

# Jovellanos, «aficionado»

## *Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España*

Juan Pablo WERT ORTEGA

«Y el gabinete es libro donde lees quién eres  
y lo mucho que posees.»<sup>1</sup>

Así encarecía Ponz, en el prólogo de su «Viage de España», la afición coleccionista como uno de los más sólidos pilares que sostenían la «inteligencia» en materia artística. El gabinete es, entre los medios ilustrados de la segunda mitad del XVIII, un libro en el que los caracteres han sido sustituidos por imágenes y objetos.

El término no es nuevo<sup>2</sup>; pero lo que designaba en el siglo XVII difiere sensiblemente de lo que empezará a representar a partir de mediados del siglo XVIII. Este libro, en el barroco, tenía una pretensión de representación universal, era una figuración del cerebro, un teatro de la memoria<sup>3</sup>. Eran, como han sido descritos por Schlosser para Europa<sup>4</sup> y por Morán y Checa para España<sup>5</sup>, fruto de un prurito de acumulación muy próximo aún a la idea medieval de «tesoro». Aunque existen significativas excepciones a este modelo, puede decirse que la colección privada barroca representa un mundo cerrado, *revelado* e ilustrado a través de la figuración histórica con

---

<sup>1</sup> A. PONZ: *Viage de España*. Madrid, 1791, prólogo, p. XXXVIII.

<sup>2</sup> G. BAZIN: *El tiempo de los museos*. Barcelona, 1969, pp. 72 y 129-130. También da cuenta del término «aficionado», que utilizaría por vez primera Palomino como sinónimo de «amateur».

<sup>3</sup> F. A. YATES: *El arte de la memoria*. Madrid, 1974. De forma más directa y referida a la cultura española, F. R. DE LA FLOR: *Teatro de la memoria*. Salamanca, 1988.

<sup>4</sup> J. V. SCHLOSSER: *Die Kunst – und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, 2.<sup>a</sup> ed. Braunschweig, 1978.

<sup>5</sup> J. M. MORAN y F. CHECA: *El coleccionismo en España*. Madrid, 1985.

sus series genealógicas en lo civil, y con las aberraciones de la naturaleza («Naturalia») y de las Artes («Curiosa Artificialia»).

El gabinete ilustrado es otra clase de libro en el que se han abandonado esas pretensiones universales y han sido sustituidas por un objetivo más pragmático, instrumental, sin resabios mágicos y más conectado, por tanto, a la moderna idea de laboratorio. Es esta nueva función la que aproxima este tipo de colecciones al Museo Público, institución a la que se ha venido relacionando tradicionalmente con la exclusiva iniciativa del Poder. Para matizar esta afirmación es por lo que presento algunos datos sobre un tipo de colección ejemplar, formada con criterios selectivos, coherentes con el nuevo ideal científico y en la que su función instrumental queda patente.

Me estoy refiriendo a la colección de Jovellanos y a la relación de ésta con los aportes de este célebre polígrafo a la moderna Historia y Crítica del Arte en España.

Previo al estudio de la actividad coleccionista de nuestro personaje conviene tratar de situar el origen de su afición a las Bellas Artes.

Don Gaspar Melchor de Jovellanos viene representando dentro de nuestra historiografía el prototipo de político ilustrado, comprometido con el proyecto regeneracionista contenido en ese amplio movimiento histórico conocido como «*Reformismo Borbónico*», modalidad nacional, a su vez, del «*Despotismo Ilustrado*».

Desde el punto de vista sociológico, su figura sería adscribible a la «nobleza de servicio». Procedente de la baja nobleza asturiana, el curso de su promoción presenta un perfil cuando menos equivoco por el contraste entre sus posiciones con respecto a la Economía, de claro talante liberal, y su defensa permanente del orden social del Antiguo Régimen. Esta ambigüedad se va a revelar también en su discurso estético a través de sus variadas intervenciones en este campo, que, como veremos, abarcan casi todos los niveles de actuación, desde el coleccionismo a la crítica o a la propia práctica de la pintura<sup>6</sup>.

Su participación en el debate artístico, alineado en su primer momento con el Neoclasicismo militante, y más tarde adoptando posturas netamente románticas, ha venido recibiendo un tratamiento relevante en los estudios clásicos sobre estética dieciochesca, pero sin explicitar en ellos la especificidad de sus aportes al no considerar la relación entre éstos y sus intervenciones materiales en este campo<sup>7</sup>. Este es, precisamente, el objeto del presente

<sup>6</sup> Dentro de la copiosa bibliografía jovellanista, quizá el estudio de enfoque más panorámico sea el de G. GÓMEZ DE LA SERNA: *Jovellanos, el español perdido*, 2. vols. Madrid, 1975.

<sup>7</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de las Ideas Estéticas*. Madrid, 1974; J. ARCE: «Jovellanos y la sensibilidad prerromántica». *Bol. de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXVI, 1960, pp. 139-177; I. HENARES CUELLAR: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, 1977, pp. 181-205; R. DEL ARCO: «Jovellanos y las Bellas Artes». *RIE*, IV (1946), n.º 13, p. 31 y ss.

trabajo: mostrar la relación entre estas intervenciones, generadas en parte por las condiciones concretas de su trabajo político, y las transformaciones ocurridas en su pensamiento estético.

El origen de su interés por el universo artístico debe situarse primeramente en su relación de amistad casi fraternal, que se prolongará a lo largo de todo su trayecto vital, con J. A. Ceán Bermúdez, paisano y condiscípulo de su hermano Gregorio. Esta relación va a ser determinante tanto de la «afición» de Jovellanos a las Bellas Artes como de la conversión de Ceán en una de las primeras figuras de nuestra moderna Historia Crítica de Arte.

