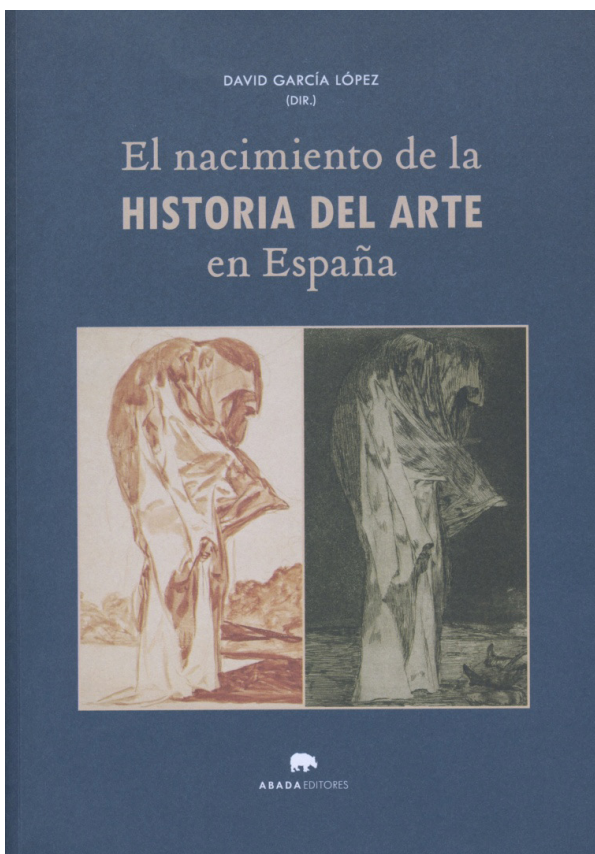


David GARCÍA LÓPEZ (dir.), *El nacimiento de la Historia del Arte en España*, Madrid, Abada Editores, 2025, 432 págs.

Uno de los indicadores de la buena salud de una disciplina científica es la capacidad de análisis de quienes la ejercen. En un momento en que las Humanidades debaten, reflexionan y teorizan sobre el futuro de sus saberes ante la ya indiscutible implantación de la inteligencia artificial, se hace patente la necesidad de conocer en profundidad los orígenes de nuestra disciplina para encarar con mayor acierto los retos del futuro.

El libro que aquí se reseña, coordinado por David García López, catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y dedicado

desde hace años al estudio de la historiografía del arte en España, ha sido publicado en una cuidada edición por la editorial Abada. Reúne las aportaciones de trece especialistas en distintas facetas del arte moderno y contemporáneo español, que reflexionan, desde diversas perspectivas, sobre los elementos que contribuyeron al nacimiento de la Historia del Arte como disciplina en España. Dichas contribuciones fueron presentadas en el simposio homónimo celebrado en el Museo del Prado en marzo de 2023, cuyas ponencias pueden consultarse en el canal de YouTube de la institución. El presente volumen amplía y completa aquellas intervenciones, y se presenta como un paso más en el conocimiento



de los orígenes de una disciplina hoy plenamente asentada en la universidad española.

En cuanto a su estructura, el libro se organiza en tres grandes bloques. Un primer conjunto de capítulos reúne estudios sobre personajes o protagonistas singulares de este lento proceso de conquista de espacios por parte de la disciplina. Un segundo grupo se centra en el análisis de instituciones o ámbitos geográficos relevantes en dicho desarrollo. Finalmente, un tercer bloque aborda figuras de la crítica y la teoría de las Bellas Artes en el siglo XVIII, con especial atención a la arquitectura.

Uno de los grandes aciertos de esta obra coral es la variedad de autores que suman sus voces para abordar un proyecto de tal complejidad. Llevar a cabo una historia de la Historia del Arte en España resulta lo suficientemente ambicioso como para ser abordado por una sola persona. En proyectos de este tipo, los discursos lineales resultan inviables y, para arrojar luz sobre la cuestión, es más eficaz la confluencia de especialistas en distintos momentos de su trayectoria investigadora, desde investigadores postdoctorales hasta catedráticos consolidados. Este planteamiento aquí resulta un éxito y origina una obra coral que permite apreciar tanto las aportaciones realizadas hasta el momento como posibles líneas de investigación futuras que podrían desarrollarse en nuevos proyectos editoriales y que se señalan al final de esta reseña.

Sin ánimo de ser exhaustivo, pues la obra es lo suficientemente rica como para justificar su lectura en toda su complejidad, señalo a continuación algunas de las principales aportaciones realizadas por los autores del libro.

