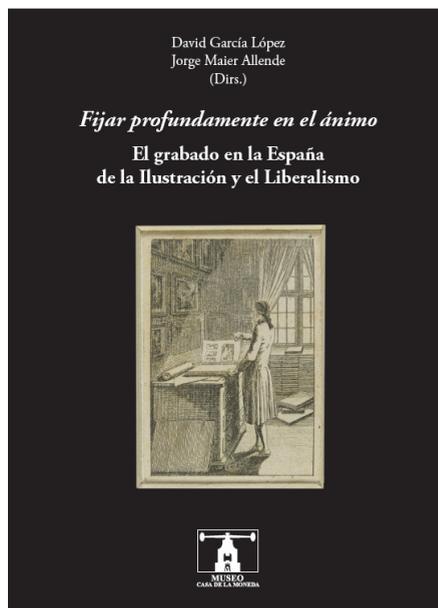


David GARCÍA LÓPEZ y Jorge MAIER ALLENDE (dirs.), *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2022, 405 págs.

Volumen colectivo que reúne las ponencias presentadas al congreso *El grabado en España durante la Ilustración y el Liberalismo. Cultura, arte y sociedad* (Madrid, 2021), hecho al amparo del proyecto de investigación I+D, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, titulado *La creación de un nuevo relato: críticos e historiadores del arte (1772-1838). Escritos e imágenes*. La celebración de aquél, además, coincidió con la conmemoración del bicentenario de la muerte del marino, historiador y académico José Vargas Ponce (Cádiz, 1760-Madrid, 1821), cuya oración de ingreso en la Academia de San Fernando de 1790 pasa por ser el primer texto científico

y el primer relato histórico del arte de grabar escrito en España.¹ Esta efemérides fue expresamente recordada por los editores en la solapa del libro y por el director del Museo Casa de la Moneda, anfitrión y sede del congreso.

Pero los acontecimientos se eslabonan caprichosamente y esta reseña (escrita en el otoño de 2023) no puede sustraerse de la lamentable sacudida profesional que supuso una sensible pérdida, cual fue la del doctor don Juan Carrete Parrondo (Madrid, 1944), fallecido en Madrid el 2 de junio de 2023. Y digo «sacudida profesional» porque salvo un esporádico encuentro en la Academia de San Fernando a mediados de la década de 1980, no he vuelto a coincidir con él. Juan Carrete ha sido casi todo en la historia de las artes gráficas españolas,



¹ Publicada en *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 4 de agosto de 1790*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, [1790], págs. 35-82. Fue reeditada por Juan Carrete: «José de Vargas Ponce: *Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado*. Edición e introducción por Juan Carrete y Parrondo», *Revista de Ideas Estéticas*, 133, tomo XXXIV, Madrid, 1976, págs. 76-90.

con especialidad en las de ese siglo dieciocho (barroco, académico, ilustrado y romántico), en una fluida, reglada y genial sucesión de voluntades y talentos que finalmente y bajo su firme y sabia batuta ha logrado armonizar con una coherente y desprejuiciada investigación de nivel internacional. Sus obras permanecerán y su magisterio seguirá vigente en las generaciones venideras.

Salvado este escollo emotivo y sincero, el volumen que nos ocupa lo integran catorce colaboraciones a cargo de conocidos y respetados especialistas en las artes gráficas y difusión de la imagen, historiografía artística e historia del arte del referido periodo en el ámbito español, con la sola participación internacional de la *dottorosa* Giovanna Scaloni, responsable de la Calcoteca dell'Istituto Centrale per la Grafica (Roma). A todos precede una cortés presentación, a cargo de Rafael Feria, director del Museo Casa de la Moneda, anfitriones del congreso y editora del libro.

Dos grandes inventos (acaso de los más trascendentales de la civilización) han sido la imprenta y el paralelo desarrollo de las técnicas de reproducción gráfica, que desde mediados del siglo XV corrieron parejos. Esta feliz combinación permitió una velocidad desconocida en la difusión del conocimiento, así como su extensión a capas cada vez más amplias de la población, haciendo más comprensible la teoría y discurso de sus razones y demostraciones por la presencia de ilustraciones. Es lo que Ivins denominó «la ruptura del bloqueo» (*the road block broken*) de la comunicación y transmisión del saber.² Este proceso tecnológico supuso un cambio trascendental, cuyas renovadas versiones en el ámbito electrónico y digital estamos experimentando.³