Llegan ambos a Sevilla en 1767 con destinos diferentes. Ceán, para aprender el arte de la pintura con Espinal, un maestro local poco relevante como pintor, pero que hoy se nos aparece como uno de los hombres clave en la restauración de la Academia sevillana, y Jovellanos, para hacerse cargo de una Alcaldía del Crimen. Aquél traba relación con los elementos más dinámicos del medio artístico, aún inscrito en el marco de producción gremial. Este se introduce en los círculos de poder locales por razón de su cargo, pero también en virtud de su atractivo personal, aureolado de un cierto dandysmo. Y llegan en el momento de mayor efervescencia regeneracionista en el seno del círculo de ilustrados sevillanos. Esta activa minoría, liderada por el asistente Olavide, estaba compuesta por importantes coleccionistas y «aficionados», como don Francisco de Bruna, teniente de Alcaide de los Reales Alcázares, o el conde del Aguila<sup>8</sup>. La tertulia se reunía en casa de Jovellanos, la cual, según testimonio de Ceán en sus «Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar de Jove-Llanos y noticias analíticas de sus obras», estaba «abierta a todas horas (...) a los artistas y menestrales que hallaban en ella protección y recursos»<sup>9</sup>. Es en este ambiente donde se verifica una transacción de intereses intelectuales que hace posible la conversión de Ceán en historiador del arte y donde Jovellanos comienza a edificar su «afición», en contacto asimismo con las grandes colecciones artísticas y arqueológicas de sus contertulios. De éstos, Olavide pudo ser quien le descubriera los horizontes ilustrados, forzándole, como asegura Nocedal, a aprender idiomas para poder acceder a las novedades de la cultura europea<sup>10</sup>. El conde del Aguila, franqueándole su selecta y actualizada biblioteca<sup>11</sup>, y Bruna, gestionando políticamente la restauración de la Academia sevillana<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> F. AGUILAR PIÑAL: *La Sevilla de Olavide*. Sevilla, 1966.

<sup>9</sup> J. A. CEAN BERMUDEZ: *Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jove-Llanos y noticias analíticas de sus obras*. Madrid, 1814, p. 315.

<sup>10</sup> C. NOCEDAL: «Discurso preliminar», t. I de las *Obras Completas de Jovellanos*. BAE, XLVI, p. VIII.

<sup>11</sup> F. AGUILAR PIÑAL: *La biblioteca de Jovellanos (1778)*. CSIC, Madrid, 1984, p. 12.

<sup>12</sup> J. ROMERO Y MURUBE: *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla, 1965, pp. 43-50.

Ceán, en la obra citada, atribuye a Jovellanos la inspiración de este proyecto cuando dice que «... D. Gaspar animaba al asistente y a los mismos profesores, para que, reunidos, resucitasen la academia que en otro tiempo establecería allí el gran Murillo»<sup>13</sup>. Sin embargo, en su «Diccionario...» hace recaer en Bruna toda la responsabilidad de la restauración<sup>14</sup>. Este término lo utilizó Ceán con plena consciencia del objetivo innovador que se proponían tales instituciones. No obstante, contaban con un elemento que justificaba esta presentación restauracionista: las actas de la Academia de Murillo, que de manos de Bruna pasaron a la nueva<sup>15</sup>. Este tesoro documental funcionó en algún sentido como talismán protector de la Academia, cuya «resurrección» se auspiciaba, pero según testimonio del propio Bruna influyó escasamente en sus nuevos objetivos y estructura. Sin embargo, entre las nuevas funciones de la institución hay una, la educativa, que al menos en los primeros momentos va a servirse de parte del instrumental de la de Murillo. Me estoy refiriendo a una colección de «academias» —dibujos de taller— recogidos por Espinal, que pasó también a la nueva Academia<sup>16</sup>. En cualquier caso, ésta, para la que Bruna conseguirá la sanción institucional como filial de la de San Fernando y de la que recibe sus estatutos, se plantea con un sentido opuesto en parte al de la antigua. Así, mientras la de Murillo se instituía como soporte de la promoción del trabajo artístico por encima del marco gremial, pero sin atacar el resto de las condiciones de producción, la restaurada por Bruna y Jovellanos apunta a la modificación de éstas para adaptarlas a las nuevas coordenadas del mercado artístico. Y son estas coordenadas un término decisivo en la crisis de valores estéticos que se opera en el cambio de Edad y que comportan una redefinición del hecho artístico.

En este ambiente, en el que Jovellanos interviene activamente, estimulado por un prurito de emulación, es donde se inicia su actividad coleccionista, que se prolongará de forma irregular durante toda su vida.

Sevilla, «emporio de las artes en el siglo XVII» —en palabras de Ceán<sup>17</sup>—, no era ya en el siglo XVIII, sobre todo en su primera mitad, un centro de producción artística excesivamente dinámico. Al descenso del patronazgo artístico de la Iglesia debe añadirse el retraimiento del coleccionismo nobiliario provocado por la moda rococó. Jovellanos dejó constancia de su sensibilidad ante la amenaza que esta moda suponía para la conservación de las grandes producciones del pasado, cuando en su «Elogio de las

<sup>13</sup> J. A. CEAN: *Op. cit.*, p. 315.

<sup>14</sup> J. A. CEAN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, prólogo, p. XXI.

<sup>15</sup> F. DE BRUNA Y AHUMADA: *Oración que en la Junta General de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de los premios pronunció don...*, 2.ª ed., 1790, p. 10.

