

De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII

DANIEL CRESPO DELGADO

Si bien en un siglo como el XVIII, caracterizado en alguno de sus trazos más significativos como un momento de florecimiento del viaje y de su literatura, España fue un horizonte y un destino más bien desdeñado y claramente secundario, la segunda mitad de tan largo siglo presencié la aparición de un destacable número de relatos de viajes por España a cargo de extranjeros, suponiendo un indudable enriquecimiento y actualización de la literatura sobre nuestro país, adquiriendo incluso cierto interés y atractivo a los ojos del viajero culto, aunque no suficiente como para abandonar una mirada distante que fue sin duda la constante del XVIII europeo hacia España¹.

Los autores que iniciaron tan prolífica serie de relatos, venidos de una Europa que anhelaba nuevos horizontes desde la palabra elevada en salones y tertulias, jus-

¹ En una de las obras de viajes más destacables de este periodo dieciochesco, el *Voyage* de C. A. Fischer, se afirma con clarividencia que a principios de siglo España era un país ausente de la geografía del viajero culto, sobre todo por una tradición literaria que la había presentado con negras y desapacibles tintas. Las reformas de Fernando VI y Carlos III habían generado una corriente de interés hacia el país que se había concretado en una serie de viajes —Fischer destaca los de Richard Twiss, Joseph Townsend y el del Barón de Bourgoing— que lograron sino cambiar al menos renovar la imagen de España en ciertos aspectos. De hecho, a finales de siglo ya se dibujaba en el horizonte de los curiosos viajeros europeos como un país de interés como su propio relato deseaba desvelar (Fischer, Christian August. *Voyage en Espagne, aux années 1797 et 1798*. París, 1808). No obstante, a pesar de las acertadas palabras de Fischer, no será hasta que el siglo XIX sea algo más que un inicio y que el romanticismo haya penetrado en todos los intersticios de la vida cultural europea, que España devenga uno de los destinos principales de los viajeros (Francisco Calvo Serraller, *La imagen romántica de España: Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, 1995). Sobre el viaje a España en el XVIII, consultar la obra de Blanca Krauel Heredia (*Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga, 1986), la de Ana Clara Guerrero (*Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid, 1990), la de Consol Freixa (*La imagen de España en los viajeros británicos del siglo XVIII*. Barcelona, 1991), y la de Dietrich Brisemeister («Percepciones de cambio en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XVIII», en Tietz, Manfred. *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*. Weisbaden, 1992, pp. 33-45).

tificaron la necesidad y pertenencia de sus obras por el general desconocimiento que existía sobre España, por su insatisfacción ante la caduca literatura disponible sobre las cosas de este país². La literatura de viajes de la segunda mitad del XVIII fue de hecho un camino de acercamiento desde una Europa en exceso lejana, convirtiéndose en uno de los privilegiados escenarios en los que la ilustración continental debatió y reflexionó sobre nuestro estado e identidad. No obstante, esta literatura de viajes no debe ni mucho menos desvincularse de juicios y obras antiguas, que seguían siendo fuentes recurrentes, y muy especialmente de la amplia, rica y también contradictoria literatura dieciochesca sobre España, de la que la de viajes fue una pieza más. Una pieza sin duda relevante de tan apasionante y apasionada literatura a partir de la cual los europeos pensaron e imaginaron España en sus gabinetes y tertulias. En y desde estas obras se forjó en gran medida una imagen de España que fue la de la Europa culta de la segunda mitad de siglo y la que pasó al XIX³.

A pesar de que la heterogeneidad en los contenidos, objetivos, modos, juicios y estilos de las obras que conforman el catálogo de los relatos de viajes que nos ocupan haga imposible remitirse sin más a un modelo cerrado y de perfiles nítidos, es indudable que nuestros viajeros partieron de un escenario marcado por el ideario y la sensabilidad ilustrada. Desde esta perspectiva y dada la también multiforme finalidad del relato de viaje, en la que se entremezclaban en diverso grado la de servir de posible guía, de obra de referencia para el conocimiento y enjuiciamiento de un país, así como de lectura entretenida o satisfactoria de una curiosidad de gabinete, nuestros escritores-viajeros intentaron ofrecer completas y fiables informaciones refiriéndose a lo considerado más destacable, ameno y significativo. De ahí que se encuentren temas recurrentes en tanto que desde la perspectiva ilustrada se consideraban consecuentes con los objetivos del relato de un viaje. Lo cierto es que las Bellas Artes fueron uno de esos lugares comunes de la literatura de viajes dieciochesca, también obviamente en la referida a España. Las Bellas Artes ayudaban a mejor representar un lugar, proporcionaban un tan indudable como sencillo e inocente entretenimiento, satisfacían la *impertinente* —y también exquisita— *curiosidad* de nuestros viajeros y sus lectores⁴, y dada su íntima vinculación con la ilustración de una comunidad se integraban y eran pieza de interés en los juicios culturalistas y de progreso, tan propios del XVIII, de las sociedades contemporáneas.

² «*The travels through Spain that have appeared in print, are either old and obsolete, consequently in many respects unfit to convey a proper idea of its present state*», en Henry Swinburne, *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*. Londres, 1779, p. IV.

³ E. Fernández demostró hace años como la concepción de España del apasionado e hispanista romanticismo literario francés bebía directamente de la literatura de viajes ilustrada (Fernández Herr, Elena. *Lex origines de l'Espagne Romantique. Les récits de voyage 1755-1823*. París, 1973).

⁴ Ya J. D. Breval destacaba que la *connaissance* de las Bellas Artes era una de las «*noblest branches of polite Learning*» (John Durant Breval, *Remarks on several parts of Europe: relating chiefly to the History, Antiquities and geography of those countries, through wich the author has traveled; as France, the Low Countries, Lorraine, Alsatia, Germany, Savoy, Tyrol, Switzerland and Spain*. Londres, 1726, Tomo I, p. II).

as e históricas⁵. De hecho, las Bellas Artes fueron uno de los principales motivos del viaje en estas décadas según nos recordaba José Folch en la publicación periódica española *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*. «Europa está llena de diletantes cuya principal diversión es andar viendo pinturas, estatuas y edificios, sin que nada les detenga para calificar su mérito y fallar sobre la estimación que debían dárseles»⁶. No debe extrañarnos pues que J. F. Peyron y el barón de Bourgoing admitiesen que los monumentos histórico-artísticos «*souvent attirent presque seuls l'attention des voyageurs*»⁷. Norberto Caimo al coincidir en El Escorial con un botarate que lo visitó raudamente afirmó que gracias a sus espléndidas obras pictóricas era ese lugar uno en el que precisamente podía darse el íntimo sentido del viaje al saciarse «*quella saggia curiosità, e quel mobil diletto, che deve avere un cavalier che viaggia per tutti gli oggetti istruttivi dello spirito*»⁸. Si las Bellas Artes eran tan atractivo motivo para el viajero, sin duda su presencia en el propio relato —guía y referente de éstos— debía ser considerable.

Encontrándonos con un activo momento histórico en que se dio cita tanto un notable incremento de una ambiciosa literatura de viajes por la península, así como un crecido y general interés por las Bellas Artes, no parece extraño considerar que los relatos de viajes de la segunda mitad del XVIII por España supusieron un vivificante cambio respecto a las referencias de los anteriores viajeros a las bellas artes nacionales, abriéndose nuevas perspectivas, juicios y reflexiones en torno a éstas que iremos desgranando y que bien reflejan tanto ciertas sensibilidades artísticas e históricas que perforaron la segunda mitad del XVIII, como la aproximación europea a España, sus fuentes, sus caminos y sus miradas entrecruzadas.

«...BUT OF THE BEAUTY HE HAD HARDLY ANY NOTION»

Un aspecto que se ha destacado de la literatura de viajes de la segunda mitad del XVIII, sobre todo por su contraste con el ruidoso silencio anterior⁹, es la referencia y

⁵ Consultar para este último y apasionante fenómeno, la obra del siempre maestro Francis Haskell, *La Historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid, 1994.

⁶ José Folch, «Paseo de un artista por Madrid», en *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, n.º XV, 1804.

⁷ Jean-François Peyron, *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778*. Londres, 1783, Tomo I, p. 3.

⁸ Norberto Caimo, *Lettere d'un Vago Italiano ad un suo amico*. Pittburgo, s.f.-1767, Tomo II, p. 25.