Precisamente, este es el tema que aborda Joaquín Álvarez Barrientos, investigador titular del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Su discurso se basa en la relación entre la imagen y el texto y que, tomando la feliz expresión de don Benito Pérez Galdós denomina *texto gráfico*. Álvarez Barrientos, pasa de inmediato a tratar algunos ejemplos de esos *textos gráficos* en el siglo XVIII español, como la edición ilustrada del *Quijote* promovida por la Academia en 1773 (Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, 4 vols. y 33 estampas), cuyo cometido fue, como nos recuerda, «fijar el sentido de la novela», este relato estelar del genio nacional. De este modo, también se resolvía la nefasta imagine-

² «Se han aducido todas las razones imaginables para explicar los lentos progresos de la ciencia y la tecnología en los tiempos antiguos... pero nunca se ha hecho referencia alguna al efecto negativo de la ausencia de métodos para la repetición precisa y exacta de las manifestaciones gráficas sobre las cosas observadas, así como sobre las herramientas y sus usos» (William Mills Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, págs. 29 y 33-79; 1.ª ed., Cambridge, Harvard University Press, 1953).

³ La teoría pedagógica de tal integración de texto e imagen tuvo en Jan Amos Comenius (1592-1670) y su *Orbis pictus* (1658) la fórmula perfecta, cuya eficacia está lejos de haber sido superada.

ría creada por las ediciones extranjeras (como la londinense de 1738). Porque la imagen debe estimular la imaginación del lector en aquellos episodios en que el texto no alcanza su plenitud. Es, de nuevo, otra faceta del secular *paragone* horaciano entre la poesía y la pintura, resuelto en el XVIII con el definitivo compromiso o equilibrio entre la imagen y la palabra. La Academia creó una comisión exprofeso integrada por Manuel de Lardizábal, Vicente de los Ríos y Juan Trigueros que seleccionaron sesenta y seis pasajes, de los que finalmente se grabaron la mitad. Para ser fieles al momento, los artistas se ilustraron y ambientaron con pinturas y estampas de la época y armas de la Real Armería, siguiendo las máximas académicas de verosimilitud, honradez y decoro. Todo, lo material (tipos, papel...) y lo artístico (dibujantes y grabadores) fue español, en un alarde de sesgo nacionalista. Los tipos fueron trabajados a partir de los punzones originales de Jerónimo Antonio Gil y la imprenta, la de Ibarra. La incorporación de la cartografía con el itinerario peninsular del hidalgo, por el geógrafo Tomás López, es otro detalle del interés por la fijación de la novela en una España física y concreta.

Como señala Álvarez Barrientos, las ilustraciones contribuyeron a reinterpretar la figura de Alonso Quijano como un hombre moderno que, como los de la generación que gestó esta edición, soñaba crear una nueva realidad; una prefiguración literaria, por así decir, de los anhelos reformistas ilustrados. En fin, se trata de una edición que aspiraba, como declara la introducción, a «lisonjear el gusto del público», del buen gusto clásico, así en la tipografía como en las estampas, cuya composición se adecua a las normas de representación académicas del cuadro de historia (verosimilitud, rigor y afectos). No en vano, los artistas comprometidos con esta empresa (dibujantes y abridores) fueron reclutados en las filas de la Academia de San Fernando. El producto fue de tal calidad que las estampas también se llegaron a vender sueltas.

Pasa a continuación a tratar el caso de la colección de *Retratos de los españoles ilustres* (ciento catorce), iniciada en 1791. Es otra manifestación gráfica (como la coetánea *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*) del prestigio de la nación española, tan necesitada de autoestima. Se trata de una publicación que interesaba a la corona y a su promotor, el ministro Floridablanca, y que se estampó en la Imprenta Real. Paralelamente, Álvarez Barrientos contrapone esta colección a la versión crítica e histórica de mismo fenómeno, *Vida de españoles célebres*, formada por Manuel José Quintana en 1807 (tomo 1, en la misma imprenta).

Otro asunto que repasa son las *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*, manuscrito de 1743 del padre fray Martín Sarmiento dirigidas al bibliotecario Juan Iriarte Cisneros, donde el monje apela por la creación de una industria

nacional de la imagen y la imprenta para no depender tanto de las importaciones y de la aculturación o colonización, industria que se debe asentar por doquier, más allá de la villa y corte, para lo que propone alentar el estudio y la práctica del dibujo como una disciplina formativa, algo sobre lo que más adelante incidirá Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774).