El capítulo de Joaquín Álvarez Barrientos (Departamento de Estudios Literarios y Culturales del CSIC) se centra en la figura de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), quien, a través de sus escritos, reflexionó sobre la precaria situación de las Bellas Artes en la España decimonónica y propuso medidas para su mejora. Álvarez Barrientos analiza, fundamentalmente, su preocupación por el ornato urbano. Mesonero destacaba la necesidad de intervenir en la configuración estética de la ciudad —descuidada, a su juicio, por las dinastías de los Austrias y los Borbones— mediante la adecuada ubicación de monumentos dedicados a los prohombres de la nación y la mejora de la perspectiva urbana, por ejemplo, a través de la plantación de arbolado. En este sentido, el *Curioso Parlante* defendía la importancia de crear imágenes urbanas comparables a las de ciudades europeas como París, Burdeos o Londres, subrayando el poder de la representación visual —como la ofrecida por los daguerrotipos— para modelar la percepción y la identidad de la ciudad.

El siguiente capítulo lleva la firma de Concepción Lomba Serrano (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza), quien ha trabajado

en los últimos años sobre la inserción femenina en el ecosistema artístico español y europeo, prestando especial atención al ámbito que aquí se aborda. Lomba analiza la aparición y el desarrollo de la crítica de arte femenina en España, cuya actividad se consolida a partir del Romanticismo. La autora señala cómo muchas de estas críticas procedían de familias cultas, circunstancia que favoreció su acceso a la educación y a los ámbitos intelectuales y periodísticos. En este contexto, destaca la figura de Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919), quien introduce en sus escritos categorías estéticas propias de la Modernidad, como la noción de lo sublime, contribuyendo así a la renovación del discurso crítico. Asimismo, Lomba examina la sensibilidad y la visión artística presentes en la obra de destacadas escritoras del siglo XIX, entre ellas Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Rosalía de Castro (1837-1885) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921).

El capítulo de David García López (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia) examina la formación de los primeros historiadores de las Bellas Artes y subraya el papel fundamental desempeñado, en sus orígenes, por los aficionados y eruditos, quienes, antes de la institucionalización académica de la disciplina, fueron los principales responsables de escribir sobre artistas y obras. El autor sitúa esta tradición en una genealogía que arranca con figuras como Juan de Arfe (1535-1603), continúa con Francisco Pacheco (1564-1644) y Vincenzo Carducho (1576-1638) en el siglo XVII, y culmina con Antonio Palomino (1655-1726) en el XVIII, mostrando cómo estos autores contribuyeron a consolidar una tradición historiográfica previa al desarrollo universitario de la disciplina. Asimismo, García López destaca la labor de ilustrados como Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), Antonio Ponz (1725-1792), Isidoro Bosarte (1747-1807) y Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), quienes defendieron la necesidad de estudiar las Bellas Artes de manera sistemática y de dotarlas de una historia propia, anticipando debates actuales sobre la relevancia de las Humanidades. En este proceso resultaron decisivos los espacios de formación y difusión del conocimiento, como las cátedras creadas en instituciones culturales madrileñas durante la década de 1830 y el desarrollo de centros especializados, entre ellos la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Escuela Superior de Diplomática. El siglo XIX aparece caracterizado como una etapa de consolidación institucional, marcada por la creación de museos, archivos y bibliotecas, que exigió la formación de profesionales cualificados, como Ángel María Barcia (1841-1927).

Javier González Santos (Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo) se centra en la figura de Luis Eusebi (1773-1829), personaje enigmático del que se conservan escasos datos biográficos, célebre, entre otras cuestiones, por haber sido el primer conserje del Real Museo de

Pintura y Escultura (actual Museo del Prado) en su inauguración en 1819. El autor aporta nueva información documental, especialmente a partir de sus segundas nupcias, que permite situar su llegada a España hacia 1800, vinculada a su relación con María Josefa Pimentel, duquesa consorte de Osuna, en cuyo servicio actuó como proveedor de obras de arte durante sus desplazamientos por ciudades como Lisboa o Londres. González Santos destaca asimismo la actividad intelectual de Eusebi, autor de catálogos y de un ensayo sobre los estilos de pintura, así como de un manuscrito conservado en la Universidad de Oviedo que revela su interés por el conocimiento sistemático de las colecciones que debía catalogar en el Museo Real. Su trabajo se inscribe en una tradición historiográfica influida por el modelo clasificatorio de Luigi Lanzi, que reformuló el sistema vasariano al organizar la pintura en escuelas regionales, método seguido también por autores como Ceán Bermúdez y Jovellanos.