⁹ No insistiremos aquí en la tan comentada ignorancia y generalizado desdén de la tratadística europea del XVI y del XVII por las contemporáneas Bellas Artes españolas, no haciéndose eco de prácticamente ninguno de sus artífices y más sobresalientes obras. Desde Vasari hasta Voltaire se podría escribir una inexistente historia, si acaso de ausencias y de algunos rotundos desprecios. Los viajeros de estas fechas, obviamente, también participaron de tales silencios aunque algunos fuesen tan capacitados en lo artístico como Cassiano del Pozzo o Roger de Piles (Harris, Enriqueta. «Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez», en *The Burlington Magazine*, vol. CXII, n.º 806, 1970, pp. 364-373; M. Jacques Thuillier, «Sur un silence de Roger de Piles», en *Velázquez, son temps, son influence*. París, 1963, pp. 73-91).

reivindicación, aunque tímida, de ciertos nombres y momentos de la historia artística española, sobre todo de la pintura del xvii. Norberto Caimo ridiculizó la ignorancia de celeberrimos autores como Roger de Piles o Dezallier d'Argenville, que en sus respectivas obras poco dijeron de los buenos artistas españoles, en especial pintores, que abundaban de tal manera como para merecer tratados propios¹⁰. Personajes de la enjundia de Bourgoing Twiss o Townsend también reivindicaron en varias ocasiones la calidad de autores españoles como Juan de Juanes, Berruguete, Becerra, Murillo o Velázquez denunciando su injusto desconocimiento fuera de España¹¹. Y no sólo fueron nombres los recordados, también algunas de nuestras ciudades sorprendieron por la riqueza de su patrimonio, en especial pictórico. Así de Sevilla, Wilhelm von Humboldt alabó su «*admirable riqueza*» de buenos y poco conocidos cuadros¹². Otras importantes ciudades que habían marcado el devenir de España, y en especial los Reales Sitios, entusiasmaban por sus colecciones de autores foráneos pero sin ya olvidarse de los propios*. De hecho, tal fue el estado de opinión que fueron tejiendo nuestros viajeros, que al visitar Rehfués el Madrid de principios del xix dijo sentirse decepcionado ya que no vio refrendadas sus altas expectativas de poder contemplar tantos buenos y abundantes cuadros como proclamaban los viajeros precedentes. Mas el propio Rehfués confirmó la no escasa presencia de grandes obras, y no sólo de artistas foráneos sino también de españoles¹³. Por tanto, uno de

¹⁰ El italiano Caimo fue uno de los primeros viajeros que reivindicó con mayor énfasis las Bellas Artes y en especial la pintura española, con citas abundantes y elogiosas a lo largo de su periplo español (Tomo I, p. 197 y 201). Sin duda, la influencia de Antonio Palomino —especialmente de la traducción inglesa del 1742 de sus noticias biográficas— se revela determinante (Caimo, *Lettere...*, *op. cit.* tomo II, p. 9, nota 1) ya que fue la fuente que le guió y le desveló la riqueza pictórica nacional, convirtiéndose en uno de los primeros viajeros del xviii de una larga serie que bebieron provechosamente del pintor y teórico cordobés.

¹¹ Jean-Bourgoing Bourgoing, *Tableau de l'Espagne moderne*. 3.ª edición. París, 1803, Tomo I, p. 49; Tomo I, p. 258. La primera edición de este celeberrimo viaje se publicó en el 1789 bajo el título de *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'État actuel de cette monarchie*. Joseph Townsend, *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Madrid, 1998. La primera edición de este viaje, también enormemente difundido, data del 1791. Sobre Richard Twiss véase nota 13.

¹² Sin duda Sevilla se convirtió en obligado referente gracias a su escuela pictórica. W. Humboldt, en un sentir ampliamente compartido, lo expresó diáfaramente: «*Lo más importante de Sevilla son los cuadros. Es admirable la riqueza que tiene esta ciudad al respecto*» (Humboldt, Wilhelm von, *Diario de Viaje a España, 1799-1800*. Madrid, 1999, p. 162).

* Subrayemos que Richard Twiss en su *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773* (Londres, 1775) fue el primero en ofrecer una relación de los cuadros existentes en el Palacio Real, antes incluso que Antonio Ponz y A. R. Mengs. Joan K. Stemmler («An anglo-irish view of Spain: Richard Twiss's travels in Portugal and Spain in 1772 and 1773», en *Dieciocho*, vol. 23, n.º 2, 2000, p. 275) ha destacado oportunamente que «*through his extensive text about Spain's art, artists, and collections, Twiss made his most important contribution leading to a heightened awareness of Spanish painting in England*».

¹³ J. F. Rehfués, *L'Espagne en Mil Cent Huit, ou Recherches sur l'état de l'Administration, des Sciences, des Lettres, des Arts, du Commerce et des Manufactures, de l'Instruction publique, de la force Militaire, de la Marine, de la Population de l'Espagne, et sur le Caractère de ses habitans; faites dans un Voyage à Madrid en l'année 1808*. París, 1811, p. 81.

los aspectos más insistentemente reivindicados de nuestro patrimonio fue la pintura y en especial la del xvii, reconociéndosele una cierta categoría que hizo que algunos lamentasen que las colecciones y museos de sus propios países no tuviesen obras suficientes de nuestros pintores más representativos¹⁴, así como que aconsejasen que eruditos y artistas visitasen España para estudiarlas convencidos de que sacarían beneficiosas lecciones¹⁵.

Aunque algunos de los viajeros de la segunda mitad del xviii destacaron la existencia de pintores del xvii de indudable calidad como Cerezo, Zurbarán, Valdés o Cano —en general la escuela sevillana en su conjunto¹⁶—, como en las escasas referencias anteriores y como en la literatura artística europea contemporánea, nuestros viajeros se centraron en las tres figuras consideradas más significativas: Ribera y especialmente Velázquez y Murillo. Lo cierto es que sus juicios y noticias tampoco se apartaron demasiado de las fuentes coetáneas más prestigiosas y difundidas, es decir, de Palomino, Mengs o Ponz. Efectivamente, considerar a Velázquez en esas fechas como el mejor pintor español de todos los tiempos, relacionarlo con Caravaggio, así como ponderar su claroscuro, su perspectiva aérea y su pincelada abocetada y vigorosa como hicieron algunos viajeros, no fue precisamente un rasgo de gran originalidad¹⁷. En el caso de Murillo los comentarios a lo largo del xviii

¹⁴ Alexandre de Laborde, *Itineraire descriptif de l'Espagne*. 3.ª edición. París, 1830, Vol. VI, p. 389; Bourgoing, *Tableau...*, *op. cit.*, p. 1033.

¹⁵ Edward Clarke, *Letters concerning the Spanish Nation, written at Madrid during the years 1760 and 1761*. Londres, 1763, p. 154; Christian August Fischer, *A picture of Madrid: taken on the spot*. Londres, 1808, p. 102.

¹⁶ Trascendió poco más que los meros nombres y alguna obra apreciada. Tal interés por la escuela sevillana —hasta el concepto mismo de *escuela sevillana*— debe relacionarse con los elogios y ponderaciones que la erudición española contemporánea le tributaba. De hecho, la más compleja organización por escuelas de la pintura moderna española aparecida en un relato de viaje, la ofrecida por Rehfües, siguió exactamente la que unos años antes había publicado Isidoro Bosarte en su «Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España» (*Gabinete de Lectura Española*, Madrid, 1787-1793).

¹⁷ Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*. Londres, 1775, p. 137; Humboldt, *Diario...*, *op. cit.* p. 169; Rehfües, *L'Espagne...*, *op. cit.*, p. 74; Townsend, *Viaje...*, *op. cit.*, pp. 110 y 269; Bourgoing, *Tableau...*, *op. cit.* Tomo I, p. 258; Alexandre de Laborde, *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne*. París, 1820. Tomo II, Parte II, p. 35. Si Townsend afirmaba que «a todos supera con mucho Velázquez en el tratamiento de la luz y la sombra y en lo que ha sido denominado perspectiva aérea» (Townsend, *Viaje...*, *op. cit.*, p. 110), Mengs había escrito con anterioridad que «Velázquez lo es (superior) a Tiziano mucho mas en la inteligencia de luces y de sombras, y en perspectiva aérea» (Antonio Rafael Mengs. «Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz», en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*. Madrid, 1780, p. 210. Sobre las ediciones de esta obra, consultar el estudio introductorio de Mercedes Aguada a la edición facsímil de las *Obras* editada en 1989). Tal fue la difusión de los juicios de Mengs sobre la pintura española que incluso Peyron en su descripción de algunas de las pinturas velazqueñas (*Aguador, Hilanderas, Baco...*) albergadas en el Palacio Real copió lo que con anterioridad había escrito el bohemio Mengs en la citada carta a Ponz (Peyron, *Nouveau...*, *op. cit.* Tomo II, p. 18). También la literatura artística francesa del xviii, bebiendo de las mismas fuentes, elogió la vigorosa pincelada de Velázquez, su inicial caravaggismo, así como su desafiante naturalismo (Dorival, Bernard. «Velázquez et la critique d'art française aux xvii et xviii siècles», en *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960, Tomo I, pp. 526-531).

fueron más repetitivos si cabe, variaciones más o menos afortunadas de la « *finesse des teintes, le moelleux du pinceau, la grâce des poses*» que escribiera Laborde después de décadas de cansinas repeticiones de unos mismos valores pictóricos atribuidos al sevillano¹⁸. Palomino ya anotó que después de un primer momento de pintura con mayor « *fuerza de claro y oscuro*», Murillo « *endulzó las tintas y aflojó los oscuros*»¹⁹.