<sup>16</sup> J. A. CEAN: *Op. cit.*, t. II, pp. 32-33.

<sup>17</sup> J. A. CEAN: *Memorias...*, p. 315.

Bellas Artes» afirmaba que «... Las pinturas, estatuas, vasos y otras preciosidades, que antes adornaban los grandes edificios, iban saliendo de ellos poco a poco, y en su lugar entraban las telas, el oro, los cristales y otros adornos, sustituidos por la moda y el capricho»<sup>18</sup>. Este fenómeno va a repercutir notablemente, junto con los inicios del proceso de desamortización eclesiástica, en la depreciación de la pintura antigua. Pero esta situación va a permitir a Ceán y a Jovellanos, entre otros, acceder a un mercado donde la oferta debe suponerse variada y abundante. Así, las primeras compras de las que tenemos noticias las hacen tanto Bruna como Jovellanos en la almoneda de la Casa Profesa de «San Hermenegildo», de la Compañía de Jesús<sup>19</sup>. Otro fenómeno conexo y potenciador de esta disponibilidad es la aparición de compradores extranjeros de que también se hace eco Jovellanos en el mismo escrito<sup>20</sup>, pero que también son responsables del inicio del conocimiento de la pintura española en Europa.

En el caso que nos ocupa hay unanimidad en los estudios que se le han dedicado sobre que al menos la colección de dibujos, más tarde patrimonio del Instituto Jovellanos de Gijón, fue debida fundamentalmente a la relación de Ceán con los medios artesanales<sup>21</sup>. Así, entre los dibujos inventariados a su muerte por su secretario, aparecen algunos con las marcas de propiedad de titulares de talleres sevillanos activos en el siglo anterior<sup>22</sup>. La colección de dibujos podría ser, por tanto, la parte más temprana del conjunto, y en la que el papel de Ceán como agente sería explícito. Esta relación se mantiene con la subsiguiente estancia en Madrid, donde, confiesa Ceán, «adornó (su casa) con buenas y escogidas pinturas que yo le compré»<sup>23</sup>.

Del resto de su actividad coleccionista, excepción hecha de algunos encargos directos que más tarde analizaremos, tenemos referencias fragmentarias e insuficientes. Sólo a través de sus «Diarios» y de su epistolario podemos entrever alguna relación directa con el mercado; por ejemplo, en su intervención en la almoneda del abate Pico en Madrid<sup>24</sup>, o sus adquisiciones al librero Alegria de Salamanca<sup>25</sup>. Otra vía de acceso a la propiedad de

<sup>18</sup> G. DE JOVELLANOS: «Elogio de las Bellas Artes». *Obras de Jovellanos*, t. I. BAE, t. XLVI. Madrid, 1963, p. 358.

<sup>19</sup> J. ROMERO Y MURUBE: *Op. cit.*, p. 49.

<sup>20</sup> G. DE JOVELLANOS: *Elogio de las Bellas Artes*, *op. cit.*, I, p. 358. De la preocupación por la saca de obras de arte había hablado ya Ponz en el Prólogo de su *Viage...*, pp. XVII-XVIII.

<sup>21</sup> J. MORENO VILLA: *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo*. Madrid, 1926; A. E. PEREZ SANCHEZ: *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*. Madrid, 1969, p. VI.

<sup>22</sup> Aparecen abundantes marcas de la colección de Solis, ya citada por Palomino. Véase PEREZ SANCHEZ: *Op. cit.*

<sup>23</sup> J. A. CEAN: *Memorias*, p. 36.

<sup>24</sup> G. DE JOVELLANOS: *Obras...*, t. III. BAE, t. LXXXV, p. 237.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 212.

obras de arte fue el regalo, como nos consta, en el caso de la que él consideraba la joya de su colección y por la que rechazó insistentes solicitudes de compra: «el boceto grande del cuadro de la familia de Velázquez» (Las Meninas)<sup>26</sup>. Este cuadro, peritado por López Rey como copia antigua, pero posterior a 1659, se encuentra hoy en una colección americana y, como veremos, sirvió a Jovellanos como objeto de una de sus más enjundiosas reflexiones sobre el arte<sup>27</sup>.

Si bien no es posible por el momento hacer una descripción exhaustiva de esta colección, sí se puede, sin embargo, intentar su caracterización tipológica y el análisis de sus formas básicas.

La primera relación, francamente vaga, es la contenida en el sumario-inventario antes referido, redactado a su muerte, donde se mencionan «204 pinturas, mapas y dibujos, 10 cuadernos que contienen 257 dibujos y 3 libros cuadernos de varias obras de pintura y dibujos»<sup>28</sup>. En 1878, Felipe Benicio Navarro, en su publicación sobre el Museo de Gijón, cataloga «715 obras entre dibujos, croquis y aguadas, además de algunos grabados»<sup>29</sup>. Ya en nuestro siglo, poco antes de su destrucción en la guerra civil, Moreno Villa logró catalogar y fotografiar 765 dibujos. Sobre esta documentación, Pérez Sánchez ha publicado el catálogo definitivo, donde apunta la sospecha de que la destrucción de esta colección no hubiese sido total.

Del resto, pinturas, grabados, libros, joyas, etc., tenemos la limitada información que nos proporcionan sus memorias testamentarias, sus «Diarios» y pocas fuentes ajenas<sup>30</sup>.

En lo referente a pintura, tenemos constancia, junto a la copia de las Meninas, de su retrato pintado por Goya en 1798, hoy en el Prado<sup>31</sup>. De este pintor, con quien le unía una estrecha amistad, poseía también una «Concepción»<sup>32</sup>. Del mismo asunto tenía otros dos cuadros, uno de Zurbarán, exhibido recientemente en una muestra monográfica del pintor en el

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>27</sup> J. LOPEZ REY: *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*. Londres, 1963, p. 205.