El estudio de Jonatan Jair López Muñoz (Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid) se centra en la figura de Ivo de la Cortina (1805 – post. 1876), arqueólogo y académico de biografía compleja y trayectoria marcada por la precariedad laboral, que desarrolló una intensa actividad como arqueólogo itinerante e historiador de España. El autor reconstruye sus principales etapas de trabajo, iniciadas en Murcia (1830–1833), donde, acompañando a su padre, se interesó por el pasado islámico de la ciudad, dejando además ilustraciones de clara impronta romántica. Posteriormente, su labor continuó en Mérida (1836–1838), centrada en el estudio de la arquitectura romana y en la elaboración de materiales gráficos que fueron enviados a la Biblioteca de Palacio, y más tarde en Sevilla e Itálica (1838–1843), donde ejerció como director de excavaciones y contribuyó al enriquecimiento del Museo Arqueológico sevillano. Su trayectoria culmina en Tarragona (1844–1848), en un contexto de creciente inestabilidad. Su figura fue posteriormente valorada por autores como Francisco Giner de los Ríos, que reconocieron su aportación pionera al estudio arqueológico en España.

La entrada de la Historia del Arte en el ámbito universitario constituye uno de los acontecimientos clave en la consolidación de la disciplina a comienzos del siglo xx. El estudio de Luis Arciniega García (Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València) aborda este proceso de institucionalización. En él desempeñaron un papel relevante figuras como Juan Facundo Riaño (1829-1901), Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) y Rafael Altamira (1866-1951), vinculadas a la progresiva consolidación académica de los estudios artísticos. El autor sitúa este proceso en un marco legislativo e institucional que incluye la Ley Moyano de 1857, que incorporó la enseñanza de la teoría e historia de las Bellas Artes en las escuelas especializadas, así como la creación en 1856 de la

Escuela Superior de Diplomática, institución clave en la formación de especialistas. A lo largo del cambio de siglo se observa la progresiva consolidación de la disciplina, con la introducción de nuevas asignaturas como *Teoría de la literatura y de las artes* (1900) y la producción de estudios fundamentales como el de Elías Tormo (1869-1957) sobre la pintura del siglo XVI (1902). Finalmente, el capítulo destaca la importancia de los congresos internacionales de Historia del Arte celebrados en Múnich y Roma, así como el cambio simbólico que supuso en 1913 el rebautizar la cátedra de Tormo como cátedra de «Historia del Arte», reflejo de la mayor autonomía disciplinar alcanzada en el ámbito universitario.

El capítulo de Jesús Pedro Lorente (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza) analiza la configuración de la crítica de arte en España durante el siglo XIX y comienzos del XX, destacando en primer lugar la persistente indefinición entre disciplinas como la Estética, la Historia del Arte y la Historia de la Arquitectura. En España, desde comienzos del siglo XIX se fueron articulando progresivamente discursos críticos e historiográficos diversos, desde los primeros escritos de Juan Agustín Ceán Bermúdez —que ya en 1817 publicó sobre Goya en vida del artista— hasta la labor de críticos como Pedro de Madrazo (1816-1898), considerado una de las figuras fundacionales de la crítica artística en España. El capítulo aborda también el surgimiento, a mediados del siglo XIX, de un sistema de mercado artístico articulado en torno a galerías y a la figura del crítico-comerciante, especialmente en ciudades como Madrid y Barcelona. En este marco se sitúan autores como Manuel Milá i Fontanals (1818-1884), vinculado al apoyo de los nazarenos y al interés por el medievalismo en el contexto de la *Renaixença*, así como Pi i Margall (1824-1901), autor de una temprana historia de la pintura en España (1851), y otros críticos como Gregorio Cruzada Villamil (1832-1884), Ceferino Araujo Sánchez (1824-1897), Francisco Alcántara (1854-1930) o Aureliano de Beruete (1845-1912), quienes contribuyeron a consolidar una crítica basada en la valoración del arte nacional en relación con los maestros del pasado. Finalmente, Lorente señala la continuidad de estas líneas críticas en el primer tercio del siglo XX, con figuras como Margarita Nelken (1894-1968), quien ya ejercía la crítica de arte en el contexto de la Primera Guerra Mundial.