Si tal fue la mirada de nuestros viajeros hacia los pintores más representativos y admirados, no parece difícil adivinar la caracterización de la llamada escuela española, que empezó a considerarse como tal hacia finales del XVIII aunque fuese muy tímidamente. Ya Mengs reprochó a los pintores sevillanos del XVII su falta de estudio de los « *ejemplares de los antiguos griegos*» deviniendo inevitablemente « *imitadores puros del Natural, sin saber ni aún escoger lo bello de él*»²⁰. Según Mengs, incluso Velázquez a pesar de su estancia italiana y su importación de copias de algunas de las mejores obras de su venerada Antigüedad, no dejaba de ser el mejor de los modernos en el llamado *estilo natural*, aquel devaluado modo que desconociendo la Belleza se refugiaba en la mera copia del natural²¹. De hecho, tal desprestigiado naturalismo se convirtió en rasgo característico de nuestra escuela pictórica y sus máximos representantes²². Así Bourgoing tuvo la sagacidad de compararla con los sainetes y entremeses de nuestro teatro ya que ambos se nutrían de los mismos personajes viles y populares. Rehfuß, observando el trajín del vulgo en las calles centrales de un Madrid nunca ciudad, se imaginaba descubrir los modelos que los pintores del XVII habían utilizado para sus obras²³. Tal naturalismo situó a la escuela española en un lugar de relación con la italiana y la flamenca²⁴, y como ésta última sufrió los

¹⁸ Incluso los pocos catálogos de ventas de cuadros repetían tales juicios y valores: Bernard Dorival, «Obras españolas en las colecciones francesas del siglo XVIII», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1978. tomo III, pp. 67-94. Sobre las obras españolas en las colecciones inglesas del XVIII, también advirtiendo de una mayor presencia que en épocas anteriores aunque todavía muy tímida e incomparable con otras escuelas europeas, consultar: Allan Braham, *El Greco to Goya. The taste for spanish painting in Britain and Ireland*. Londres, 1981); Hugh Briastocke, «El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña», en *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro*, Londres, 1999, pp. 5-24. Sobre el coleccionismo de Murillo en el XVIII ofrece interesantes noticias María de los Santos García Felguera en «Niños afortunados», en *Niños de Murillo*, Madrid, 2001, pp. 75-96.

¹⁹ Antonio Palomino, *Vidas*. Edición de N.A. Mallory. Madrid, 1986, p. 291. Sobre la crítica de Murillo hasta tiempos modernos: María de los Santos García Felguera, *La Fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, 1989.

²⁰ Mengs. *Obra... op. cit.*, p. 186.

²¹ *Íbid.* p. 210.

²² Para Calvo Serraller ya entre los teóricos españoles del XVII existía una consciencia de una Escuela Española de pintura que en el naturalismo encontraba su « *vigorosa personalidad distintiva*» (Francisco Calvo Serraller, «La teoría de la pintura en el Siglo de Oro», en *El Siglo de Oro en la pintura española*. Madrid, 1991, pp. 205-222).

²³ Bourgoing, *Tableau... op. cit.* Tomo II, p. 384; Rehfuß, *L'Espagne... op. cit.*, p. 130.

²⁴ Townsend, *Viaje... op. cit.*, p. 110; Alexander Jardine, *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal, etc.*: Londres, 1788, vol. II, p. 200; Laborde, *Voyage... op. cit.* Tomo II. Parte II, p. 34.

embates classicistas y puristas por su excesivo apego al inmediato y no seleccionado natural. Whittington, pulcro admirador de Rafael, afirmó sin rubor que «*Murillo is an excellent painter: his view of nature seems to have seen as true as possible; but of the beauty he had hardly any notion*»²⁵. Palabras fáciles de relacionar con las anteriores de Mengs e incluso con las del anónimo traductor del Palomino al francés²⁶, en definitiva con un ambiente de aliento classicista que impuso en gran medida su caracterización de la escuela española en esta primera aproximación europea y de sus viajeros.

Comprobamos por tanto, que si bien los de la segunda mitad del XVIII fueron los primeros viajeros foráneos en hacer referencia y advertir de ciertos autores españoles, que duda cabe que tales perspectivas optimistas deben ser matizadas por evidentes limitaciones. La primera es que si bien antes del XVIII las referencias a nuestra pintura moderna eran prácticamente inexistentes en la literatura europea, nuestros viajeros no pueden considerarse sus *descubridores*. Su interés corrió paralelo a las primeras manifestaciones continentales de interés por la pintura española que, con su epicentro en Francia e Inglaterra, no pararían de crecer aunque tímida y muy lentamente a lo largo de todo el siglo XVIII²⁷. De hecho, nuestros viajeros no se apartaron prácticamente de algunos de los juicios pronunciados por las más prestigiosas fuentes españolas y foráneas, citando aquellos autores que empezaban a aparecer en la literatura artística o en las colecciones de sus respectivos países²⁸. La segunda, y

²⁵ George Dowling Whittington, *Travels through Spain and fo Portugal, with commercial, statistical and geographical details*, Londres, 1808, vol. II, p. 98. Otros juicios despectivos se encuentran en Bourgoing, *Tableau...*, *op. cit.* Tomo II, p. 384; Rehfües, *L'Espagne...*, *op. cit.*, p. 130; Humboldt, *Diario...*, *op. cit.*, p. 169; Twiss, *Travels...*, *op. cit.*, p. 310.

²⁶ «*un peu de correction, un choix plus hereux et tiré de la noblesse des têtes antiques, mettroient les tableaux de ce maître au plus haut degré*», en Antonio Palomino, *Histoire abrégée des plus fameux peintres, esculpteurs, et architectes espagnols*. París, 1749, p. 281.

²⁷ Corriente de interés revelada por fenómenos claramente interrelacionados: las traducciones y ediciones de Antonio Palomino en Francia, Inglaterra y Alemania, la versión italiana y la alemana (ésta de los dos primeros tomos) del *Viage de España*, de Antonio Ponz, el aumento de la presencia y consideración de los principales maestros españoles en el mercado artístico internacional, así como las referencias y noticias que la literatura artística europea dedica a tales artistas. Entre la rica bibliografía que estudia alguno o el conjunto de estos fenómenos: Lipschutz, Ilse Hempel. *Spanish Painting and the French Romanticism*. Cambridge-Massachusetts, 1972; María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991.

²⁸ Antonio Palomino aparece constantemente en la literatura de viajes de estas fechas, ya sea directa o indirectamente (recordemos que Palomino fue la fuente privilegiada para las noticias sobre pintores españoles aparecidas en las obras de Jacques Lacombe (1752), Abbé de Fontenay (1776), D.P.J. Papillon de la Ferté (1776), Richard Cumberland (1782), etc.). Aunque el *Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez se publicó en el 1800, fue rápidamente conocido por nuestros viajeros (Fischer, C.A. *A picture of Madrid...*, *op. cit.*, p. 148). A.R. Mengs fue otra referencia constante. Antonio Ponz no lo fue menos, y no únicamente en relación a la pintura del XVII. Lo cierto es que no iba desencaminado Giuseppe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura* (hacia 1660-73) al atribuir en parte el desconocimiento y desdén hacia la pintura española a la falta de obras literarias que diesen a conocer nuestros más importantes artifices.

más importante, es que las referencias de nuestros viajeros fueron más bien escasas y plagadas de objeciones, juzgándose la pintura española a considerable distancia de las escuelas tradicionalmente más apreciadas, escuelas como la italiana de la que la española se consideró deudora, una mera y secundaria derivación. La pintura española, tanto en la literatura de viajes como en la artística europea que incipientemente empezaba a dejarle un breve lugar en sus tratados, no vio la luz repentinamente saliendo victoriosamente de ominiosas catacumbas, sino que hizo su aparición en el escenario intelectual europeo por la puerta de atrás y pasando a ocupar una modesta segunda o tercera fila. De ahí que debamos subrayar que la asimilación de las fuentes artísticas españolas tuvo claros límites en tanto que no se compartió la alta valoración de la escuela y las artes españolas que defendió nuestra literatura dieciochesca, nombres tan recurrentes y a la vez tan distantes como Palomino o el propio Antonio Ponz. De hecho, a inicios del XIX Rehfués, Laborde o Quilliet seguían opinando con toda razón que la escuela española era insuficientemente conocida y respetada, debiendo esperar hasta el final de la Guerra de la Independencia y sobre todo al famoso Museo de Luís Felipe (1838-48) para que nuestra pintura fuese ampliamente reconocida. No sería hasta la segunda mitad del desbocado siglo XIX que la escuela española se consolidó como igual entre las primeras, jugando los viajeros decimonónicos un papel protagonista en esta larga pero definitiva consagración²⁹.

Es fácil concluir que los viajeros dieciochescos, al enjuiciar el aspecto artístico en general más admirado del patrimonio español, se sirvieron de las principales y más difundidas fuentes literario-artísticas que hacían referencia a nuestras bellas artes: Palomino y sus traductores y foráneos refundidores, Mengs y Ponz. No fueron apasionados investigadores que bucearon en nuestra literatura histórica o artística, ni tan siquiera observadores destacadamente perspicaces. A parte de su relativa originalidad, tampoco sus referencias proporcionaron una visión estructurada y completa de nuestra historia artística, fueron aisladas y puntuales. De hecho, aunque las referencias más abundantes y significativas fuesen sobre la pintura, y más concretamente sobre la del XVII³⁰, nuestros viajeros también advirtieron aquí y allá de otros autores, momentos y monumentos del arte moderno español —El Escorial, Palacio

²⁹ Rehfués, *L'Espagne...*, *op. cit.*, p. 124; Laborde, *Itineraire...*, *op. cit.*, p. 377; Frédéric Quillet, *Dictionnaire des peintres espagnols*. París, 1816, p. XXXI. Efectivamente, la pintura y las artes españolas de la época moderna no serán generalmente conocidas y admiradas en Europa hasta bien entrado el siglo XIX (Calvo Serraller, *La imagen romántica...*, *op. cit.*). Hasta Laborde, Lebrun y Quillet no encontramos obras estructuradas y con voluntad de complitud en las que las Bellas Artes españolas sean únicas protagonistas y autores con un destacable y maduro conocimiento de nuestra literatura artística. Y no será hasta prácticamente la segunda mitad de siglo del XIX, hasta Richard Ford, Stirling Maxwell, Edouard Laforge e incluso Charles Blanc, que podamos hablar de obras foráneas sobre la pintura española destacadamente originales y enriquecedoras.

³⁰ «As all travellers agreed, painting was th art that had flourished above all others in Spain», en Braham, *El Greco to...*, *op. cit.*, p. 17.

de Carlos V en Granada, retablos y esculturas renacentistas y barrocas, pintores del XVI, ciertas artes suntuarias...— basándose en las mismas fuentes, movidos por los mismos objetivos, y presentando los mismos límites, tal vez más acentuados, que hemos intentado desgranar hasta aquí. Lo cierto es que ofrecer noticias artísticas fue algo muy propio de una literatura como la de viajes dieciochesca, tan tendente a ello por su íntima vinculación con sus objetivos y naturaleza. Además, un siglo enciclopedista recorrido por una gran curiosidad por las Bellas Artes, por su historia y sus diversas escuelas, en el que proliferaron monumentales obras que desearon proporcionar un completo catálogo de sus autores y momentos, fue el escenario propicio para mostrar interés y hacer referencia a unos nombres y unas producciones hasta el momento prácticamente desconocidas*, y más cuando se daban fenómenos estimulantes y claramente interrelacionados como ciertos cambios de gusto³¹, una mayor presencia de pinturas españolas en los mercados europeos, así como una rica y accesible literatura artística, sobre todo española, que informaba y advertía sobre tales monumentos y protagonistas. Por ello, aunque nuestros viajeros no ofrecieron reivindicaciones genéricas ni frescos completos de las modernas artes españolas, cabe considerarlos un destacado hilo de una trama que se iba tejiendo, lenta y tímidamente, en torno al arte español, difundiendo nombres y obras, advirtiendo de su interés y necesaria referencia, convirtiendo a las propias Bellas Artes en un aspecto indispensable en el discurso de España, y de este modo acercaron un horizonte que muy lentamente y tomando, eso sí, diferentes sendas se haría presente en el próximo siglo.

Si bien en la segunda mitad del XVIII parecería obvio un mayor interés por las manifestaciones artísticas de la modernidad, nuestros viajeros también mostraron curiosidad por otras obras de nuestro patrimonio que si bien poco tenían que ver con tales lenguajes y momentos modernos, satisfacían de igual modo inquietudes muy ligadas con los horizontes y obsesiones del siglo.

«...FAIRY-LAND»

Cuando el jesuita expulso Antonio Conca quiso concluir su traducción italiana del celeberrimo *Viage de España* de Antonio Ponz, pidió al erudito Isidoro Bosarte que le facilitase noticias artísticas sobre Granada, ciudad que Ponz no había

* Así en las *Efemérides literarias de Roma* se aplaudió la publicación de la «Disertación sobre la restauración de las Bellas Artes», de Isidoro Bosarte (en *Gabinete de Lectura Española...*, *op. cit.*), ya que daba a conocer la pintura española, injustamente desconocida hasta la fecha según el editor italiano. Esta nota se tradujo con orgullo en el periódico español *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (n.º 167, 9 febrero del 1789). De este interés italiano —aunque extensible a Europa— por España y en concreto por sus Bellas Artes también se hizo eco Juan Andrés en sus *Cartas familiares* (Madrid, 1786-1791).

³¹ Jeannine Batticle, «Recherches sur la connaissance de Velazquez en France de 1650 a 1830», en *Varia Velazqueña*, Tomo I. Madrid, 1960, pp. 532-552.

podido describir en ninguno de los dieciocho volúmenes de su gran obra. Bosarte le envió una detallada relación de las obras de los artistas modernos que podían encontrarse en Granada. Esto decepcionó a Conca ya que su interés principal era la Alhambra, el poder recoger y ofrecer novedosas noticias sobre este monumento árabe. Finalmente Conca decidió utilizar el viaje de Swinburne como fuente principal para su descripción del palacio nazarí³². Este hecho nos revela varios aspectos relevantes. A finales del XVIII es evidente el gran interés de la Europa culta por los monumentos árabes de España más característicos, así como el peso de ciertos relatos de viajes hasta el punto de convertirse en protagonistas de su difusión y en prestigiosas fuentes primeras³³. Lo cierto es que no pocos de nuestros viajeros mostraron curiosidad y apasionamiento por los restos de una cultura histórica ajena a la mayor parte de Europa. Fascinados por su pintoresquismo y su poder evocador abundarán testimonios admirativos, convirtiéndose el patrimonio árabe y muy especialmente la Alhambra —como su testimonio más significativo— en importante referencia de algunos de nuestros periplos a pesar de que Granada era una corriente ciudad de segundo orden fuera de las principales rutas³⁴. De hecho, las aportaciones de nuestros viajeros sobre el patrimonio árabe fueron sin duda las de mayor interés y originalidad de las que dedicaron al patrimonio español. Aún así no se desligaron de una corriente de amplio abasto, recuperando tales obras desde unas fuentes, una sensibilidad y unos problemas de ámbito europeo y propios del XVIII.

El arte árabe llamó poderosamente la atención ya a finales del XVII a los eruditos interesados en las Bellas Artes a la hora de intentar explicar la espinosa cuestión de los orígenes del arte gótico. Si en el XVIII fue un problema candente y no solucionado, nuestros viajeros no le dieron la espalda y Silhouette, Swinburne y Laborde aprovecharon sus respectivas estancias en Granada, Córdoba y Sevilla para

³² Para la correspondencia entre Conca y Bosarte: Archivo de la Real Academia de San Fernando, Legajo 62-2/5; Antonio Conca. *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si da notizia alle Belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*. IV vols. Parma, 1793-1797. Las referencias a Granada se encuentran en el IV tomo, pp. 405-443.

³³ «*The interesting but imperfect descriptions of the remains of Arabian Art, exhibited in the volumes of some modern travellers, as existing in the once renowned Mohammedan cities of Granada, Cordova, and Seville, excited in the author an ardent desire to visit them*» (James Cavanah Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*. Londres, 1813, p. I).

³⁴ Ya Thomas James dijo haber realizado un estudio sobre la Alhambra desgraciadamente perdido en unos lamentables altercados (*The History of the Herculean Straits, now called the straits of Gibraltar: including those ports of Spain and Barbary that lie contiguous thereto*. Vol. I. Londres, 1771); Francis Carter fue muy receptivo a lo largo de su viaje sureño tanto a la historia como a los monumentos de los árabes en España (*A journey from Gibraltar to Malaga*. Londres, 1777); Twiss incluyó en su obra un grabado panorámico de la Alhambra de Granada, aunque su descripción fue parca. Los autores más prolíficos fueron sin duda: Swinburne, *Travels...*, *op. cit.* Cartas XX-XXIII y Cartas XXXIV-XXXV; Peyron, *Nouveau...*, *op. cit.* Tomo I, pp. 165-212; Laborde, *Voyage...*, *op. cit.* Paris, 1812, Tomo II, Parte I. Tal era el prestigio de los monumentos árabes que Bourgoing lamentó hondamente no poder acercarse a Granada a visitar la Alhambra (*Tableau...*, *op. cit.* Tomo III, p. 89).

enriquecer el debate³⁵. Mas su interés por el arte andalusí no radicó únicamente en poder participar en tales disputas. De hecho, lo más llamativo de las referencias de nuestros viajeros al arte árabe fue su íntima identificación con la cultura que le dio vida, convirtiéndose en rasgo significativo y forjador de ese momento. De ahí que nos veamos obligados a referirnos a la caracterización que nuestros autores hicieron del periodo árabe en España.

Siguiendo las aportaciones de la erudición europea y española³⁶ —escrita y planteada en clara consonancia con debates muy propios de la obsesión historicista de las Luces³⁷— nuestros viajeros consideraron que los árabes en España forjaron una nación dinámica y brillante, con un alto grado de desarrollo económico y cultural, destacando su activo comercio, su fértil agricultura, sus aportaciones literarias, en especial poéticas, y su protección y cultivo de los más diversos campos del saber humano. Para una erudición navegando todavía en los esquemas maniqueos de alientos petrarquistas, los árabes españoles constituyeron las únicas luces en la Europa oscura y sombría de la Edad Media. Tales opulencias y refinamientos se encarnaron en sus lujosas obras; de hecho, la riqueza e incluso la fastuosidad fue, según nuestros autores, rasgo caracterizador de su arquitectura. Incluso viajeros como Swinburne o Peyron, muy escépticos ante determinadas tradiciones, dieron crédito un tanto ingenuamente a antiguas y exuberantes descripciones de palacios y ciudades de la España musulmana. Pero tales fastos no sólo desvelaban su opulencia sino también, y de hecho más importante, el íntimo carácter de su pueblo. Para los viajeros —como para la Europa culta del XVIII— los árabes, y en especial los españoles por su holgura alcanzada, se significaban por su sensualidad y fogosa imaginación, por su gusto por el lujo, por el deleite más sensitivo e incluso la molicie. Justo lo que parecía encarnar la Alhambra, que pasará a consagrarse como edificio emblemático, y no sólo por su arrebatadora presencia sino también por encontrar un lugar muy significativo en la caracterización del mundo andalusí. Si

³⁵ Silhouette, Étienne *Voyage de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie. Par M.S.—du 22 avril 1729 au 6 février 1730*. París, 1770. Tomo IV, pp. 59 y 60; Swinburne, *Travels...*, *op. cit.* Carta XLIV; Laborde, *Voyage...*, *op. cit.* Tomo II, Parte I, p. XLIII y ss.

³⁶ Incluso se conocen contactos personales de algunos de nuestros viajeros con eruditos locales granadinos que desde una todavía palpitante sensibilidad y saber *barroco* elaboraron un sugestivo discurso de monumentos tan significativos como la Alhambra. Delfín Rodríguez Ruiz, «El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, arquitectura e historia en el siglo XVIII», en *Carlos V y la Alhambra*. Granada, 2000, pp. 165-193.

³⁷ No obstante, la permanencia de juicios y miradas sobre lo andalusí y sus monumentos es evidente. Hablaríamos sin duda de relectura en un nuevo contexto, el ilustrado. Consultar para reseguir tales caminos y horizontes, antiguos y nuevos: Cammy Brothers. «The renaissance reception of the Alhambra: the letters of Andrea Navagero and the palace of Charles V», en *Muqarnas*, vol. XI, 1994, pp. 79-102; Fernando Marías. «Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco», en *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona/Madrid, 1995. Para dicho contexto ilustrado de caracterización de lo árabe y su arquitectura del que los viajeros parten para analizar los monumentos españoles: Juan Calatrava, «La arquitectura islámica vista desde las *Lumières*», en *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*, Madrid, 1999, pp. 207-229.

bien su exterior parecía descuidado, en su interior palpitaba su esencia: Swinburne dirá que entrar en la Alhambra era como transportarse a una «*fairy-land*»³⁸, tal era su riqueza y exquisitez. El arte árabe buscaba crear tales espacios íntimos, evocadores y lujosos gracias a una portentosa y caprichosa decoración y arquitectura ajena a los valores clásicos como era ajena a sus pretensiones. Para Whittington se anhelaba únicamente «*to delight the senses and to accord with a sedentary and voluptuous life*». Swinburne acababa su larga descripción de la Alhambra afirmando que «*every thing was planned and calculated for rendering this palace the most voluptuous of all retirements*». Para Peyron en la Alhambra se mezclaban exquisitamente fastos decorativos, fértiles jardines y cristalinas fuentes en un diálogo fugaz de arquitectura y poesía propio de «*l'imagination d'un peuple vaillant et voluptueux*», acorde por tanto con su más íntimo palpitir y que vivificaba tanto sus artes como su literatura y su moral³⁹. Laborde, en algunos de los numerosos grabados que dedicó a la Alhambra —la obra española más y mejor representada en su *Voyage*— potenció tales miradas por compartir semejantes interpretaciones.

No debe extrañarnos, pues, que el patrimonio andalusí evocase con fuerza la civilización árabe, sus formas de vida, sus costumbres y anhelos... ¡tan ligado a ellos estaba!. De ahí que Fischer afirmase que tales obras eran muy sugerentes para el filósofo ya que encarnaban a toda una civilización, pudiéndose reconstruir o dialogar con ella a partir de dichos monumentos. Incluso Semple, censor y poco sensible al arte árabe, admitió el interés de visitar la Alhambra ya que permitía reflexionar sobre un periodo histórico de gran relevancia y carácter, adentrarse en el tan ilustrado y dieciochesco análisis de las sociedades y las causas de su grandeza y decadencia⁴⁰. Los monumentos árabes devinieron elemento fundamental de tal civilización ya que se nutrieron y se encontraron con lo más íntimo de ella. Tal patrimonio por tanto adquirió un valor en sí mismo por posibilitar el conocimiento y acercamiento a una cultura y un momento histórico de interés universal, convirtiéndose en un atractivo reflejo de un pasado deleitoso a la imaginación y provechoso al pensar. De hecho, las aportaciones ilustradas de sus viajeros sobre los monumentos andalusíes destacan en gran parte por perfilar un periodo artístico de particulares rasgos estilísticos y de profundos y atractivos significados históricos y culturales.

«¿QUÉ SE DEBE A ESPAÑA?»

Fue ya en el siglo XIX cuando aparecieron las llamadas *teorías artísticas nacionales*, cuando la tempestuosa irrupción del romanticismo hizo que las Bellas

³⁸ Swinburne, *Travels...*, *op. cit.*, p. 177;

³⁹ Whittington, *Travels...*, *op. cit.*, p. XVI; Swinburne, *Travels...*, *op. cit.*, p. 187; Peyron, *Nouveau...*, *op. cit.* Tomo I, p. 183.

⁴⁰ Fischer, *A picture of Valencia...*, *op. cit.*, p. 308; Semple, *Observations...*, *op. cit.*, pp. 162 y ss. También en Laborde, *Voyage...*, *op. cit.* Tomo II, Parte I, pp. VI, XXI y XXXIII.

Artes se considerasen reflejos privilegiados de la historia de los pueblos. Mas en el XVIII, debido a las categorías laicas de la Ilustración e ilustraciones, de la mayúscula y las minúsculas, los discursos de prestigio de una nación fueron en gran parte de vindicación culturalista, de afirmación de las propias contribuciones al progreso del saber y de la activa militancia en las Luces, de las que las Bellas Artes eran sin duda una manifestación. El caso de la España dieciochesca fue ejemplar.

Es sabido que durante todo el siglo XVIII, pero muy especialmente en su segunda mitad, en España se dio una rica, combativa y a veces erudita —otras simplemente bullanguera— literatura vindicativa del país que deseó oponerse y contestar el muy difundido desprestigio secular que se arrastraba y que generaba tan rotundos desprecios como el de Masson de Morvilliers y su celeberrimo *¿qué se debe a España?*. Aunque esta literatura naciese de ideologías y mentalidades diversas y en ocasiones opuestas, un destacado sector de nuestro reformismo pretendió cambiar y anular las negras imágenes sobre España reivindicando fenómenos históricos y culturales que revelasen que el país no sólo no había permanecido ni permanecía ajeno a los progresos que habían ocupado a Europa, sino que había participado activamente en éstos, incluso encabezándolos. Se intentó mostrar, en definitiva, una España distinta de aquella atrasada y supersticiosa que tan arraigada estaba en los salones y gabinetes de la Europa del XVIII. Dado el prestigio y significado cultural de las Bellas Artes, plumas tan destacadas en el siglo como las de Antonio Ponz, Eugenio Llaguno o Juan Agustín Ceán Bermúdez estudiaron, vindicaron y elogiaron el patrimonio español, contándolo con pleno derecho entre las obras europeas que marcaban la evolución y las más altas perfecciones alcanzadas por el arte moderno⁴¹, pretendiendo que fortaleciese el prestigio y la identidad de España, convirtiéndose así en un puente que acercase a una lejana Europa. Aunque el enorme enriquecimiento de los escritos referidos a las Bellas Artes y a su Historia que se dio en el XVIII español tuvo múltiples causas, que duda cabe que bebió abundantemente de dicho contexto: el discurso sobre España, sobre su identidad, su pasado y sus caminos de futuro, fue el trasfondo permanente de los escritos sobre las Bellas Artes y su historia. En la renovada identidad de España que la Ilustración nacional persiguió, las Bellas Artes encontraron, de hecho obligadamente, un lugar.

Cierto es que la literatura de viajes extranjera de la segunda mitad del siglo XVIII, por las múltiples razones que hemos ido desgranando advirtió de nombres y momentos de las artes españolas que merecían conocerse por su significancia histórica o estética, contrastando con silencios y ausencias anteriores y constituyéndose en cierto modo en un primer paso obligado para el apasionamiento por España y lo español, también por sus artes, que se dio en el XIX. Pero estos intereses y citas no participaron de la redefinición del discurso histórico e identitario

⁴¹ Andrés Úbeda de los Cobos, «Zeuxis o Velázquez? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español», en *Hispania*, LVI/1, n.º 192, pp. 51-62.

de España como pretendieron algunos propios. Hemos visto como las referencias y reivindicaciones de las Bellas Artes nacionales por parte de los viajeros foráneos fueron parciales y muy concretas, nunca genéricas, con numerosas objeciones y limitaciones, sin abandonar la certeza de la secundariedad del patrimonio español, recogiendo tal vez alguna expresión de admiración y de interés mas siempre desde una mirada distante y de limitada vindicación⁴². Distancias que se adecuaban bien y eran coherentes con una minusvaloración del país que recorrió todo el siglo a pesar de los matices y algunos casos singulares. De hecho, incluso las obras referenciales no se entendieron como producto de momentos ilustrados plenos sino que se asimilaron a una España que los europeos consideraron, cierto que con diferencias, lejana y alejada. Un edificio de la importancia y el simbolismo del Escorial, tan ligado a un censurado Felipe II, fue interpretado por algunos viajeros como reveladora encarnación oscurantista no sólo del reinado de aquel rey tan despreciado sino del propio talante de la monarquía durante el XVI y el XVII⁴³. Las primeras caracterizaciones de la pintura española, a parte de destacar un naturalismo poco asimilable al predominante gusto clasicista, subrayaron el gran número de temas religiosos, su abundar en místicas visiones, mártires y vírgenes propias del catolicismo ultramontano que ahogaba la vida del país⁴⁴. Incluso las obras islámicas se integraron en tales discursos identitarios e históricos. Si bien para Laborde —como para muchos eruditos españoles— el pasado árabe desvelaba lo absurdo de los juicios que consideraban que España siempre estuvo sumida en un perenne atraso, para otros viajeros foráneos revelaba crudamente por su contraste con la situación actual la decadencia del país y por tanto los errores cometidos en la modernidad. Autores como Peyron, Southey, Swinburne o el propio Bourgoing se lamentaron de que de la antigua fertilidad de los campos, de la activa población de las ciudades, del saber y refinamiento de las élites que florecieron bajo los árabes, sólo quedase una melancólica presencia en las crónicas y en los monumentos de aquel pueblo. La culpa por la pérdida de tal privilegiada situación parecía clara. José Nicolás Azara lo expresó diáfananamente al referirse a Swinburne y sus amplios comenta-

⁴² La única reivindicación general del patrimonio español la encontramos en el *Voyage* de Alexandre de Laborde, que afirmó ya en las primeras páginas de su monumental obra que España presentaba uno de los más ricos y variados patrimonios de Europa por conservar monumentos representativos de las diversas épocas históricas de las que había sido escenario (Laborde, *Voyage...*, *op. cit.* Tomo I, Parte I, p. III). Recordemos no obstante que el *Voyage* de Laborde fue un proyecto que en su inicio encontró el apoyo de las instituciones políticas y culturales más importantes de España y que su éxito dependía del interés que despertasen los paisajes y monumentos del país entre el público.

⁴³ Clarke, *Letters...*, *op. cit.*, pp. 135 y ss; Whittington, *Travels...*, *op. cit.* cap. VII; Jardine, *Letters...*, *op. cit.* Vol. II, pp. 212 y ss; Margarot, *Histoire...*, *op. cit.* Vol. I, p. 373. Un interesante artículo de Selina Blasco analiza las fuentes de los viajeros del XVIII al referirse a dicho edificio: «La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado», en *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 12, 1991, pp. 166-182.

⁴⁴ Laborde, *Voyage...*, *op. cit.* Tomo II, Parte II, p. 34; Quilliet, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. xxviii.

rios sobre «la historia y la arquitectura» árabe en España: «se remonta en elogios de aquella nación sublime para humillar la nuestra»⁴⁵.

Por tanto, a pesar de los esforzados intentos de algunos españoles, el discurso sobre España en el que los viajeros extranjeros integraron y asimilaron las Bellas Artes nacionales fue el recurrente en su comprensión del país. De hecho, tal España ajena o en tenso debate con las Luces —entre los viajeros, sin duda, había juicios más o menos optimistas— también era el escenario que desvelaban las obras contemporáneas.

«PIGMIES OR PATAGONIANS»

Para Alexandre Jardine el paisaje español reflejaba en sus ausencias y silencios la postración de la monarquía. Ante la mirada del viajero se sucedían lugares desamueblados en los que la ruina era el elemento recurrente. Únicamente las iglesias parecían ajenas al desmoronamiento general: «*There is scarcely anything in tolerable order in Spain but their churches*»⁴⁶. Aunque sin duda no todas las opiniones fueron tan contundentes como la de Jardine, una de las referencias constantes en nuestra literatura fue la turbación ante la enorme desproporción entre las urgentes necesidades del país y las riquezas enterradas en sus iglesias y liturgias. Para C.A. Fischer si bien el paisaje castellano transpiraba silencio y pobreza, sus iglesias ofrecían un muy diferente aspecto: «...*cependant les églises étaient toujours grandes et magnifiques, et l'on ne manquait pas non plus de couvens*»⁴⁷. Robert Southey lo expresó de manera tan caricaturesca como efectiva en su descripción de Almaraz, «*the houses seem built for pigmies and the church for patagonians*»⁴⁸.

Pero no sólo sorprendió a los extranjeros la solidez y la enorme cantidad de edificios religiosos en España, que cualquier ciudad sin importar su población o situación anhelase convertirse en una nueva Roma, y no precisamente por delirios anti-cuáricos. También les asombró la magnificencia de sus interiores: la incontinencia decorativa era según los viajeros uno de los rasgos de los interiores de nuestras igle-

⁴⁵ Los comentarios de Azara sobre la obra de Swinburne se encuentran reproducidos en: Antonio Ponz, *Viaje fuera de España*. Madrid, 1989 (1785), Tomo I, p. 24. Sobre tales parangones: Robert Southey, *Letters written during a short residence in Spain and Portugal, with some account of Spanish and Portuguese poetry*. Bristol, 1797, p. 81; Maurice Margarot le Père, *Histoire ou relation d'un voyage, qui a duré près de cinq ans; pendant lequel a parcouru une Partie de l'Angleterre, la France, l'Espagne, le Portugal; tous les Etats d'Italie, la Sicile, & l'Isle de Malte, le Piemont, la Suisse, l'Alsace, Partie de l'Allemagne & la Hollande...* Londres, 1780, Vol. I, p. 148; Swinburne, *Travels...*, *op. cit.* Carta XXII; Peyron, *Nouveau...*, *op. cit.* Tomo II, p. 156.

⁴⁶ Jardine, *Letters...*, *op. cit.* Tomo II, Capítulo III.

⁴⁷ Fischer, *Voyage...*, *op. cit.* Tomo I, p. 158.

⁴⁸ Southey, *Letters...*, *op. cit.*, p. 202.

sias⁴⁹. Aunque las según nuestros autores muy abundantes reliquias, exvotos, velas y flores que inundaban los templos españoles propiciaron gran cantidad de páginas chispeantes, críticas o escépticas, sobre todo llamó la atención la esplendorosa cantidad de objetos labrados en materiales preciosos. Para G.D. Whittington las iglesias españolas eran inferiores a las italianas en pinturas y esculturas, pero «*they infinitely surpass them, especially at present, in gold and silver, precious stones and valuable ornaments*»⁵⁰. Lo cierto es que los viajeros extranjeros hablaron de amontonamiento de objetos nobles, tal como si los ricos ornamentos pareciesen inundar en una caótica riada nuestras iglesias. Incluso en ocasiones los testimonios parecen rayar lo legendario. Autores como Thicknesse, Whittington, Baretto, Townsend o Semple se refirieron describiendo los más relevantes templos de España a sus «*several chalices, crosses, ostensories, pixes, and vases, ornamented with so many diamonds, rubies, emeralds and other jewels, as to raise astonishment even in those who have seen the richest pieces at Loretto*»⁵¹. Incluso algunos como Twiss, abrumados y en cierto modo aburridos de tanto oropel, optaron por ignorar tales objetos litúrgicos con escaso interés artístico a sus ojos⁵².

En este contexto algunos de nuestros viajeros se preocuparon por cierto tipo de retablo —aquellos que podríamos englobar bajo la categoría de barroco tardío— que les sorprendieron por sus dorados y su libertina decoración⁵³. A los viajeros foráneos no les pasó desapercibida la abundancia de retablos de maderas doradas que decoraban nuestras iglesias, sobre todo los realizados a finales del xvii y principios del xviii, de gran espectacularidad y presencia poco silenciosa por toda nuestra geografía artística. Nuestros viajeros despreciaron estas obras por el alto coste de su aurífera piel y por el poco gusto de sus adornos, absurdos y groseros. Para el barón de Bourgoing las atractivas iglesias de los Dominicos y de San Benito de la abandonada Valladolid, «*ont le genre de beauté propre a presque tous les édifices sacrés en Espagne, c'est-à-dire qu'elles sont spacieuses et remplies d'autels surchargés de décorations et de dorures*»⁵⁴. Según Townsend estos mismos rasgos —exceso de ornamentación y dorados— se repetían miméticamente en las no poco numerosas iglesias de León y de Aragón⁵⁵. Swinburne, al referirse a las iglesias de Valencia, detalló algunas de las perversiones decorativas que provocaban el

⁴⁹ Caimo, *Lettere...*, op. cit. Tomo II, p. 201.

⁵⁰ Whittington, *Travels...*, op. cit. Tomo II, p. 218.

⁵¹ Joseph. Baretto, *A journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*. Londres, 1770, Tomo I, p. 420.

⁵² Twiss, *Travels...*, op. cit., p. 70.

⁵³ Según Caimo «*per accrescere splendore alle loro chiese, impiego questi sapgnuoli quantità di oro, ma secondo me, in opere di poco pregio, e poco durevoli; come sono le grande manifatture di legno assai grossolane, fatte per ornamento delle capelle, e degli Altari. No so perchè in si fatte opere non facciano uso dei bellissimoi marmi onde alcune Provincie della Spagna van ricche...*» (Caimo, *Lettere...*, op. cit. Tomo I, p. 60).

⁵⁴ Bourgoing, *Tableau...*, op. cit. Tomo I, p. 49.

⁵⁵ Townsend, *Viaje...*, op. cit., p. 150.

rechazo de estos retablos por parte de los viajeros: «...in the multitude of sacred edifices...a judicious observer will be disgusted with loads of garlands, pyramids, broken pediments, and monstrous cornices; a taste too gothic and trifling for any thing but the front of a mountebank's booth, or a puppet-shew in a fair. Some churches have domes, but the greater part tall slender turrets, painted and bedecked with all sorts of pilasters and whimsical devices: every thing is gilt and bedaubed with incredible profusion»⁵⁶. Iglesias ya fueran de Sevilla, Écija, Tortosa, Madrid o Granada⁵⁷ merecieron un juicio similar y un desprecio no menos contundente.

Estos retablos tardobarrocos que a nuestros viajeros no pasaron desapercibidos —aunque de nuevo siguiendo y reinterpretando las críticas que fuentes tan prestigiosas y difundidas como Ponz habían hecho⁵⁸— se asimilaron a la esplendorosa decoración litúrgica que se desplegará en las propias iglesias: respondían a las mismas inquietudes, las que nacían de cierta piedad que perseguía una magnificente exteriorización del culto. Nuestros críticos viajeros juzgaron que tanta riqueza poco tenía que ver con la verdadera piedad cristiana. Fíguro-Fleuriot afirmaba en su polémica obra que las iglesias de Madrid rebosaban de oro y de plata, que la mirada se desconcertaba ante los fulgores de la acumulación de materiales preciosos. Mas «este fasto no hace a los españoles ni más devotos, ni más justos, ni mejores»⁵⁹. De hecho, se consideró que tales suntuosidades eran opuestas a un sincero culto ya que se acumulaban objetos impropios y en ocasiones impíos⁶⁰ que confundían y malinterpretaban la actitud y los valores deseados en el feligrés. Sin duda fastuosas y terrenas riquezas mal se casaban con anhelados escenarios de recogimiento e introspectiva formación. De ahí que en ocasiones nuestros viajeros— algunos jansenistas, reformistas, deístas, protestantes o incluso ateos— identificaron este tipo de culto con desprestigiadas influencias ultramontanas y papis-

⁵⁶ Swinburne, *Travels...*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁷ Respectivamente: Swinburne, *Travels...*, *op. cit.*, p. 262; Bourgoing, *Tableau...*, *op. cit.* Tomo I, p. 287; Townsend, *Viaje...*, *op. cit.*, p. 415; *ibid.* p. 333.

⁵⁸ Sin duda, en la crítica a los retablos y decoraciones tardobarrocas los viajeros se aprovecharon, como en otros tantos aspectos, de las noticias y juicios de Ponz, en ocasiones textualmente. En Swinburne, el autor más sensible a estos temas, encontramos no obstante una aportación que merece destacarse. En su posterior viaje por el reino de las Dos Sicilias, criticará virulentamente en varias ocasiones al llamado tardobarroco, a las fastuosas y borrominianas obras barrocas realizadas en Lecce, Nápoles o Palermo, utilizando enjuiciamientos semejantes a los que echó mano en España. Incluso en varias ocasiones considera el barroco de las Dos Sicilias causa de la influencia española: «the churches have nothing to recommend them, being crowed with monstrous ornaments in a barbarous styule, wich the neapolitans seem to have borrowed from the spaniards» (Henry Swinburne. *Travels in the Sicilies by—in the years 1777, 1778, 1779 and 1780*. Vol. I. Londres, 1783, p. 111). Esta relación, a parte de sugerente, es muy reveladora de la visión de ambos reinos y de su idiosincracia.

⁵⁹ La conflictiva obra de Fíguro-Fleuriot aparece recogida junto a un muy interesante estudio introductorio en: J. A. Ferrer Benineli, *El Conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del «Viaje de Fíguro a España»*. Madrid-Zaragoza, 1972, p. 142.

⁶⁰ Baretti, *A journey...*, *op. cit.* Tomo I, p. 417; Semple, *Observations...*, *op. cit.* Tomo II, p. 268.

tas⁶¹, es decir, con el lado más oscurantista y supersticioso de la Iglesia católica al entender de los ilustrados. Era, en definitiva, clara prueba de la pervivencia de la influencia de la Iglesia tradicional en España, de sus creencias y valores, responsables en mayor o menor medida según los viajeros foráneos del atraso y las carencias del saber y las Luces en España.

Nos hallamos por tanto ante una cuestión que rebasa lo puramente confesional. En varias ocasiones nuestros viajeros censuraron los enormes gastos perpetrados en iglesias y objetos litúrgicos preguntándose sobre los grandes beneficios que habrían producido si se hubiesen conducido hacia obras *útiles*⁶²... Townsend suspirará «*¡qué distinta sería España!*»⁶³. No sólo la industria, el comercio y la agricultura florecerían, sino que se revelaría un renovado espíritu. De hecho, este era el evidente trasfondo: tales absurdos dispendios desvelaban una pertinaz influencia de la antigua iglesia y sus valores, moldeando e imponiendo un comportamiento y unas categorías a muchos ciudadanos que no se correspondían con las preocupaciones y anhelos luministas, aquellos de los que los ilustrados predicaban el desarrollo y progreso de una comunidad. Determinadas obras artísticas, cuando debieran significar todo lo contrario, se convirtieron en espejo en el que se revelaba el ajeno caminar de España en el paisaje de las Luces. El desencuentro tuvo, no obstante, otras manifestaciones protagonizadas por las Bellas Artes, ya que el oscurantismo de la religiosidad española se desvelaba diáfano al chocar estrepitosamente con una disciplina o aspecto culturalmente prestigioso como lo eran las Bellas Artes.

Aunque en algunas ocasiones la arquitectura del monasterio del Escorial, así como su fundador y los motivos simbólicos que motivaron su erección fuesen motivo de desprecio y censura, la fama sobre la excelencia de su colección pictórica —y libresca— no sólo pervivió sino que se confirmó y aumentó, si cabe, durante el XVIII. Así Beckford, que había pasado horas sin tiempo ante los rafaeles del Palacio Real de Madrid, decidió visitar el monasterio jerónimo anhelando conocer tan celeberrimo compendio de joyas pictóricas. Más decepcionante fue su visita ya que debió realizarla guiado por un malhumorado y poco cordial monje del lugar. No sólo le desagradó su petulante tirantez sino sobre todo su ignorancia. Al antipático tonsurado poco parecían interesarle las grandes obras de Tiziano, Van Dyck o Rafael, que casi no las mostraba, o algunos de los espacios en los que la arquitectura de Herrera había conseguido logrados frutos; en cambio, se detuvo ufano y orgulloso ante las tumbas reales y la cámara donde se cobijaban innumerables reliquias, algunas un tanto estrafalarias⁶⁴. A otro viajero poco sensible al despliegue de reliquias y féretros reales, a Whittington, también le sorprendió la pintoresca pre-

⁶¹ Southey, *Letters...*, *op. cit.*, p. 43; Baretto, *A journey...*, *op. cit.* Tomo I, p. 343 nota a).

⁶² Baretto, *A journey...*, *op. cit.* Tomo I, p. 344.

⁶³ Townsend, *Viaje...*, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁴ William Beckford, *Italy: with sketches of Spain and Portugal*. 2.ª edición. Londres, 1834, pp. 316 y ss. A pesar de la fecha de edición, la estancia de Beckford en España se data en los años 80 del XVIII.

ferencia— o clara ignorancia— de los monjes esculiarenses⁶⁵. Si Clarke lamentaba que la espléndida librería del Escorial no estuviese «*in other hands*»⁶⁶, algo similar debía desear para su colección pictórica.

De hecho, tan sorprendente insensibilidad por obras artísticas que poco parecían significar ante objetos de dudosa piedad no sólo se daba entre los muros esculiarenses. J.F. Rehfués se quejó amargamente del mal estado de conservación de muchas de las pinturas que abundaban en las iglesias españolas. Obras de cierta calidad se abandonaban a humedades, polvo y silenciosas soledades ya que sus guardianes parecían estar más preocupados, como parte sustancial de la población, por insignificantes tallas devocionales de madera dorada, de aquellas «*petites statues de clinquant dont l'Espagne fourmille*»⁶⁷. Wilhelm von Humboldt, como tantos otros de sus contemporáneos, afirmó que «*lo más importante de Sevilla son los cuadros*», admirándose de su riqueza y calidad que no siempre parecía compartirse por los propios ya que «*un Roelas muy bonito de la Iglesia de San Isidro estaba casi totalmente tapado por un entramado colocado ante el que había imágenes de santos, de tal manera que sólo se le podía ver a la luz si uno se metía por debajo*»⁶⁸. En ocasiones, esta poco edificante beatería interfería y afectaba a las Bellas Artes de modo más virulento. Twiss se refirió, entre indignado e irónico, a la estulticia de los monjes esculiarenses —de nuevo— por cubrir con un manto el desnudo del magnífico Cristo de Cellini⁶⁹, así como una pierna de la Santa Margarita de Tiziano⁷⁰. Estas ridículas intervenciones le recordaban algunas semejantes vistas —y sufridas— en Italia, como una perpetrada en Parma en la que se colocó una corona de plata a una Virgen pintada al fresco por el admirable Correggio. «*¡Risum teneatis amici!*» dirá⁷¹.

Otros objetos de relevante prestigio cultural también sufrían las consecuencias del pietismo católico. Baretty y Dillon se dolieron del estado de abandono en que los ciudadanos de Mérida conservaban su patrimonio; Semple encontraba chocante que bellas piezas de la antigüedad mericense se hubiesen reconvertido en un ridículo

⁶⁵ Whittington, *Travels...*, op. cit. Tomo II, p. 105.

⁶⁶ Clarke, *Letters...*, op. cit., p. 135.

⁶⁷ Rehfués, *L'Espagne...*, op. cit., p. 77.

⁶⁸ Humboldt, *Diario...*, op. cit., p. 162. También Twiss en Sevilla tuvo problemas para ver los Murillos del Hospital de la Caridad: Twiss, *Travels...*, op. cit., pp. 310-311.

⁶⁹ Twiss, *Travels...*, op. cit., pp. 103 y ss. El Cristo de Cellini lo califica como «*the finest crucifix extant*».

⁷⁰ *Ibid.* p. 138.

⁷¹ De hecho, este parangón lo citó describiendo la iglesia de Loeches, en el que transcribe un texto de Ponz en el que el valenciano criticaba duramente la costumbre de algunas iglesias de cubrir estupendas pinturas con tremebundos retablos y absurdas tallas (*Travels...*, op. cit., pp. 171 y ss). La Inquisición —la recurrente Inquisición— no podía faltar a tan colorista cita. Humboldt (*Diario...*, op. cit., p. 186) refiriéndose a la colección pictórica de Nicolás de la Cruz, hizo mención a algunas de las intervenciones que el Tribunal mandó a cuadros considerados indecorosos. Cubrir partes, cortar otras, como ignorante y beato restaurador.

altar cristiano⁷². De hecho, tal despreocupación por obras merecedoras de aprecio y protección era sin duda interpretado como consecuencia de una sociedad ignorante, de la que la superstición y ciertas creencias religiosas eran causa y efecto. Para John Durant Breval la escasez de colecciones de antigüedades en España y Portugal revelaba, «*the great sloth and supine ignorance in which nobility and clergy of these parts of Europe are generally buried*»⁷³. Robert Semple, en su visita a Segovia, quedó sorprendido por un enigmático animal tallado en piedra —un verraco— pero todavía más por su absoluto abandono, sin parangón en ningún país cultivado⁷⁴.

Pero estos hechos, claramente despreciativos, no parecían adecuarse a todas las facetas que ofrecía España. Recordemos que no pocos de nuestros viajeros se refirieron, con más o menos optimismo y deferencia, a cierta Ilustración que se introducía paulatinamente en el país y que iba dando sus primeros y fértiles frutos⁷⁵. Incluso Twiss, en un exceso de optimismo, afirmó que España en pocos años «*may become a seat of toleration and literature equal to any other kingdom*»⁷⁶. El país por tanto parecía debatirse entre Luces e insistentes sombras en una inquieta lucha diversamente contemplada y juzgada por nuestros viajeros, pero que sin duda matisaba los comentarios simples y ofrecía en muchos casos hechos esperanzadores. Algunos de nuestros viajeros —desmintiendo parciales observaciones— elogiaron a los eruditos españoles que contemporáneamente se dedicaban con envidiable escrupulosidad al estudio de sus antigüedades⁷⁷ y de sus Bellas Artes, encarnando las ilustradas inquietudes y tendencias que luchaban en el seno de España. Ponz, por ejemplo, fue ampliamente utilizado —cuando no copiado— por nuestros viajeros en aspectos artísticos y también generales; mas no fue menos apreciado por su magna obra incluso entre los más escépticos, que supieron valorar sus ilustradas intenciones⁷⁸. Para Peyron no sólo era una mera fuente de información para propios y foráneos, sino que con su *Viage* pretendía «*faire revivre le bon goût*» desvelando los absurdos y los gastos inútiles que conllevaban las obras barrocas fruto de «*fantaisies dévotes*»⁷⁹. De hecho, los viajeros que criticaron los retablos y otros aspectos de la

⁷² Baretti, *A journey...*, *op. cit.* Tomo I, p. 273; Dillon, *Travels...*, *op. cit.* Parte 2.ª, Carta II; Semple, *Observations...*, *op. cit.*

⁷³ Breval, *Remarks...*, *op. cit.* Tomo II, p. 326.

⁷⁴ Semple, *Observations...*, *op. cit.* Tomo I, p. 98.

⁷⁵ Fischer, *Voyage...*, *op. cit.* Tomo II, Cap. I; Bourgoing, *Tableau...*, *op. cit.* Tomo II. Merece la pena consultar una carta de W. Humboldt a Friedländer fechada en el 1799 que recoge Justo Gárate en su artículo «Juicios de Wilhelm von Humboldt sobre el carácter español y los Ilustrados del 1800», en *Asclepio*, vol. xvii, 1965, pp. 273-278.

⁷⁶ Twiss, *Travels...*, *op. cit.*, p. 338.

⁷⁷ Francis Carter, *A journey from Gibraltar to Malaga*. Londres, 1777. Véase: Daniel Crespo Delgado, «Memoria y mirada de un viajero inglés del siglo XVIII. Francis Carter en Gibraltar», en *Almoraira*, n.º 2001, pp. 271-281.

⁷⁸ Swinburne, *Travels...*, *op. cit.*, p. 381; Jardine, *Letters...*, *op. cit.*, p. 74.

⁷⁹ Peyron, *Nouveau...*, *op. cit.* Tomo I, pp. 4-6.

liturgia católica imperante fueron igualmente conscientes de los esforzados intentos de algunos españoles por imponer una renovada estética clasicista más acorde con los nuevos tiempos y cultos. Tan conscientes que sus juicios, como vimos, seguían muy de cerca los de los españoles como Ponz. Sin duda fue el inglés Henry Swinburne el que con mayor interés conoció y recogió las tensas pugnas en el escenario artístico español entre el academicismo clasicista y la tradición barroca anterior. Según Swinburne los retablos censurados se erigieron en su mayoría entre mediados del xvii y el 1759, en un periodo muy concreto de la historia de España que supuso una crisis globalizada de la política, las costumbres y las ciencias, afectando sin duda a las artes, que sin un medio refinado que las sustentase se perdieron entre absurdas tallas y oropeles. Los Borbones habían iniciado una ardua tarea de regeneración en la que todavía el reino estaba inmerso⁸⁰. Los Borbones por tanto significaban una nueva etapa para las Bellas Artes pero también para el país. Sus construcciones regias y su acertada reforma de Madrid bajo la observancia de la recién creada Academia de San Fernando se consideraron una faceta más de sus intentos de modernización del país⁸¹. Para nuestros viajeros más receptivos a los intentos reformistas, Carlos III encarnó como ningún otro monarca de la nueva dinastía los enormes esfuerzos que en muchos campos se afrontaban. El Barón de Bourgoing, en sus reflexiones finales, afirmó que si España evitase los costosos esfuerzos bélicos no tardaría en vislumbrar un hasta ahora esquivo desarrollo. España tenía un enorme potencial y además ya había conseguido grandes avances bajo los Borbones: sus industrias crecían, la agricultura se adelantaba, tenía nuevas carreteras, una renovada marina, reformados institutos de enseñanza...e incluso ingenieros, arquitectos, pintores y grabadores que ofrecían un esperanzador futuro⁸². Ciertas obras, escritos, autores y proyectos vinculados con las Bellas Artes desvelaban pues intentos modernizadores para España y el todavía inestable pero combativo fulgor de las Luces en el país.

ÚLTIMAS PALABRAS

A la foránea literatura de viajes por España de la segunda mitad del siglo xviii le movió una ambiciosa pretensión de renovar y mejorar una literatura sobre el país considerada caduca y poco satisfactoria. Lo cierto es que a pesar de las tozudas pervivencias de antiguos juicios —o prejuicios— y ruidosas carencias, los relatos de viajes de estas décadas fueron más ricos, mejor informados, presentaron más mati-

⁸⁰ Swinburne, *Travels...*, *op. cit.*, pp. 350-351. También Frédéric Quilliet en su *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816) vinculó el tardo-barroco arquitectónico español con una virulenta crisis social, política y estética que afectó gravemente a España en la época de los últimos Austrias.

⁸¹ Margarot le Père afirmó ejemplarmente que «*Madrid est actuellement une des plus belles et des plus propres villes de l'Europe*» (Margarot, *Histoire...*, *op. cit.* Vol. I, p. 101).

⁸² Bourgoing, *Tableau...*, *op. cit.* Tomo I, pp. 288-289; Tomo III p. 340.

ces y puntos de vista que los anteriores, constituyéndose como ya dijimos en uno de los escenarios principales en los que Europa reflexionó y contempló a España. Lo cierto es que en este momento se dio un destacable interés entre los europeos por conocer el estado de España, si bien debe vincularse a una amplia curiosidad característica de la Europa ilustrada por saber de la situación de las diversas naciones, en especial de los próximos y de los que configuraban el espacio contemporáneo e histórico europeo. Tal tendencia no sólo venía motivada por una curiosidad de salón sino por la pretensión de mejor entender y situar lo foráneo y por tanto y sobre todo lo propio, en un diálogo que se movió entre un cosmopolitismo y un patriotismo no siempre bien armonizados. De hecho, en viajes que ponderaron aspectos de España como los de Barette o Twiss —por no decir de la apología contra el pseudovolteriano Nicolás Masson de Morvilliers del italiano Carlos Denina— es evidente la contestación a la prepotencia francesa que recorrió todo el siglo. La literatura de viajes del XVIII fue por tanto no sólo un escenario de redefinición de lo español sino diríamos que de la evolución, estado e identidad europea. Esta literatura de viajes, como buena manifestación de su siglo, mostró gran interés por las Bellas Artes. Desde la voluntad de advertir de lo más curioso y provechoso, así como para ofrecer un fresco completo y revelador de un país, las referencias a las Bellas Artes fueron ineludibles, asumiendo, debido en parte a los horizontes laicos y culturalistas de la Ilustración, significados y lecturas íntimamente ligadas a las inquietudes estéticas, de análisis y de reflexión sobre lo colectivo propias del momento. No deberá extrañarnos por tanto que la literatura de viajes extranjera de la segunda mitad del XVIII ofrezca nuevas perspectivas sobre las Bellas Artes españolas vinculadas a consideraciones, miradas e intereses propios del XVIII europeo hacia las Bellas Artes, la Historia, pero también hacia la propia España.