No deja al margen Álvarez Barrientos la estampa popular, recordando el caso de las ilustraciones que acompañan los almanaques, con su tono jocoserio, que emulan al tiempo que se distancian de los modelos cultos. Concluye con la exposición de las *Memorias de la insigne Academia Asnal* del exjesuita y afrancesado Primo Feliciano Martínez de Ballesteros (Bayona, 1788), una sátira de los falsos intelectuales e impostores, de la fatua exhibición del saber, pero también de la ingenua credulidad, ya estudiadas por él en 2001. A acentuar el nervio de su divertido discurso contribuyeron ocho xilografías de factura popular que están en el origen de las asnerías de los *Caprichos* de Francisco Goya.

La miscelánea no está organizada, como se aprecia desde el propio índice, aunque a la vista de las dos primeras colaboraciones podría parecer que sí. Estas se refieren al ámbito italiano (romano, más concretamente) y están relacionadas con el *grand tour*. Tratan acerca de las estampas y grabados de vistas de Roma, tanto antigua como moderna, su difusión y nuevos estudios técnicos sobre las láminas de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) conservadas en la Calcoteca dell'Istituto Centrale per la Grafica en Roma, a cargo de la *dottorosa* Scaloni, conservadora de esta colección, que en un breve texto explica las características técnicas de los aguafuertes de Piranesi a partir de la colección de matrices conservadas en ese Istituto.

El profesor y académico José María Luzón narra las vicisitudes de la colección de aguadas anónimas con vistas de monumentos y templos de la Roma antigua que posee la Academia de San Fernando y que reproducen, con relativa fidelidad, motivos de la conocida serie *Vedute di Roma*, iniciada por Piranesi en 1747 y concluida en 1778. Proceden del botín de carga de la fragata británica *Westmorland*, apresada por la armada francesa en diciembre de 1778 cuando hacía el trayecto de Livorno (Italia) a Londres. La carga fue vendida en Málaga en 1784, una vez finalizada la guerra de Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, y los objetos de arte de aquella presa, por orden de Carlos III, fueron adscritos a la Academia. Este lote de aguadas había sido adquirido en Roma en 1778 por Frederick Ponsonby, lord Duncannon, primogénito del segundo conde de Bessborough, precisamente el mismo año del fallecimiento de Piranesi. De toda la colección existente en la Academia, el profesor Luzón seleccionó seis muestras para conferirlas con los originales del grabador veneciano. En suma, en las aguadas, de esmerado acabado y vistoso colorido, se

observa la pervivencia de ese afán localista y anecdótico de las bambochadas y del paisaje heroico de las pinturas del siglo XVII, tan alejadas, en cambio, de la interpretación grandiosa, ensoñadora y fantástica que de la antigüedad romana tuvo Piranesi.

La segunda sección del libro (según mi criterio) se centra en la labor desarrollada por las instituciones de la monarquía ilustrada en la difusión y el coleccionismo de estampas. Blanca García Vega, del Museo Casa de la Moneda y autora de su catálogo de estampas del siglo XVI (Madrid, 2007), aborda el origen de la colección de la Real Casa de la Moneda, cuya historia se remonta a 1761 y a su primer director, el grabador Tomás Francisco Prieto (Salamanca, 1716-Madrid, 1782). Es un estudio divulgativo, donde se hace el repaso del repertorio de estampas desde el siglo XVI al XVIII, organizadas por escuelas y autores. Como se trataba de muestras destinadas a la enseñanza de los grabadores en hueco, destacan las estampas de tamaño mediano y grande; las académicas, frente a las originales; las de reproducción frente a las de invención; y en cuanto a las técnicas, las tallas dulces por delante de las abiertas mediante mordientes. Existe un total de 6.619 estampas cuyo estado de conservación y deterioro expresan meridianamente la finalidad docente de la colección.

El profesor de la UNED Álvaro Molina Martín analiza el ejemplo de nueve vistas de Madrid, Segovia y Aranjuez comercializadas en 1762 a iniciativa de la Academia de San Fernando. En realidad, no son «vistas urbanas», como pregonaba el título, sino vistas arquitectónicas realizadas en 1757 y 1758 por el arquitecto Diego de Villanueva y abiertas por los grabadores Hermenegildo Víctor Ugarte, José Manuel Murguía y Juan Minguet Lais (los tres primeros alumnos que Juan Bernabé Palomino tuvo en las aulas de grabado de la Academia). Fueron publicadas como «vistas para la óptica», un nuevo mecanismo de visión que empleaba las estampas como fuente y un dispositivo óptico que mejoraba la visión mediante la ilusión tridimensional producida por la iluminación a la aguada de aquéllas. Se trata de un tema estudiado por vez primera en España por Jesusa Vega (2010) y luego comentado por nosotros en *Imago urbis* (Gijón, Trea, 2019, págs. 239-249).