El capítulo de Hilary Macartney (University of Glasgow) analiza el papel de la historiografía y la literatura de viajes británica en la construcción del conocimiento sobre el arte español entre los siglos XVIII y XIX. La autora destaca la difusión internacional de obras fundamentales como *El Parnaso español* (1715) de Antonio Palomino, cuya versión abreviada circuló en Inglaterra y fue recuperada por Richard Cumberland en su estudio pionero de 1782 sobre la pintura española. En este contexto, se subraya la importancia de los diccionarios

y compendios en lengua inglesa, como el elaborado por Anne O'Neill (f. 1836), que tomó como fuentes principales a Palomino y Ceán Bermúdez. Asimismo, Macartney analiza el valor de los libros de viaje como instrumentos clave para la difusión del arte español en Europa, destacando autores como Richard Twiss (1747-1821), interesado tanto en el patrimonio español como en la presencia de artistas italianos en España, o Samuel Edward Cook (1787-1856), quien elogió el Museo del Prado al tiempo que criticó ciertas prácticas de restauración. El capítulo incluye también figuras como Richard Ford (1796-1858), cuyo *Handbook for Travellers in Spain* (1845) tuvo gran influencia. Del mismo modo, se menciona la obra de William Stirling Maxwell (1818-1878), cuyo *Annals of the Artists of Spain* constituye la primera historia británica del arte español e incorpora, de manera pionera, material fotográfico elaborado mediante el procedimiento del talbotipo. Macartney también aborda la figura de George Edmund Street (1824-1881), especializado en arquitectura gótica española, así como el papel de Juan Facundo Riaño (1829-1901) en su vinculación con el South Kensington Museum. Finalmente destaca la admiración de estudiosos como Robert Alan Mowbray Stevenson (1847-1900) por la pintura de Velázquez, consolidando una mirada internacional sobre el arte español.

Muy relacionado con el estudio de Luis Arciniega se sitúa el de Jorge Maier Allende (Academia de Bellas Artes de San Fernando), quien aborda el proceso de constitución de las primeras cátedras de Historia del Arte en España, entendidas como el resultado de una larga reivindicación de la disciplina como saber reglado. El autor sitúa sus precedentes en la labor de ilustrados como Antonio Ponz, Gaspar Melchor de Jovellanos, Juan Agustín Ceán Bermúdez y José Vargas Ponce (1760-1821), quienes defendieron la necesidad de un estudio sistemático de las Bellas Artes. En este contexto, el autor describe la aparición de cátedras en instituciones madrileñas como el Liceo Artístico y Literario y el Ateneo en la década de 1830, así como las reformas académicas posteriores, entre ellas el nuevo plan de estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1844) y los concursos de oposición de 1846, que dieron lugar a las primeras adjudicaciones docentes en el ámbito artístico. Asimismo, se subraya la progresiva institucionalización de la disciplina con la creación de nuevas cátedras fuera de Madrid en 1849, en el marco de la reorganización de las academias provinciales. El capítulo destaca igualmente la vinculación de estas cátedras con las Comisiones Provinciales de Monumentos, así como las sucesivas oposiciones del siglo XIX, entre ellas la de 1860 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Maier subraya, finalmente, el carácter todavía provisional de los manuales y programas docentes de la época, en proceso de actualización constante ante el avance de la disciplina.

El capítulo de Carmen de Tena (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla) analiza el desarrollo de los estudios histórico-artísticos en la capital hispalense antes de su incorporación oficial a los programas universitarios en la primera década del siglo XX, destacando la existencia de una tradición previa de investigación histórico-artística. Además de los precedentes remotos de los anticuarios activos en la ciudad desde el siglo XVI, se subraya el paso por Sevilla de autores ilustrados como Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Ceán desempeñó un papel decisivo en la construcción de una tradición historiográfica local, al tiempo que contribuyó a la formación de mitos artísticos de larga duración, como la exaltación de Murillo o la crítica a Valdés Leal. El capítulo aborda también la contribución de proyectos decimonónicos como *Recuerdos y bellezas de España*, en el que el patrimonio sevillano fue estudiado por Pedro de Madrazo, así como los trabajos de José Gestoso Pérez (1852-1917), alumno de la Escuela Superior de Diplomática, cuya intensa labor archivística en Sevilla fue pionera en el uso de protocolos notariales como fuente para la Historia del Arte, aunque posteriormente fue matizada por críticas relativas a su criterio de selección documental. Finalmente, se menciona la figura de Manuel Gómez-Moreno (1870-1970), quien reconoció el valor de su trabajo, y la posterior consolidación institucional con la creación de la cátedra universitaria de Historia del Arte en Sevilla, representada por Murillo Herrera (1878-1951), quien impulsó la formación del denominado Laboratorio de Arte mediante la integración de materiales científicos y fotográficos.