<sup>28</sup> PEREZ SANCHEZ: *Op. cit.*, p. XVIII.

<sup>29</sup> F. BENICIO NAVARRO: *Estudios artísticos y literarios. El Museo de Gijón. Noticia breve de la hermosa colección de dibujos del Instituto Jovellanos por...* Barcelona, 1878, p. 17. Véase también J. MENENDEZ ACEBAL: *Catálogo de los bocetos que existen en el Museo del Instituto Jovellanos de Gijón por...* Gijón, 1886.

<sup>30</sup> J. A. CEAN: *Diccionario...* Cita la colección Jovellanos entre las más importantes de Madrid y recoge entre su contenido el boceto de las Meninas «con otros lienzos de Murillo, Cano, Zurbarán, Cerezo y Carreño». Prólogo, p. XXIV.

<sup>31</sup> Este lo legó a su amigo y albacea don Juan Arias Saavedra. Se refiere a él en varias ocasiones como «retrato original de cuerpo entero que hizo de mi D. Francisco de Goya en 1798»; JOVELLANOS: *Obras...*, V. BAE, t. LXXXVII, p. 263.

<sup>32</sup> La mención a esta obra en carta a Bayeu sugiriéndole que preferiría un «rasguño del cuadro de la fundación (...) o bien alguna vista de ese monasterio» que la «Concepción» que le ofrece de su mano; JOVELLANOS: *Obras...*, II. BAE, t. L. p. 159.

Prado, que Jovellanos legó a su albacea, Arias Saavedra<sup>33</sup>. También de tema mariano, aunque en otras advocaciones, nos quedan noticias de un «borroncito» de la «Virgen del Carmen» de Fr. Manuel Bayeu<sup>34</sup>, una «Virgen» de Francisco Thomás, oficial mallorquín de F. R. Bayeu<sup>35</sup>, otra de Morales, una «Virgen con el Niño» de Murillo<sup>36</sup> y una «Refugium peccatorum» de Mengs, réplica de la que pintó para los Cinco Gremios Mayores de Madrid<sup>37</sup>. No acaba aquí la nómina de pintura devota, pues aparecen en las fuentes citadas una copia de la «Cena del Salvador» (Última Cena) de Leonardo<sup>38</sup>, una «Resurrección» de Fr. Manuel Bayeu<sup>39</sup>, un «San Bruno» sin mención de autor pero probablemente el mismo que los anteriores<sup>40</sup> y un «Ecce Homo» de Francisco Frutet<sup>41</sup>.

A pesar del predominio del tema religioso en lo que conocemos de su colección, parece descartable el móvil piadoso. Es perceptible, sin embargo, un interés por la pintura del Renacimiento, como lo prueban la copia de Leonardo y otra que encarga a Thomás del cuadro de Fernando Gallegos sobre «La fundación de la cartuja de Jesús de Nazareno»<sup>42</sup>.

El capítulo de retratos, encabezado, como hemos visto, por el que le hizo Goya, se complementa con la serie que encarga de sus protectores: el

<sup>33</sup> Catálogo de la Exposición de Zurbarán. Madrid, 1988.

<sup>34</sup> JOVELLANOS: *Obras...*, V. BAE, t. LXXXVII, p. 271. Este lo lega a su sobrino Francisco.

<sup>35</sup> Legado a Pedro Valdés Llanos en la segunda memoria testamentaria. *Ibidem*.

<sup>36</sup> Estas dos son relacionadas en la intención testamentaria escrita en Bellver. A Arias: «Ruégole que reciba una bellísima pintura de la Virgen María del célebre Murillo, que tengo en mi cuarto de la torre, y otra del mismo asunto, pero de diferente misterio, de mano del divino Morales, ambas originales.» *Ibidem*, III, p. 237.

<sup>37</sup> En carta a Posada, agradeciéndole el envío de una estampa del Cristo de Candas en P.D. dice: «La estampa está colocada al frente de mi cama, debajo de la Virgen (Refugium Peccatorum de Mengs...).» *Ibidem*, II, pp. 221-222.

<sup>38</sup> En la segunda memoria testamentaria lega a Arias «La Cena del Salvador, copiado de una estampa de Morghen sobre el original de Vinci...». Lo más probable es que la copia la hiciera Bayeu o su discípulo Thomás. *Ibidem*, V, p. 271.

<sup>39</sup> Consta el recibo del boceto pintado en carta a Bayeu para el que escribe una «Idea para una nueva composición», que más adelante analizamos. *Ibidem*, II, p. 156.

<sup>40</sup> El «San Bruno» podría ser también de Bayeu, habida cuenta de que se trata del patrón de su Orden.

La «Resurrección» aparece mencionada junto a otros dos «borroncitos», uno de la «fracción del pan» y otro de la «Virgen del Carmen», reseñado más arriba (véase supra 33).

<sup>41</sup> Citado por CEAN en su *Diccionario...*, t. II, pp. 143-144.

<sup>42</sup> Aparece en el mismo pasaje de las memorias testamentarias que los de las notas 33 y 40. Sobre el proceso de encargo escribe en su Diario: «Esta pintura es del criado y aprendiz de Fr. Manuel Bayeu, flojo en colorido y en dibujo, pero muy estimable (...), porque a pesar de sus defectos, da bastante idea del original, que es muy apreciable por muy raro.» A continuación justifica la atribución a Fernando Gallegos con pruebas documentales extraídas de la propia cartuja. *Obras...*, IV, p. 79.

del Rey y el de Antonio Valdés, de los que no menciona el autor<sup>43</sup>. A *Carnicero* le encarga los del «Príncipe de la Paz» y «Príncipe de Asturias»<sup>44</sup>. Otros dos retratos que poseyó, el que suponía autorretrato de *Carreño* y el «retrato de un Cardenal» de *Alonso Cano*<sup>45</sup>, subrayan su aprecio del naturalismo español y, desde luego, no comparten con los anteriores la finalidad política para la que fueron encargados. Finalmente, el cuadro que, independientemente de su valor artístico, revela la faceta más creativa y moderna de su «afición», es el que encarga a *Bayeu* sobre el tema «un solitario desengañado del mundo». Tanto el asunto como las circunstancias que rodearon el encargo lo caracterizan como producto de una sensibilidad plenamente romántica<sup>46</sup>.

El interés de Jovellanos por el grabado es también un indicio de su curiosidad universal tanto como de atención a los procesos de progreso técnico de su época. No en vano vivió la «Edad de Oro» del grabado español, participando en la propaganda de este medio de difusión artística y de descripción de la Naturaleza. En el primer sentido aconseja a Ceán que mande grabar en su «Diccionario» los retratos de los artistas biografiados<sup>47</sup>, y más tarde interviene urgiendo la publicación de las «Antigüedades árabes de España» desde su puesto en la Academia de San Fernando, que patrocinó la empresa<sup>48</sup>. Por otro lado, experimenta su capacidad instrumental cuando encarga a *M. Bayeu* la «Última Cena» a partir de una estampa de *Morghen*. De este mismo grabador poseía también «La Virgen de la silla» de *Rafael*<sup>49</sup>. El resto de los grabados de los que tenemos noticias son de artistas académicos contemporáneos suyos. El «retrato de la marquesa del Llano» de *Mengs*, grabado por *Carmona*<sup>50</sup>; el «retrato del Príncipe de Asturias», gra-

<sup>43</sup> Estos retratos los encarga para su Instituto de Gijón. En carta al ministro de Marina de 23 de noviembre de 1793. *Obras...*, III, p. 126. El del Rey es mencionado junto al anterior cuando los recibe en Gijón el 5 de mayo de 1794. *Ibidem*, p. 170.

<sup>44</sup> El del Príncipe de Asturias lo encarga primeramente a Goya en colaboración con don Pedro de Silva. *Obras...*, III, p. 324. Lo hará finalmente *Carnicero* y el del Príncipe de la Paz lo grabará Selma. *Ibidem*, pp. 232 y 320-321. Para este último véase J. A. GAYA NUÑO: «Cuadro pintado por Carnicero que representa "El príncipe de la Paz"». BASF, 1913.

<sup>45</sup> Mencionado por Ceán, precisando que «de él hay estampa grabada por alguno de los discípulos de D. Juan Palomino». *Diccionario...*, t. I, p. 266. En la primera memoria testamentaria se lo lega junto con el siguiente al propio Ceán. *Obras...*, V, p. 265. PEREZ SANCHEZ, en su monografía sobre *Carreño*, menciona un «retrato de caballero calatravo. Probablemente Claudio Coello», en la colección Valdés de Bilbao (p. 219), que podría ser el que tratamos.

<sup>46</sup> En la segunda memoria testamentaria lo lega a Ceán: «Un solitario desengañado del mundo que pintó de mi orden Fr. Manuel Bayeu». Véase notas 33, 40 y 43.

<sup>47</sup> En carta a Posada. *Obras...*, II, p. 200.

<sup>48</sup> «Informe que dio siendo individuo de la Academia de San Fernando, sobre arreglar la publicación de los monumentos de Granada y Córdoba, grabados por orden superior» (1786). *Obras...*, I, pp. 364-368.

<sup>49</sup> Lo lega a J. Arias en la segunda memoria testamentaria. Véase supra 33.

<sup>50</sup> Legado a su mayordomo Domingo García de la Fuente junto con «seis paisitos dorados sobre azul». *Ibidem*.



bado por *Selma* sobre un dibujo de *Carnicero*<sup>51</sup>, y el «retrato del Cardenal Despuig», grabado por *Muntaner*<sup>52</sup>.

Son los dibujos, como se ha dicho, la parte más importante cuantitativamente y donde hay más campo para rastrear sus opciones estéticas. El problema de las atribuciones consignadas por Ceán a lápiz sobre los propios dibujos fue ya resuelto por Pérez Sánchez en su Catálogo, y sorprende el tino de aquél, que si bien no acertó en algunos autores concretos, en su mayor parte los localizó correctamente en el espacio y el tiempo. En su composición se ilustran los mejores momentos de la escuela sevillana, pero su principal valor se halla en el lote de maestros italianos (238), con algunas piezas tan tempranas como son un dibujo de *Benozzo Gozzoli* o las copias antiguas de *Durero*. Lo más sorprendente es, sin embargo, la aparición de varias obras de *Cooper*, un paisajista inglés prerromántico, que es posible le consiguiera su amigo el cónsul inglés Hardings. Pero se trata, básicamente, de una colección con una gran capacidad panorámica, que bien hubiera podido ilustrar una historia del dibujo europeo de la Edad Moderna. Finalmente, cabría insistir en su valor instrumental en un doble sentido: el potencial didáctico de esta colección va a funcionar en su nivel técnico, como «academias» para el Instituto de Gijón<sup>53</sup> y como objeto de investigación histórica. De este tipo de instrumentalización documental son buen ejemplo las obras de Ceán y parte de la obra de Jovellanos que pasamos a comentar.

Los dos temas básicos del pensamiento estético de Jovellanos que han merecido un tratamiento singular por parte de los historiadores son el de la congruencia con sus posiciones políticas y el de su evolución. Aquí no es posible un análisis exhaustivo por razones metodológicas y de espacio, pero sí apuntar las líneas de investigación que podrán desarrollarse en el futuro. Se trataría, en esencia, de buscar en su pensamiento el reflejo de los cambios producidos en las condiciones materiales del trabajo artístico y de su mercado, elementos estructurales sin los que no es posible una caracterización mínimamente fiable del *gusto* de una sociedad en una época dada, de las coordenadas de una *cultura artística*. Para comprobar el carácter ejemplar de su discurso estético lo más seguro es examinar el conjunto de sus escritos en orden cronológico. La sola consideración de la forma literaria elegida en cada caso adelanta algo sobre la adscripción ideológica de su contenido. Así, sus primeras obras sobre el tema, «Elogio de las Bellas Artes» y «Elogio de D. Ventura Rodríguez», aparecen bajo la forma de oraciones apologéticas, cuyo tono general encomiástico se ve profundamente matizado por un

<sup>51</sup> Parte del patrimonio iconográfico del Instituto. En el Diario 5.º escribe: «Santa Cruz avisa que tiene encargado a su hermano la lámina de S. A., que se hará por el dibujo de Carnicero, y la abrirá Selma.» *Obras...*, III, p. 232.

<sup>52</sup> En Diario 12.º se cita junto con un dibujo de la catedral (de Palma) y otro del castillo (de Bellver). *Obras...*, IV, p. 72.

<sup>53</sup> En carta a Posada de 27 de marzo de 1800. *Obras...*, II, p. 201.

aparato crítico donde aparecen los grandes nombres del Neoclasicismo doctrinario<sup>54</sup>. Pero va a ser su pasión de historiador y documentalista la que le abra un horizonte más amplio de opciones estéticas. Durante su autoexilio en Asturias y recorriendo amplias zonas del Norte peninsular en razón de ciertas comisiones oficiales, Jovellanos realiza un conjunto de indagaciones archivísticas que nutrirán generosamente dos de las grandes realizaciones de la historia del arte de su época: el «Viage» de Ponz y el «Diccionario» de Ceán. Para el primero, y atendiendo un encargo del autor, escribe las «Noticias sobre el escultor Luis de Vega»<sup>55</sup>. Su colaboración con Ceán será más profunda e intensa; así, interviene en la planificación metodológica y estructural de la propia obra. Le sugiere, efectivamente, la idea de diccionario, el modelo de artículo («que reduzcas cada cédula al mínimo posible»), el contenido de éstos («se ponga más cuidado en calificar el estilo») y los elementos a analizar para ello («ya sea el estilo o dibujo, el colorido, la composición, la invención, expresión, etc.»)<sup>56</sup>. Otras aportaciones documentales no tendrán repercusión inmediata, pero su valor se ha visto acrecentado por el paso del tiempo, pudiendo afirmarse que anticipan los horizontes de la historiografía decimonónica. No cabe interpretar de otro modo su descubrimiento del manuscrito de Juan de Herrera «Sobre la Figura Cúbica», o su intuición de la «arquitectura asturiana». Es a partir de su valoración del objeto artístico como documento histórico de donde empieza a descubrir sus cualidades estéticas. Esto es comprobable en el caso de sus estudios sobre el origen de la arquitectura gótica o en sus «Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado “La Familia”». En este escrito presenta Jovellanos un curioso ejemplo de instrumentalización siguiendo de cerca a Milizia.

Desafortunadamente, toda su argumentación se ha visto privada de base al revelarse la inexactitud de su apreciación sobre el carácter del objeto que le sugiere: el boceto es en realidad, como se ha dicho, una copia. No obstante, el nivel metodológico y conceptual no se ven invalidados por ello. Constituye una defensa cerrada del naturalismo barroco español, que ya había intentado a propósito de Murillo en su «Elogio de las Bellas Artes» forzando la taxonomía mengsiana. En estas «Reflexiones...» seguirá utilizando el mismo aparato conceptual, pero subvirtiendo su jerarquía en relación con horizontes más pragmáticos. Para él, Velázquez «no pertenece al genio filosófico o ideal de la pintura, sino al natural imitativo», pero en éste alcanza el «don de expresión que pertenece a la parte sublime y filosófica del arte». Y lo justifica a través de su valoración del objeto artístico como bien social: «pero concédase también que si la primera causa más admiración, la segunda causa más deleite; que aun aquella admiración es para pocos, pero

<sup>54</sup> *Obras...*, I, pp. 350-363 y 363-388.

<sup>55</sup> Es la Carta X a Ponz. *Obras...*, II, p. 308.

<sup>56</sup> En carta a Ceán. *Obras...*, II, p. 364.

este deleite para muchos o para todos». Pero el elemento más sugestivo de su discurso, que explicaría su interés por el dibujo, es la reactualización de un tópico de origen pliniano, la atención a las fases preparatorias del trabajo artístico como instrumento privilegiado para el estudio de la «manera» de un artista. En el pasaje que reproduzco a continuación se refleja de forma sintética esta idea: «Pero el conocimiento de la naturaleza y del arte consagrado a imitarla, el genio para imitar y componer, el vigor para concebir y ejecutar; en una palabra, la flor del talento de Velázquez, ¿no brillarán más originalmente en el boceto que en el cuadro que es copia suya?»<sup>57</sup>.

Para terminar de perfilar el cuadro de sus intervenciones materiales en el campo de la creación artística, conviene ocuparse de las formas concretas en que practicó el mecenazgo. Quizá este término resulte excesivo, dada la limitación de sus recursos, pero es en los encargos donde afloran con robustez y claridad sus criterios más personales y desprejuiciados.

De su relación con *Carnicero*, a quien encarga una pareja de retratos oficiales, no se puede decir que fuera una relación de mecenazgo, sino más bien la aceptación de una opción institucional legitimada por su cargo de pintor de Cámara.

Con *Goya* la relación parece que fue más compleja. A través de testimonios indirectos se puede colegir la existencia de una profunda amistad y admiración mutua. Compartían, desde luego, el mismo talante independiente y anticonvencional, al menos en lo referente a sus opciones estéticas. Fueron las dos primeras figuras públicas que desterraron el uso de la peluca. Formaron parte ambos del círculo progresista de que se rodeó la duquesa de Alba y es probable que en él se conocieran. Lafuente ha sugerido la mediación de Jovellanos en el encargo, durante su ministerio, de los frescos de San Antonio a Goya<sup>58</sup>. Pero hay un testimonio más explícito sobre el contenido de esta relación, y nos lo proporciona de nuevo Ceán cuando define la figura del «aficionado» como un mentor de los artistas que «debe ser respetado de los profesores como lo fueron el Aretino de Rafael, de Julio Romano y del Ticiano, Azara de Mengs, Jove-Llanos de Goya y de Sepúlveda»<sup>59</sup>.

Pero la relación, al parecer más fructífera o cuando menos la mejor documentada de cuantas pudo tener Jovellanos con un artista, fue la que mantuvo en los últimos años de su prisión en Bellver con *Fr. Manuel Bayeu*. Este cartujo, el menos dotado de los hermanos Bayeu, entró en relación con

<sup>57</sup> *Obras...*, V, pp. 153-159.

<sup>58</sup> A. E. PEREZ SANCHEZ: *Op. cit.* Introducción de E. Lafuente Ferrari, p. XIII.

<sup>59</sup> J. A. CEAN: «Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D... (...) Madrid, en la Imp. Real. Año de 1827», en nota XCVI, p. 172. P. González Sepúlveda, *grabador general, fue también un importante coleccionista, particularmente de dibujos*. Véase R. DURAN: «Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda». Madrid, 1980, pp. 7-12.

Jovellanos en la cartuja de Valldemosa, donde había sido llamado para relizar los frescos de la iglesia. Pronto se produce un movimiento recíproco de simpatía, reforzado por el vínculo familiar del fraile con Goya, que se traducirá finalmente en un curioso modelo de relación «aficionado/profesor». A través de sus anotaciones diarias y en las cartas que se cruzan puede atisbarse una dialéctica pigmaliónica. La facultad censora, su «deformación profesional», la ejerce Jovellanos con desenvoltura cuando le recrimina su falta de reflexión en la composición, sin embargo, de la admiración que le suscita su «facilidad» en la ejecución, y así comenta: «Si corriendo hace esto, ¿qué no haría con un poco de meditación y calma?»<sup>60</sup>. En otras ocasiones sitúa a un nivel más técnico sus correcciones. Como cuando le reprende el abuso de luces entonadas en ocre que compara con el uso indiscriminado del azafrán en las pitanzas frailunas. Pero la faceta más explícitamente pigmaliónica de esta relación queda de manifiesto en la usurpación, por parte de Jovellanos, del primer nivel de la propedeútica clásica de la creación artística: la invención. En un par de ocasiones, Jovellanos «*dicta*» sendos cuadros a Bayeu. Del primer caso tenemos noticias incompletas, entre otras, su actual paradero, pero fuertemente sugestivas. Se trata del encargo, ya mencionado, del cuadro «un solitario desengañado del mundo». En la elección del tema subyace obviamente una intención autobiográfica de marcados acentos melodramáticos. Este carácter aparece más explícito en la «Idea de una nueva composición» que sobre el boceto de la «Ascensión del Salvador» le remite: «porque la admiración, la sorpresa, la curiosidad, la tristeza, el desconsuelo y aun el gozo graduado hasta el éxtasis, concurrirán a hacer un cuadro lleno de expresión y de alma y, como se suele decir, un *cuadro parlante*». Parece como si Jovellanos tratara de sacar un *Greuze* del pobre Bayeu. Pero no se conforma con esas directrices temáticas, sino que desciende a *dictarle* los medios expresivos para lograr ese efecto *parlante* y su fundamento científico. Así, en la «Idea...» podemos encontrar desde una clara asunción del «decorum» clásico, una premisa de coherencia con el origen textual de la figuración —en este caso, las Sagradas Escrituras—, hasta una reflexión, que presenta curiosos paralelos goethianos, sobre la naturaleza de la luz. El cuadro que imagina es plenamente romántico: «... representaría la figura del Salvador cuando la nube le había ya separado de la vista de sus discípulos (...), y haría que al espectador del cuadro le alumbrase como una luz brillante, pero con forma humana, al través de la nube (...) y penetrada por los gloriosos rayos que partieren de la misma figura». Pero lo realmente significativo, lo que le aproxima a la trayectoria estética de Goethe, es el modo en que la profundización en el paradigma científico, tanto para la creación como para el análisis crítico de la obra de arte, le con-

<sup>60</sup> En la segunda carta a Fr. Manuel Bayeu. *Obras*, II, p. 156. Sobre la relación Bayeu/Jovellanos véase E. PARDO CANALIS: «Fray Manuel Bayeu y Jovellanos». *RIE*, 1966, pp. 315-327.

duce finalmente a una posición que no podemos calificar sino como romántica<sup>61</sup>.

Hemos visto cómo la relación Jovellanos/Bayeu trasciende el significado clásico de mecenazgo para constituir una dialéctica de la que posiblemente salieran ambos transformados. Porque si sus vidas se prolongaron pocos años a partir de aquel momento y sabemos poco de las transformaciones posteriores en la pintura de Bayeu, si tenemos constancia de los ejercicios pictóricos de Jovellanos. Durante los últimos meses de su reclusión en Bellver ocupaba parte de sus ocios en probar fortuna con los pinceles, y deja constancia en su «Diario» de la ejecución de varios paisajes de los alrededores, entre ellos una vista del castillo de Bellver. De camino a Madrid, en una estancia en Jadraque, donde coincide con Goya, vuelve a pintar unos frescos que pueden verse actualmente<sup>62</sup>.

Al pasar revista a los materiales precedentes y comprobar la modernidad de sus criterios coleccionistas, la independencia de sus juicios estéticos, el método riguroso con que construye sus aportaciones a la Historia del Arte, podemos caer en la tentación de hacer de Jovellanos el primer crítico de arte contemporáneo en España. Es claro que podemos encontrar más de un rasgo moderno en el conjunto de actividades que acabamos de describir: la consideración del objeto artístico como vehículo de información social que trasciende sus pretensiones expresivas originales; que puede ser integrado en el nuevo modo de producción como instrumento de progreso; que es documento, útil de la Historia; que constituye un aditamento imprescindible en el atuendo del nuevo prototipo de emulación social, del «dandy». Pero tampoco podemos olvidar que el punto de partida de esa revolucionaria actitud final se sitúa dentro del complejo de fenómenos culturales que denominamos «Ilustración». Lo que nos interesa, en cualquier caso, es señalar que las intervenciones de Jovellanos, y la actitud que las genera, participan del proceso de profundización en la división del trabajo que caracteriza nuestra época y que va a incidir profundamente en la vida del arte y en su propia definición. Ilustrar exhaustivamente estas afirmaciones requeriría un trabajo más sistemático sobre esta figura, pero, sobre todo, una ampliación considerable del horizonte de investigación. Es a partir de la constatación de la pertenencia del interés estético al universo de las ciencias como participa-

<sup>61</sup> *Ibidem.*, pp. 156-158. Sobre esta nueva capacidad del «aficionado», la de *dictar*, Cean recoge un texto de Milizia, en una nota a su traducción del «Arte de ver...», bastante clara al respecto: «El sabio erudito y de buen gusto puede hacer grandes servicios a los artistas, presentándoles asuntos sacados de los acontecimientos más señalados que haya leído en sus libros: puede, como hombre de genio feliz, inventar en su fantasía y hacer descripciones claras y perceptibles, y preparar de tal modo la materia, que el artista no tenga más que seguirla o ponerla por obra.» *Op. cit.*, p. 68.

<sup>62</sup> Pinta en sus apartamentos de Bellver algunos paisajes asesorado por Bayeu. *Obras...*, IV, pp. 97-117. A. DOMINGUEZ UCETA: «En Jadraque con Jovellanos». *El País*, 13 de diciembre de 1987.

ron aquellos intelectuales en el proceso de objetivación y uniformización del trabajo artístico. Ceán nos proporciona un testimonio explícito de esta creencia: «No es de extrañar que un sugeto tan instruido en las ciencias como D. Gaspar de Jove Llanos, lo estuviese también en las bellas artes, supuesta la relación y amistad que hay entre unas y otras»<sup>63</sup>. Su constante preocupación por la difusión del saber, sobre todo del saber técnico, y su relación con el progreso material y moral de los pueblos, le llevará a la fundación de un Instituto de Náutica y Mineralogía en Gijón. En el programa de estudios, del que es autor, aparece el dibujo como disciplina básica, y en la orientación de su enseñanza se pueden advertir criterios más técnicos y pragmáticos que en la de las Academias, como la introducción de instrumental procedente de las ciencias experimentales. Cabe destacar en este sentido la dotación de una cámara oscura que encarga a Argüelles y su atención a los problemas técnicos del grabado tipográfico<sup>64</sup>.

En los niveles de comportamiento económico del fenómeno artístico es donde más tempranamente se percibe el advenimiento del nuevo orden burgués, al propiciar unas nuevas condiciones de mercado. Las transformaciones tipológicas de la demanda pueden relacionarse con un proceso de horizontalización y diversificación del gusto. La polifacética actividad de Jovellanos en este terreno persigue una posición arbitral, algo reservado antaño a los grandes comitentes (Iglesia, Monarquía, Nobleza). Esta posición arbitral que hoy ocupa el crítico de arte la alcanzó Jovellanos recorriendo todos los escaños del proceso de producción artística, investigando, comprando, peritando, tasando, pintando, pero sobre todo como fruto de su ingenuidad.

La trascendencia de la actitud de Jovellanos frente al mundo artístico reside en el carácter desacralizador de sus intervenciones que, paradójicamente, conducen al gusto romántico «tanto más sincero y virginal —según Menéndez Pelayo— por cuanto no era aprendido en los libros, sino que reñía con todo lo que los libros enseñaban»<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> J. A. CEAN: *Memorias...*, p. 315.

<sup>64</sup> JOVELLANOS: *Obras...*, III, p. 324.

<sup>65</sup> MENENDEZ PELAYO: *Op. cit.*, p. 1549.