Relacionado con este estudio y con la Academia de Bellas Artes, está el firmado por el profesor de la Universidad Complutense Daniel Crespo, un pormenorizado relato y análisis del proceso de creación y venta de una emblemática colección de estampas patrocinada por dicha academia, las *Antigüedades árabes de España*, proceso que se extendió desde 1756 a 1804. Desglosa los gastos atribuidos a los dibujantes por las dietas de desplazamiento y sus trabajos, a los abridores y estampadores, provisión de láminas de cobre y papel, y número de juegos estampados (tomo I, doscientos en 1789, y tomo II, cien en 1804) y el precio de venta al público (trescientos veinte reales para el primer tomo y cien

para el segundo, aunque de por junto se vendieron por cuatrocientos reales). Estos precios son ponderados por el autor con los de otras colecciones y estampas hechas por la Academia, con los de las adquiridas por ella provenientes del extranjero o con las puestas a la venta en los despachos de libros madrileños de aquel momento. Pero que doscientos cuadernos del tomo primero de las *Antigüedades árabes de España* tardaran cuarenta y cuatro años en venderse dice muy poco del nivel cultural de nuestro país y del aciago contexto político de los reinados de Carlos IV y Fernando VII.

Jorge Maier, de la Academia de San Fernando y coeditor de la miscelánea, hace un repaso cronológico por reinados (a partir del de Fernando VI) de la edición de estampas con motivos monumentales, un género de veterana raigambre en el mundo italiano y francés desde el periodo del humanismo renacentista, pero que en España solo despuntó en el siglo XVIII con la política ilustrada. Según destaca, en España, la primordial motivación para reproducir antigüedades mediante grabados fue la documental y erudita (láminas de epigrafía, numismática, geografía antigua...) y no tanto la anticuaria, y esas ilustraciones estuvieron pensadas para el estudioso más que para el coleccionista y diletante. Sentada esta proposición, pasa a tratar algunos de los grandes corpus monumentales nacidos al amparo de la Academia de Bellas Artes y sufragados por la corona. Tal es el caso del *Herculaneum*, sorprendente publicación en ocho volúmenes (Nápoles, 1757-1792), patrocinada por Carlos III cuando era rey de Nápoles (Carlo VII) y que, como destaca Maier, fue el modelo para la edición de las *Antigüedades árabes de España* (tratada en el artículo anterior). Refiere a continuación los diferentes viajes anticuarios emprendidos durante aquel reinado, entre otros, los de José de Hermosilla a Talavera la Vieja (1762-1766), finalmente publicado en 1796 con siete estampas de Jerónimo Antonio Gil; el archiconocido *Viage de España* del abate Ponz, para el que se emplearon materiales gráficos del *Viaje de las antigüedades de España* del marqués de Valdeflores (autor que Maier conoce bien) y los de otros expedicionarios (Hermosilla, Arnal...). Ya en el reinado de Carlos IV, recuerda al académico de la Historia José Cornide y su estudio sobre la *Torre de Hércules* (1792), las *Noticias de las antigüedades de Cabeza de Griego* (1799) y al *Viaje de Extremadura y Portugal* (1798-1801; publicado por la propia Academia en el *Memorial Histórico Español* en 1893, 1894 y 1897), estos últimos, bajo el amparo de la sala de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, fundada de real orden en 1792. Concluye este sistemático repaso con el recuerdo del bibliotecario y académico José Ortiz y Sanz (editor de los *Diez libros de Arquitectura* de Vitrubio en 1787) y su *Teatro de Sagunto* (redactado en 1799 e impreso en Madrid en 1807), acaso el mejor trabajo anticuario del periodo. Y cita también la *Expedición de las antigüedades de Nueva España* (1805-1809), monumental

estudio que acredita el interés de la corona por la arqueología y la historia antigua de todos sus reinos. Aunque solo este apartado (el de las antigüedades precolombinas de las Indias) requeriría un volumen aparte. Otra vez será.

Paralelamente al institucional, se desarrolló el consumo privado de imágenes, tema que aborda Pedro José Martínez Plaza, técnico del Museo Nacional del Prado, centrado en el ámbito de la corte y durante la primera mitad del siglo XIX. El coleccionismo pictórico madrileño decimonónico fue tratado en su tesis doctoral (2016) y en su ulterior publicación de 2018 por el Centro de Estudios Europa Hispánica. La contribución (producto del registro de inventarios y tasaciones conservados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid) se centra en presentar una nómina de las colecciones y coleccionistas de estampas madrileños desde finales del siglo XVIII hasta el reinado de Isabel II. Comienza su repaso recordando las de los aficionados y coleccionistas de la Ilustración tardía, tales como Juan Agustín Ceán Bermúdez (monográficamente tratado en este mismo volumen por la bibliotecaria honoraria Elena Santiago), Sebastián Martínez, Bernardo de Iriarte, Pedro González de Sepúlveda o Manuel Godoy; la del brigadier Fernando Casado de Torres, yerno de Sebastián Martínez, la del infante Antonio María Pascual de Borbón y la del duque de Alba, Carlos Miguel Fitz-James, cuyo gabinete, según Ángel María de Barcia, lo integraban seis mil muestras, destruidas en el incendio del palacio de Liria en noviembre de 1936. No menos interesantes fueron la ducal de Osuna o la del sexto marqués de la Torrecilla (Manuel Salabert), con unas cuatro mil estampas. No faltan menciones a Evaristo Pérez de Castro y Manuel García de la Prada, amigos y clientes de Francisco Goya, el fénix de los grabadores españoles. Entre las importantes, destaca la formada por el infante don Sebastián Gabriel de Borbón. Pasa a continuación a estudiar las series reunidas por los artistas y se detiene a enjuiciar las de Valentín Carderera (formada con los despojos de la que fue de Ceán Bermúdez), José de Madrazo y familia y otras más, para concluir con dos nuevos epígrafes: el comercio de estampas en el Madrid de aquel entonces, su empleo como elementos de decoración mobiliaria (a semejanza, y a menudo sucedáneo, de la pintura), no ya exclusivamente como piezas de estudio y erudición, y una breve mención acerca de la falsificación de grabados antiguos, un negocio lucrativo y extendido durante ese siglo. En todo este aparato de investigación y erudición extraña que no mencione el trabajo de María Pemán sobre la colección, expresamente recordada, de Sebastián Martínez (*Archivo Español de Arte*, 1992) y la edición moderna de la carta de Juan Agustín Ceán Bermúdez *Sobre el discernimiento de las pinturas originales y de las copias*, editado en 2020 (Oviedo, Krk), que cita, sí, pero por el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España.

El entrañable académico José Vargas Ponce (1760-1821), bajo cuyo recuerdo se celebró este congreso, recibió la atención de tres colaboraciones de signo diferente. El pedagógico fue tratado por el profesor de la Universidad de Córdoba Roberto González Ramos, interesado desde hace años por el ejercicio diletante de las artes entre las élites. Para ello analizó el *Plan de estudios para los seminarios de educación de la nobleza*, un programa docente atribuido hasta hace poco a Jovellanos, pero que en realidad escribió Vargas a instancias del Consejo de Estado en 1790. El autor dice que siguió el texto editado en Gijón en 1915, cuando existe otra edición (razonada y crítica) debida a Olegario Negrín (Jovellanos, *Obras completas, XIV. Escritos pedagógicos, 2.º*, Oviedo, 2010, págs. 1181-1239) que es el de referencia. Analiza en este *Plan* el papel reservado al dibujo en la formación de las clases dominantes. Su atención se centró en la práctica del dibujo artístico y no del técnico, reservado a los militares, marinos e ingenieros. Y a renglón seguido pasa a recordar los ejemplos conocidos de príncipes y aristócratas europeos y españoles que cultivaron el grabado por afición, completando así la nómina de actividades manuales recomendadas por los pedagogos del periodo barroco, como John Locke.

Elena María Santiago Páez (bibliotecaria emérita de la Nacional de España) abordó el estudio histórico del grabado por parte de Vargas Ponce y de su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), tema y personalidades a los que ha dedicado buena parte de su investigación en estos últimos treinta años y que culminó con la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España en 2016 dedicada a este último historiador, académico y coleccionista. Para Santiago, la oración académica de Vargas de 1790 es un alegato a favor del grabado, al que el marino gaditano considera la «cuarta de las bellas Artes» (en efecto, fue la cuarta cátedra de estudios, por así decir, sostenida por la Academia de San Fernando desde 1752, ocho años después de la constitución de su Junta Preparatoria). Repasa las fuentes en que bebió su discurso (casi medio centenar de títulos) a los que hay que añadir su propia experiencia como editor del *Atlas marítimo de España* (asunto que se trata por extenso en otro trabajo firmado por la doctora Martín-Merás). Vargas se declara admirador de la escuela gráfica francesa porque «lo graba todo, y de la inglesa, por sus avances técnicos». Por su parte, de Ceán destaca Santiago que una de sus aportaciones especiales es haber reparado en la importancia de los grabados incluidos en los libros (portadas, viñetas, ilustraciones) frente a la costumbre establecida hasta ese momento de fijarse solo en las estampas sueltas, práctica rutinaria entre los coleccionistas. Pasa revista a la tabla cronológica de los grabadores en dulce incluida en el *Diccionario histórico* (tomo VI, 1800), primera fuente-repertorio de grabadores en España, pero también nos advierte de sus errores, no para afejar al historia-

dor, sino para poner de relieve las debilidades del sistema empleado entonces y las limitaciones de conocimiento respecto a este arte que Ceán tenía en 1800. Concluye su trabajo con un detallado análisis del *Catálogo raciocinado de las estampas*, el de su propia colección, formado en 1819. El estudio de este y de sus copias, el método seguido en su formación, destacando la calidad y excepcionalidad de esta colección (cuyo volumen ascendía a 12.699 muestras) ocupan el resto de la ponencia.

Por último, la edición del *Atlas marítimo de España* (1789), coordinada por Vargas Ponce, sirve a Luisa Martín-Merás Verdejo, especialista en cartografía marítima española y directora técnica jubilada del Museo Naval, para tratar la versión científica y utilitaria del grabado y el papel desempeñado por el alférez de navío Vargas Ponce en esta empresa científica, editorial y gráfica que equiparó la ciencia naval española (hidrografía y derroteros) a la de las mejores escuelas europeas del momento. Martín-Merás estudia con detalle todo el proceso, desde el levantamiento de las cartas, iniciado en el verano de 1783, grabado y estampación, comenzados en 1788, edición de las cuarenta y siete cartas náuticas, distribución y venta del atlas. En fin, subraya cómo la experiencia adquirida por Vargas al frente de esta colosal comisión le hizo merecedor de ser recibido de académico de honor por la Real de San Fernando en 1789 y redactar su famosa oración, estudiada en este volumen por Santiago Páez. Se repasan otras publicaciones de historia naval, como la *Relación del último viaje al estrecho de Magallanes* (1788) que también estuvo bajo la dirección de José Vargas.

Relacionado con la vertiente científica y utilitaria conferida al grabado, que acabamos de reseñar, se halla la contribución del doctor Miguel Ángel Puig-Samper que nos aproxima al grabado de historia natural en la España de la Ilustración. Puig-Samper es profesor de investigación en el Instituto de Historia de la Ciencia del CSIC. Su colaboración se centra en el análisis de las ilustraciones grabadas aparecidas en publicaciones científicas españolas, tomando como punto de partida el reinado de Fernando VI y el viaje de Jorge Juan y Antonio de Ulloa al hemisferio austral americano (Madrid, 1748). Llama la atención que no haya identificado a Juan Moreno Tejada (Carrión de los Condes, Palencia, 1739-Madrid, 1805) en el «artista más prolífico en esta obra... el desconocido Juan Moreno, autor de perfiles costeros, y los mapas de los puertos de El Callao...» (págs. 282 y 294). Dedicamos especial atención a las publicaciones de la botánica peninsular y americana llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII, entre las que destacan los *Anales de historia natural* (1799-1804), primera publicación científica periódica hecha en España. Y la obra de José Torrubia, el primer geólogo y paleontólogo español, autor del *Índice del Aparato para la historia natural española* (1754), asimismo ilustrado

con catorce láminas. Recapitula la obra ictiológica de Antonio Sáñez Reguart (*Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional*, 5 vols. editados entre 1791 y 1795, con trescientas cuarenta y siete láminas grabadas por José Gómez de Navia) y la publicación del primer *Megaterio* conocido en Europa (aquel procedente de Argentina e incluido desde 1788 en el Real Gabinete de Historia Natural), con lámina abierta en 1796 por Manuel Navarro a partir de un dibujo de Juan Bautista Bru. Por último, la traducción de la *Historia Natural* del conde de Buffon a cargo de José Clavijo y Fajardo, director del Real Gabinete de Historia Natural, en 1785 y años sucesivos. Lo mismo que hemos referido para las antigüedades de las Indias se podría predicar de la naturaleza americana, aquí recordada solo por el libro de Antonio Parra, *Historia natural de Cuba*, publicado en La Habana en 1787. Temas son estos que, por su extensión y complejidad, sin duda, merecen un estudio aparte.

Nos adentramos, así, en colofón de esta miscelánea con dos artículos que se complementan y suceden en el tiempo. Son los firmados por Javier Portús Pérez, conservador de pintura española hasta 1800 del Museo Nacional de Prado, y el profesor David García López, de la Universidad de Murcia, responsable del proyecto y coeditor del volumen. Ambos tratan acerca del papel de la imagen impresa en la conformación y difusión del acervo pictórico español en el periodo de referencia. Portús recuerda el escaso desarrollo y arraigo que tuvieron en España las artes gráficas durante buena parte de la Edad Moderna y la dependencia de las producciones y artistas extranjeros. Asimismo, pone de relieve la poca importancia que se dio a la difusión y propaganda de lo aquí creado y del poco aprecio de lo patrio por la corona y las élites, en una espiral que, unida a la falta de grabadores competentes, fomentó la ignorancia y descrédito del país dentro y fuera de sus fronteras. Ejemplos como las estampas del *Sumario del Escorial* (1589) y el libro de Torre Farfán con la crónica de la canonización del rey san Fernando en Sevilla (1671) son honrosas excepciones.

Esta persistente carencia de abridores de láminas fue afrontada por la Academia de las Bellas Artes desde sus orígenes, pues entendió (más vale tarde que nunca) que las estampas eran los mejores medios para preservar y divulgar el patrimonio monumental y la creación artística patrios. Un arte utilitario y, por tanto, imprescindible, aunque desatendido. Para ilustrar su argumentación, recurre Portús a glosar algunas de las oraciones académicas, como las pronunciadas por José de Carvajal, Tiburcio de Aguirre, Juan de Iriarte, el marqués de Santa Cruz o el duque de Almodóvar que abundan en el fomento del grabado para resarcir la rémora de desidia y ensimismamiento del país. Paralelamente, en los concursos periódicos de la institución (sobre todo, a partir de 1784), destaca cómo se fomentaba el grabado de reproducción de pinturas, con Manuel Salvador Carmona

y Fernando Selma como los artistas más cualificados, siendo aquél, desde 1777, director general del grabado. A él se debe, además, la iniciativa de reproducir en dulce la colección real de pinturas, con la finalidad de difundir en el extranjero la riqueza patrimonial de la nación. Goya y por las mismas fechas (1778) se sirvió, en cambio, del aguafuerte, en una iniciativa particular calificada por Antonio Ponz de patriótica. Y es que por entonces el pintor aragonés ya había entrado en el núcleo intelectual del reformismo ilustrado, con Jovellanos y su lugarteniente Ceán Bermúdez, quienes, tengo para mí, estimularían en Goya el estudio y emulación del «atlante de pintura» española, como calificó Jovellanos a Velázquez.

Las estampas de reproducción traen aparejado, como destaca Portús, el aprecio de los originales que copian al tiempo que ayudan a conservar su memoria en caso de desaparición accidental, a combatir el mal gusto, difundir los buenos modelos (frente a la estampa popular y devota) y a fomentar la imitación, objetivos siempre recordados por la didáctica ilustrada.

No concluyó este anhelo con aquella primera generación ilustrada que puso en marcha la Academia de San Fernando. Se reitera en la ilustración tardía, comenzando por Jovellanos y su lamento (en el mal llamado *Elogio de las bellas artes*, 1781) por la carencia de estampas que proclamaran y difundieran las pinturas del irreplicable Murillo; en Antonio Rejón de Silva, Leandro Fernández de Moratín o en el ya recordado Ceán que, como Jovino, centraron su clamor ante la falta de estampas de reproducción de los cuadros de Murillo, acaso porque gran parte de su producción se hallaba en Sevilla y en la Baja Andalucía, lejos de la corte, con lo que se denuncia el ya imperante centralismo que caracterizó y lastró gran parte de la cultura española. No se olvida Portús de recordarnos la opinión que desde el extranjero vertían otros paisanos nuestros como Juan Andrés, exiliado en Italia, que se hace cruces por el poco aprecio que los nacionales tenían de su peculio cultural y artístico. El discurso de Portús nos deja a las puertas de lo que fue y significó la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*, creada en 1789, el primer intento institucional de revertir la situación. Y concluye con un recuerdo de la perdida colección de estampas del duque de Villahermosa (Juan Pablo de Aragón-Azlor, fallecido en 1790) que, raro espécimen, coleccionaba estampas («pues internándose en su artificio, las gozaba como un crítico erudito del Arte») y albergaba la intención de escribir una historia del grabado, temas que enlazan con la oración académica de José Vargas Ponce (1790) y la colección formada por Ceán, asuntos tratados en este mismo volumen por Elena Santiago.

Por su parte, García López revisa la historia de la *Colección lithográfica de cuadros del rey de España* (Madrid, 1826-1837; tres tomos y cincuenta cua-

dermos), la empresa emprendida por el pintor José de Madrazo con el apoyo de Fernando VII que, en la práctica, supuso la continuación y superación de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* y cuyo origen no se puede desligar de la creación y apertura al público del Museo Real de Pinturas del Prado (1819). El historiador, a la vista de nuevos documentos, desarrolla y aclara la ya clásica investigación de Jesusa Vega sobre la historia del Real Establecimiento Litográfico (*Origen de la litografía en España*, 1990).