En el último conjunto de textos sobre teoría de las artes y de la arquitectura se sitúa el trabajo de Beatriz Blasco Esquivias (Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid), quien analiza la figura de Antonio Ponz y el papel decisivo de su *Viaje a España* (1771-1792) en la construcción de una determinada mirada sobre el patrimonio artístico español. En este contexto, Ponz desarrolla un programa coherente de crítica al Barroco, especialmente al estilo churrigueresco, al que contribuye a desacreditar mediante juicios sistemáticos que afectan tanto a la arquitectura como a la decoración, como se constata en su crítica al transparente de la catedral de Toledo. Frente a ello, defiende la recuperación de los modelos clásicos y la imitación de la Antigüedad, llegando incluso a proponer la copia del Panteón romano como referente para obras como San Francisco el Grande. El capítulo subraya así el impacto duradero de este discurso, que no solo influyó en la historiografía posterior, sino que contribuyó a fijar una valoración negativa del Barroco que, en parte, se ha mantenido hasta la actualidad en la propia definición académica del término.

El capítulo de Carlos Sambricio (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid) aborda la cultura arquitectónica de Ventura Rodríguez (1717-1785),

interpretando su obra como un punto de transición entre el Barroco tardío y las nuevas sensibilidades clasicistas. El autor recupera la reflexión de Juan de Caramuel, quien distinguía entre la «historia de las obras construidas» y la «historia de las obras pensadas», para enmarcar la complejidad del pensamiento arquitectónico más allá de su materialización. En este sentido, Sambricio analiza cómo Ventura Rodríguez ejemplifica el paso desde el barroco pleno, visible en la Capilla del Pilar, hacia soluciones más sobrias como la Capilla del Palacio Nuevo de Madrid, en un proceso influido por una sólida formación en la arquitectura italiana de autores como Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Carlo Rainaldi y Carlo Fontana. El capítulo concluye señalando que, en las décadas finales del siglo XVIII, la figura de Ventura Rodríguez ya se percibía como en declive frente a los nuevos valores ilustrados promovidos por sectores reformistas, representados por figuras como el conde de Aranda (1719-1798), lo que refleja el cambio de paradigma estético e ideológico en la arquitectura española de la época.

El capítulo de Adrián Fernández Almoguera (Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia) se centra en la figura de Nicolás de Azara (1730-1804) y su papel en el contexto intelectual de la Roma de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la ciudad se convirtió en un centro de encuentro para la intelectualidad europea. El autor analiza el interés de Azara por la arquitectura de la Antigüedad, especialmente la arquitectura italiana, desde la Magna Grecia hasta el siglo IV, interpretando la época de Augusto como un punto de inflexión en el que el exceso ornamental supone, a su juicio, una desviación respecto a la pureza original del clasicismo. En este marco, Azara promovió activamente el estudio del dibujo arquitectónico entre los pensionados españoles, como Silvestre Pérez (1767-1825), a quienes facilitaba modelos de referencia basados en órdenes clásicos como el dórico. El capítulo destaca también la intensa red de sociabilidad intelectual en la que Azara se movía, en contacto con figuras como el embajador francés en Roma, el cardenal de Bernis, con quien visitaba monumentos de la ciudad. Así, su actuación contribuyó a consolidar un cambio de sensibilidad hacia la arquitectura griega como modelo de pureza, al tiempo que reforzó la conciencia de la calidad y relevancia de los arquitectos españoles en el debate artístico internacional.

El valor de todas estas aportaciones reside en la construcción de un auténtico caleidoscopio de miradas sobre el complejo y apasionante proceso de nacimiento de la Historia del Arte en España. El volumen constituye un punto de partida ineludible para todo estudioso interesado en este fenómeno y en sus múltiples ramificaciones. Como punto de partida, suscita además diversos interrogantes que podrían orientar futuras investigaciones. Entre ellos, los relativos

al alumnado que cursó estos estudios, desde su presencia en el siglo XIX en las academias de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Diplomática, hasta su consolidación en los entornos universitarios del siglo XX. Cabe preguntarse cuál fue el perfil socioeconómico de ese alumnado, cómo fue su inserción laboral posterior —más allá de quienes se dedicaron a la investigación y a la docencia universitaria— y cuál fue el papel de las mujeres tanto como alumnas como en su posterior incorporación a la docencia. La historia de la Historia del Arte no concluye a comienzos del siglo XX con la conquista de las cátedras universitarias, aunque estos son episodios posteriores que, partiendo de este trabajo ejemplar, convendría desarrollar en investigaciones venideras. Todo ello redunda, como señalábamos al comienzo, en la salud y vitalidad de nuestra disciplina.

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA