, L. 1983. *Benjamín Palencia, su entorno y su época. Discurso del Académico numerario [...] leído en el acto de su recepción pública el día 19 de noviembre [...] y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- Garrard, G. 2006. "The Enlightenment and Its Enemies", *American Behavioral Scientist*, vol. 49, núm. 5, pp. 664-680.
- Gaya Nuño, J. A. 1946. *Historia del Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra.
- Gaya Nuño, J. A. 1949. *El arte español en sus estilos y formas*, Barcelona, Omega.
- Gaya Nuño, J. A. 1952. "Luis Paret y Alcázar", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 56, pp. 87-153.
- Gaya Nuño, J. A. 1970. "Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte de la España del siglo XVIII", en J. M. Caso González et al., *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, núm. 22, pp. 53-71.
- Gaya Nuño, J. A. 1975. *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- Géal, P. 1999. "L'Invention de l'école espagnole aux XVIIIe et XIXe siècles", *Cahiers du GRIMH*, núm. 1, pp. 293-303.
- Géal, P. 2005. *La naissance des musées d'Art en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Gies, D. T. 1983. "El hispanismo norteamericano y el siglo XVIII español: avances y contribuciones de los últimos cincuenta años", *Arbor*, vol. 116, núm. 451, pp. 105-115.
- Glendinning, N. 1983. *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.
- Glendinning, N. 1972. *The Eighteenth Century*, Londres, Barnes & Noble.
- Glendinning, N. 2015. "Perspectiva personal sobre la formación de hispanistas en Inglaterra", en J. Álvarez Barrientos (ed.), *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, pp. 63-76.
- Gracia, J. 2004. *La resistencia silenciosa. Cultura y fascismo en España*, Barcelona, Anagrama.
- Harvey, D. 1998. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Hazard, P. 1975. *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Pegaso.
- Hazard, P. 1988. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza.
- Henares Cuellar, I. 1977. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada.
- Hernando, J. 1989. *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra.
- Herr, R. 1962. "The Twentieth Century Spaniard views the Spanish Enlightenment", *Hispania. A Journal devoted to the interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, vol. XLV, núm. 2, pp. 183-194.
- Herr, R. 1964. *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.
- Herrero, C. 1992. "La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Iglesias, C. 2007. "El Siglo de las Luces en la obra de Menéndez Pelayo", en G. Anes (coord.), *150 aniversario del nacimiento de don Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 67-86.

- Jiménez-Landi, A. 1996. *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. IV. Periodo de expansión influyente*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Jiménez-Placer, F. 1955. *Historia del arte español: del Renacimiento (escultura) hasta el siglo XX*, Madrid, Labor, 2 vols.
- Laforge, É. 1859. *Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du Dix-Huitième Siècle*, Lyon, Imprimerie de Louis Perrin.
- Lafuente Ferrari, E. 1934. *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Imp. Unión Poligráfica [1ª edición].
- Lafuente Ferrari, E. 1947. *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Lafuente Ferrari, E. 1951. "Una obra inédita de Cean-Bermúdez: la «Historia del Arte de la Pintura»", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 2, pp. 149-208.
- Lafuente Ferrari, E. 1958. "Un siglo de rococó. Cuarta exposición del Consejo de Europa", *Goya*, núm. 26, 70-75.
- Lafuente Ferrari, E. 1971. *Historia de la pintura española*, Barcelona, Salvat.
- Lafuente Ferrari, E. 1972. "Don Francisco Javier Sánchez Cantón. In memoriam", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 33, pp. 5-22.
- Lafuente Ferrari, E. 1985. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Instituto de España.
- Lafuente Ferrari, E. 1987. *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 2 vols. [5ª edición con presentación de J. Sureda].
- Landes, J. B. 2005. "Trespassing: notes from the boundaries", en J. Douthwaite y M. Vidal (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, pp. 117-123.
- Le Goff, J. 1991. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós.
- Lefort, P. 1900. *Historia de la pintura española*, Madrid, La España Editorial.
- López, F. 1981. "Aspectos específicos de la Ilustración Española", en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, vol. 1, pp. 23-39.
- López Andrés, J. M. 2000. "Contenidos ideológicos para la educación y la cultura en la 'era azul' del Franquismo: sobre una supuesta historia de España de D. Marcelino Menéndez y Pelayo", en I. Henares Cuéllar et al. (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Actas del congreso*, Granada, Universidad de Granada, pp. 215-231.
- López Castán, Á. 1989. "Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del XIX: oficios de la madera, textil y piel". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- López-Cordón, M. V. 2009. "Ilustración, ilustraciones ¿triumfo o sueño de la razón?", en J. Astirraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, vol. 1, pp. 155-176.
- Lozoya, Marqués de [J. de Contreras]. 1945. *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat Editores, tomo IV.

- Lozoya, Marqués de [J. de Contreras]. 1961. "Necrológica: D. Antonio Gallego Burín", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 12, pp. 5-10.
- Luna, J. J. 1979. "La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Lyotard, J-F. 1999. *La condición posmoderna*, Barcelona, Altaya.
- Macartney, H. 1999. "Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, núm. 12, pp. 287-316.
- Madrazo, J. 1855. "Las Bellas Artes en España durante el siglo XVIII", *Revista Española de ambos mundos*, vol. III, pp. 163-174.
- Madrazo, P. 1884. *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Barcelona, D. Cortezo y C^a.
- Marañón, G. 1935. "Más sobre nuestro siglo XVIII", *Revista de Occidente*, núm. 48, pp. 278-312.
- Maravall, J. A. 1991. *Estudios de la Historia del pensamiento español. S. XVIII*, Madrid, Mondadori. Ed. de C. Iglesias.
- Marías, J. 1988. *La España posible en tiempos de Carlos III*, Madrid, Planeta [Prólogo a la nueva edición].
- Martín Aguilera, E. 1946. *Los pintores españoles del siglo XVIII. Ensayo biográfico y crítico*, Barcelona, Iberia – Joaquín Gil Editores.
- Martín Gaité, C. 2002. *Pido la palabra*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- Menéndez Pelayo, M. 1974. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 2 vols.
- Michel-Evrard, I. 2005. "Les ressources interdisciplinaires de l'étude de l'illustration au dix-huitième siècle", en J. Douthwaite y M. Vidal (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, pp. 41-59.
- Mitchell, W. J. 2003. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 17-40.
- Molas Ribalta, P. 2004. *Bibliografía de Felipe V*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales.
- Molina, Á. 2012. "Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 24, pp. 69-82.
- Morales y Marín, J. L. 1994. *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, Cátedra.
- Morán Turina, M. 2003. "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 23-40.
- Morán, G. 2014. *El cura y los mandarines (historia no oficial del bosque de los letrados): Cultura y política en España, 1962-1999*, Madrid, Akal.
- Moreno de las Heras, M. 1997. "El Museo del Prado, conservador y restaurador de la pintura de Goya", en *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, pp. 9-18.
- Mulvey, L. 1988. *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

- Muñoz Pérez, J. 1958. “La España de Carlos III y su conciencia de periodo histórico”, *Arbor*, vol. 40, núm. 149, pp. 29-45.
- Nochlin, L. 1971. “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, enero, pp. 22-39.
- Nieto Alcaide, V. 2000. “Historia del Arte y tópicos nacionalistas en el periodo de la autarquía”, en I. Henares Cuéllar *et al.* (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. *Actas del congreso*, Granada, Universidad de Granada, pp. 215-231.
- Niño Rodríguez, A. 1988. *Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*, Madrid, CSIC.
- Nisbert, R. A. 1981. *Historia de la idea del progreso*, Barcelona, Gedisa.
- Nora, P. (dir.) 1984. *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard, 3 vols.
- Ortega y Gasset, J. 1932. “El siglo XVIII, educador”, en *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 624-26.
- Pagden, A. 2002. *La Ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Península.
- Pasamar Alzuria, G. y Peiró Martín, I. 2002. *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Akal.
- Pérez Garzón, J. S. (ed.) 2000. *La gestión de la memoria: la historia de España al servicio del poder*, Barcelona, Crítica.
- Pérez Sánchez, A. E. 1986. *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Sánchez, A. E. 1987. “Goya en el Prado. Historia de una colección singular”, en I. García de la Rasilla y F. Calvo Serraller (eds.), *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo del Prado, pp. 307-322.
- Pérez Sánchez, A. E. 1992. *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Cátedra.
- Pita Andrade, J. M. 1989. *Goya y sus primeras visiones de la historia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Portús, J. 2012. *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.
- Portús, J. y Vega, J. 2004. *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Goya Nuño*, Madrid, Nívola.
- Quaggio, G. 2013. *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza Editorial.
- Rees, A. L. y Borzello, F. 1988. *The New Art History*, Londres, Camden Press.
- Ricoeur, P. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- Rincón, C. 1972. “Sobre la Ilustración Española. Filosofía-Filósofo”, *Cuadernos Hispano-americanos*, núm. 261, pp. 553-576.
- Roche, D. 1989. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement*, París, Fayard.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. 2014. “La *Historia de las ideas estéticas en España*: concepto, principios y método”, en M. J. Rodríguez Sánchez de León (ed.), *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 53-74.

- Roger, Juan. 1947. "El hispanismo francés", *Arbor*, vol. 8, núm. 24, pp. 195-224.
- Rosenberg, D. 2005. "We have never been interdisciplinary: encyclopedism and etymology in the eighteenth century and since", en Douthwaite, J. y Vidal, M. (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, pp. 3-17.
- Roura, L. 1994. "¿Qué le debe España al absolutismo ilustrado de Carlos III?", *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, vol. 31, pp. 39-67.
- Salas, X. de. 1972. "En memoria de Sánchez Cantón", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 34, pp. 13-17.
- Sambricio, C. 1986. *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, CSIC. Prólogo de R. Moneo.
- Sánchez Agesta, L. 1955. *España y Europa en el pensamiento español del siglo XVIII*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo.
- Sánchez Cantón, F. J. 1915. "Los pintores de Cámara de los Reyes de España (Continuación)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 23, núm. 3, pp. 206-224.
- Sánchez Cantón, F. J. 1925. "Centenario de D. Antonio Ponz. El «Viage de España» y el arte español", *Revista de Occidente*, núm. 25, pp. 307-330.
- Sánchez Cantón, F. J. 1929. *Antonio Rafael Mengs 1728-1779. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929*, Madrid, Museo del Prado, pp. ix-lxi.
- Sánchez Cantón, F. J. 1941. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, CSIC, tomo V.
- Sánchez Cantón, F. J. 1952. "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes. Discurso de [...]", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 3, pp. 289-320.
- Sánchez Cantón, F. J. 1957. "Notas sobre el libro ilustrado bajo Felipe V y Fernando VII", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo VII, vol. 1, pp. 447-458.
- Sánchez Cantón, F. J. 1959. "Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 9, pp. 5-24.
- Sánchez Cantón, F. J. 1953. *J. B. Tiepolo en España*, Madrid, CSIC.
- Sánchez Cantón, F. J. 1965. *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya, Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, vol. XVII.
- Sánchez Marcos, F. 2003. "La historiografía sobre la Edad Moderna", en J. Andrés-Gallego (coord.), *Historia de la historiografía española. Nueva edición revisada y aumentada*, Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 123-188.
- Sarrailh, J. 1974. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Schmidt, J. 2002. "The legacy of the Enlightenment", *Philosophy and Literature*, vol. 26, núm. 2, pp. 432-442.

- Solvay, L. 1887. *L'Art Espagnol. Précédé d'une introduction sur L'Espagnols*, París, Jules Rouam Éditeur.
- Soria, M. 1957. *Agustín Esteve y Goya*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo. Prólogo de E. Lafuente Ferrari.
- Stafford, Barbara M. 1988. "The Eighteenth-Century: Towards an Interdisciplinary Model", *The Art Bulletin*, vol. 70, núm. 1, pp. 6-24.
- Tárraga Baldó, M. L. 1992. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional, 3 vols.
- Úbeda de los Cobos, A. 1988. "Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Urrea, J. 1977. "La pintura italiana del siglo XVIII en España". Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- Urzainqui, I. 1990. "Los redactores del *Memorial Literario*", *Estudios de Historia Social*, núms. 52-53, pp. 501-516.
- Vega, J. 1999. "Lafuente Ferrari, Ortega y Goya", *Revista de Occidente*, núm. 221, pp. 113-131.
- Vega, J. 2007. "Del pasado al futuro de la Historia del Arte", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, núm. 16, pp. 41-56.
- Vega, J. 2009. "Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne", *Perspective. La revue de l'INHA*, núm. 2, pp. 180-189.
- Vega, J. 2010. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, CSIC-Ed. Polifemo.
- Viardot, L. 1839. *Notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, París, Gavard.
- Viardot, L. 1841. *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes en España*, Logroño, Imprenta de Ruiz.
- Viardot, L. 1852. *Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique. Guide et memento de l'artiste et du voyageur. Suivis de notices biographiques*, París, Chez Paulin et le Chevalier.
- Villanueva Muñoz, E. Á. 2000. "Historia del Arte y discurso político en *Cuadernos de Arte*, 1936-1944", en I. Henares Cuéllar et al. (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Actas del congreso*, Granada, Universidad de Granada, pp. 193-211.
- Vincent, B. 2009. "Prólogo", en F. García González (ed.), *La historia moderna de España y el hispanismo francés*, Madrid, Marcial Pons, pp. 9-17.
- Viñaza, C. de. 1887. *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández.
- Widder, N. 2006. "What was Enlightenment?", *Political Theory*, vol. 34, núm. 2, pp. 256-265.
- Zavala, I. M. 1971. "Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII español", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XX, núm. 2, pp. 341-360.
- Zavala, I. M. 1984. "Prólogo del número monográfico *Viaje a la cara oculta del Setecientos*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXIII, núm. 1, pp. 341-360.