La *Colección lithográfica* fue una obra colectiva concebida para dar a conocer las excelencias de la escuela pictórica española. Esta nueva antología gráfica, aunque con idéntica motivación, superaba a aquella primera de la *Compañía* no solo por la técnica de estampación (más pictórica), sino por la selección de los cuadros y, sobre todo, por los textos y comentarios que acompañaban a las estampas, cuya redacción había sido confiada al acreditado historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez y tras su enfermedad y muerte y por recomendación suya a José María Musso y Pérez-Valiente (Lorca, 1785-Madrid, 1838) a partir de 1828 (cuaderno 12.º del primer tomo). De este personaje (al que García López ha venido dedicando parte de su reciente investigación) trata este trabajo. Académico y erudito, publicista y apasionado de las bellas artes y de la música, Musso fue también coleccionista de estampas y amigo y protegido de Madrazo. Este artículo se fraguó a la vista de la documentación inédita, cartas e informes remitidos por Musso al pintor.

La *Colección lithográfica* fue otro de los medios ensayados por la corona para dar a conocer fuera de nuestras fronteras las riquezas y talentos de la escuela pictórica española en una época de internacionalización de la misma. El plan previsto por Musso en las *Observaciones* remitidas a Madrazo contemplaba la edición de cuatrocientas cincuenta estampas no solo de los cuadros del Real Museo, sino de otros de la Academia de San Fernando y del Escorial, y como Jovellanos y Ceán, era partidario de distinguir tres escuelas en la pintura española: la andaluza, la valenciana y la castellana. Prosigue García López detallando el método seguido por el erudito murciano para la redacción de estas papeletas, contando con los apuntes materiales y técnicos remitidos por Madrazo desde Madrid, pues desde julio de 1830 hasta noviembre de 1833, Musso se hallaba fuera de la corte, en Lorca. Para los datos eruditos y biográficos, aparte de su propia librería, Musso también tuvo que recurrir a la de su amigo, el madrileño Pedro de Olive. La corrección de los textos remitidos por él era del propio Madrazo y del académico Martín Fernández de Navarrete, director de la Historia, secretario de San Fernando y bibliotecario de la Española.

Aborda, por último, la problemática de la publicación en el tercer tomo de la *Colección lithográfica* de los cuadros de desnudos de la sala reservada

del Museo del Prado, pero cuando la empresa ya tocaba a su fin, en un nuevo y problemático contexto político, durante la primera Guerra Carlista y con la competencia que supuso la aparición en 1835 de la revista *El Artista*, dirigida por Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, ilustrada con láminas estampadas asimismo en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid.

Pero vayamos concluyendo. Se trata de una edición muy cuidada en lo formal (diseño de la cubierta, papel, tipografía, maqueta, ilustraciones, índice onomástico), no tanto en el texto, que adolece de erratas, subsanables con un avezado corrector de pruebas (¡ah, extinguida e insustituible profesión!). Así, en el caso de la transcripción de documentos, como podemos ver en las páginas 82, 83 y 317, hay errores que llevan a la confusión (*exonerar* donde en realidad debería decir *exhortar*; *pincel* por *buril*); en nombres y apellidos (págs. 13 y 307), reiteración de notas (págs. 307 y 308, notas 10 y 15), yerros gramaticales o tipográficos, como poner punto y seguido o final tras los signos de cierre de admiración o interrogación. En fin, el índice y distribución de los trabajos tendría que haber respondido a un cierto criterio, con secciones ordenadas temáticamente. Tal es el que hemos seguido en esta reseña, agrupando las colaboraciones por asuntos. Se agradece la presentación de la bibliografía al final de cada artículo, pero sigo mostrando mi disconformidad (¡clamando en el desierto!) con el sistema chicogo para las notas al pie de página: con este procedimiento, son frecuentes las omisiones de títulos en el repertorio que, en cambio, sí figuran por vía de nota al pie (o al revés), y obligan al sufrido lector a ir hacia adelante y hacia atrás, distrayéndolo del discurso. ¿Por qué las humanidades han renunciado a su práctica casi milenaria de citar y apostillar? Ha sido la nuestra una actitud sumisa y acomplexada frente a las ciencias experimentales y exactas, que no ha traído ninguna ventaja ni comodidad al lector, como con la imposición de ese sistema se ha tratado de justificar.

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS