

Las artes en Sinapia. Reflexiones sobre una utopía española

DAVID GARCÍA LÓPEZ

Desde el descubrimiento del texto utópico de *Sinapia* al realizarse la catalogación del archivo del Conde de Campomanes¹, las referencias al mismo han sido numerosas, otorgándosele lugar de honor dentro de la literatura utópica hispana², llegando incluso hasta los escenarios teatrales madrileños³. Por contra, ha sido escasamente citado por los historiadores de arte, tan sólo alguna indicación sobre su posible influencia en el proyecto de las colonias de Sierra Morena durante el reinado de Carlos III⁴, que ha sido rebatido⁵, sin que en ambos casos hayan pasado de ser meros apuntes.

Consideramos, sin embargo, de gran interés para nuestros estudios el texto de *Sinapia*, por lo que queremos poner de manifiesto aquí una pequeña muestra de las opiniones que sobre las artes se expresan en el texto, expresiva de lo que deseamos sea un más amplio estudio posterior.

¹ Cejudo López, *Catálogo del Archivo del Conde de Campomanes*. Madrid, 1975.

² Las referencias son numerosas, valorándose como la obra utópica más importante al presentar un proyecto completo de país ideal en la línea de las mejores creaciones clásicas. Se pueden consultar, entre otras, Avilés Fernández, Miguel «Utopías españolas en la Edad Moderna» en *Chronica Nova*, 13 (1982-83), pp. 27-51, Guinard, Paul, «Aspects utopiques dans le roman espagnol de la fin du XVIIIe siècle» en *Las utopías en el Mundo Hispánico*, Actas del congreso celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid, 24/26-XI-1988, Madrid, 1990, pp. 57-64, del mismo autor, «Les utopies en Espagne au XVIIIe siècle» en *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe-XIXe siècles*, París, 1977, pp. 171-202, Cro, Stelio, «La utopía en España: Sinapia» en *Cuadernos para la investigación de literatura hispánica*, 2-3 (1980), pp. 27-40.

³ Savater, Fernando, *Vente a Sinapia*. Madrid, 1983, estrenada el mismo año.

⁴ Avilés Fernández, Miguel, «Utopía y Realidad: la descripción de la *Sinapia*, *Península en Tierra Austral* y las Nuevas Poblaciones de Andalucía» en *Las «Nuevas Poblaciones» de Carlos III en Sierra Morena y Andalucía*. Actas del I Congreso Histórico. La Carolina, 1983. Publicado en Córdoba, 1985, pp. 133-144.

⁵ Sambricio, Carlos, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. Madrid, 1991, p. 124.

Debemos comenzar por comentar brevemente la historia y naturaleza del propio texto. Como hemos apuntado, el manuscrito se encontraba en el Archivo del Conde de Campomanes y, tras su descubrimiento, fue editado por dos estudiosos dando lugar a dos líneas de interpretación diferentes ⁶, que otros investigadores han seguido tras ellos.

De lo que nadie duda es de que se trata de una obra utópica ⁷, en la que el anónimo autor recrea un país imaginario e ideal, terminando con estas significativas palabras: «así en el sitio como en todo lo demás, es esta península perfectísimo antípode de nuestra Hispania» ⁸, por lo que toda la obra se entiende como contraste entre esa situación idílica que recrea el autor en su imaginación y la situación real de la España contemporánea a él, lo que no deja de ser un hecho común en el género utópico ⁹. Pero, ¿cuál es la España que vive el autor? Ahí entramos en la discusión que diferencia a los dos editores de *Sinapia*.

Stelio Cro, a pesar de reconocer las características ilustradas del texto ¹⁰, termina por datar la obra entre finales del siglo xvii y principios del xviii ¹¹, afinando posteriormente hasta datarla alrededor de 1682 ¹². En esta línea se enmarca el trabajo de

⁶ *Sinapia. A Classical Utopia of Spain*, edited by Stelio Cro with an appendix. Hamilton, Mc Master University, 1975. Y *Sinapia. Una utopía del Siglo de las Luces*, edición de Miguel Avilés, Madrid, 1976.

⁷ Para una definición del género utópico Raymond Trousson, *Historia de la literatura utópica*, Madrid, 1995, pp. 35-54, también un pequeño resumen de las diversas tendencias a la hora de enfrentarse al estudio de las utopías en Stelio Cro «La utopía en España...» (art. cit.) pp. 27 a 40.

⁸ *Sinapia. Una utopía del Siglo de las Luces* (obra citada), p. 134. Utilizaremos la edición de Miguel Avilés Fernández por ser la de más fácil acceso.

⁹ Los utopistas clásicos crean mundos en contraposición al que viven, aunque bien es verdad que en el caso de *Sinapia* la referencia a un país en particular es más concreta (ver nota n.º 7).

¹⁰ En el prólogo de *Sinapia. A classical...* (o. cit.), pp. XXXVII-XXXVIII: «In short we could that MSS (manuscrito de *Sinapia*) and MSD (otro manuscrito encontrado por Cro, que afirma ser del mismo autor de *Sinapia*, titulado *Discurso sobre la educación*) express the main ideas of the xviii century,» para continuar «thus making the dating of these manuscripts very imprecise. I think that if no other decisive document turns up this dilemma is going to remain unsolved.»

¹¹ *Ibid.*, p. XXXVIII: «A reasonable compromise would be to place the author of MSD and MSS (ver nota anterior) in the later xvii or early xviii century.»

¹² Cro, Stelio, «La utopía en España...» (art. cit.), el autor nos hace un resumen de todo el proceso en la nota n.º 1 al texto: «El manuscrito de *Sinapia* y el del *Discurso de la educación*, escrito por el mismo autor, constituyen la base del texto publicado por mí: *Descripción de Sinapia. península en la tierra austral. A Classical Utopia of Spain* (obra citada). En el mismo archivo de Campomanes he hallado dos manuscritos más del mismo autor: uno es una serie de anotaciones traducidas del "Journal des Sçavans" de 1682 y el otro es una lista de libros. Ambos, de importancia decisiva para fechar la *Sinapia*, han sido estudiados y publicados por mí en el apéndice de mi trabajo *A Forerunner of the Enlightenment in Spain*. Hamilton: Mc Master University, 1976».

En el mismo artículo, p. 32: «El manuscrito de 80 páginas ha quedado inédito durante otros tres siglos entre los papeles de Campomanes en la Fundación Universitaria Española. Junto con *Sinapia* he hallado tres manuscritos más. Las características de los cuatro manuscritos nos permiten ubicar el año de su composición alrededor de 1682».

François López¹³, que propone la atribución de *Sinapia* a Manuel Martí (1663-1735)¹⁴, amigo del destacado y longevo erudito valenciano Mayans y Siscar (1699-1781), llamado el Néstor español¹⁵.

Por otro lado, Miguel Avilés, se inclina a datarla en el último tercio del siglo XVIII¹⁶, aludiendo a la posibilidad de la autoría del propio Campomanes o de alguien de su entorno, ante el sentido reformista de la obra, en consonancia con la política propuesta por el fiscal del Consejo de Castilla¹⁷. En esta línea sobre la datación se sitúa Paul-Jaques Guinard, apuntando tímidamente la posibilidad de un autor italiano para *Sinapia*¹⁸.

Por nuestra parte, sin querer entrar en demasía en el campo de estos especialistas, no podemos dejar de constatar nuestras impresiones, por modestas que éstas sean. Así, sí parecen deducirse en *Sinapia* una serie de preocupaciones que obsesionaron a los ilustrados del XVIII. El propio Cro las define como expresivas de las mismas ideas del siglo¹⁹, para luego aludir a su grado de anticipación respecto a autores como Feijoo²⁰. Entre estas aludidas preocupaciones se encuentran el pro-

¹³ López, François: «Une autre approche de Sinapia» en *Las utopías en el Mundo Hispánico* (o. cit.) pp. 9-18.

¹⁴ *Ibid.* p. 11: «...j'ai soutenu en 1980 lors d'une conférence donnée à l'Université d'Alicante que l'auteur de notre utopie (*Sinapia*) était Manuel Martí (1663-1735), maître spirituel de Mayans (...). Je fondais cette attribution sur des similitudes textuelles et sur un ensemble d'indices qui me paraissaient probants».

¹⁵ Miguel Avilés Fernández ha desestimado las teorías de Cro y López en «Utopías españolas ...» (art. cit.), pp. 27-51. A su vez, López ha hecho lo propio con Avilés en «Une autre approche...» (art. cit.).

¹⁶ *Sinapia. Una utopía Española ...* (o. cit.), p. 65: «...no nos permiten más que una hipótesis. La de que *Sinapia* es una obra del último tercio del siglo XVIII. El estilo, el vocabulario, las afinidades ideológicas, religiosas, políticas..., todo ello parece venir en apoyo de esta hipótesis, pero de ningún modo puede constituir la prueba que la date apodícticamente».

¹⁷ Esta posible autoría de Campomanes ha sido propuesta tan sólo como hipótesis «de trabajo», así lo vuelve a reafirmar Miguel Avilés en su artículo «Utopías españolas...» (art. cit.), p. 48: «En nuestra edición sostuvimos que se trataba de una obra inspirada en las ideas más características de la Ilustración española. En consecuencia aventuramos, sólo aventuramos, la posibilidad de que hubiera sido escrita a lo largo del siglo XVIII, incluso creíamos que pudo corresponder a la época de Campomanes, teniendo en cuenta que el manuscrito original apareció en sus archivos junto con documentación contemporánea. No era más que una posibilidad, no un dictamen apodíctico».

¹⁸ En cuanto a la época de la obra, Guinard, Paul-Jacques, «Aspects utopiques dans le roman espagnol de la fin du XVIIIe siècle» en *Las utopías en el Mundo Hispánico* (o. cit.), p. 57: «...la Description de la Sinapia (si on admet qu'elle est bien du Siècle des Lumières, comme cela paraît d'ailleurs vraisemblable)...». Respecto a un posible autor, en «Les utopies en Espagne au XVIIIe siècle» en la obra colectiva *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe-XIX siècles*. París, 1977, p. 186: «je note que l'auteur désigne Machiavel par son nom italien, Machiavelli, ce qui n'est pas l'usage espagnol; qu'il appelle un perruquier «parruquere», qui paraît un italianisme; qu'il emploie volontiers des formes peu usuelles, mais proches de leurs homologues italiennes, de vocables castillans. L'auteur seait-il un des nombreux Italiens exerçant, vers 1775-1780, des fonctions à la cour de Charles III?».

¹⁹ Ver nota n.º 10.

²⁰ Cro, Stelio «La utopía en España: *Sinapia* (art. cit.), p. 37: «Con la asimilación del pensamiento cartesiano y la teoría de la educación el anónimo autor de la *Sinapia* ha anticipado también la obra de

blema de la educación, la reforma de la Iglesia para hacer que esta institución se someta a la jurisdicción ordinaria, así como una vuelta a unos ideales cristianos préreritos, y una economía que, sobre una base agrícola principal, también tenga en cuenta la potenciación de la industria, en la que se aproveche toda la mano de obra existente (incluidos mujeres y niños) y no exista la desocupación. Se podría aducir que algunas de estas cuestiones están ya esbozadas en otras utopías clásicas, como las de Moro, Campanella o Bacon, pero no es menos cierto que es precisamente en el siglo XVIII cuando existe todo un movimiento en el que se retoman conscientemente postulados renacentistas en todos los campos, volviendo a constituirse en preocupaciones similares. También es necesario tener en cuenta, lo que no se ha hecho hasta ahora, las obras de otros utopistas que se encuadran entre los dos siglos (XVII y XVIII) y que abordan temas similares a los de *Sinapia*. Es también en esa época cuando se cree en la existencia de un continente austral y cuando las utopías «sitúan con fingida exactitud sus ciudades ideales»²¹.

Pero son las opiniones artísticas expresadas en *Sinapia* las que constituyen nuestro interés. Veremos cómo coinciden con parte de la problemática de nuestro siglo XVIII avanzado. El autor de *Sinapia* nos hace una afirmación de principios al comenzar los capítulos dedicados a las ciencias y las artes:

«Todas las artes y ciencias se tienen por nobles...»²²,

expresión que no sería nada común en los años ochenta del siglo XVII, porque recordemos que estamos leyendo las opiniones de un político o legislador o que, en su intención de crear unas relaciones político-sociales diferentes de sus contemporáneas, tiende a ser tal. No estamos, por lo tanto, ante un artista profesional que reivindique su labor en pie de igualdad con las otras artes liberales, esa vieja polémica parece claramente superada en *Sinapia*. Debemos recordar en este sentido el caso de Palomino, que publica las dos partes de su obra en 1715 y 1724 con unos plan-

Feijoo. Su programa de reformas políticas anticipa además varios textos políticos del siglo XVIII». Si consideramos que la importancia de Feijoo se debe a su novedad y singularidad en un país atrasado no podemos sino sorprendernos de descubrir un nuevo talento, tan avanzado que el autor, en un inexplicable afán por retroceder en el tiempo, nos hace llegar ¡hasta el Conde-Duque de Olivares!, al que Cro acusa con toda la razón, esto debemos reconocerlo, de no poseer un espíritu ilustrado, p. 38: «El anónimo se nos revela como hombre de gran fuerza moral, de altos ideles y de gran amor al saber. Poseyó una mente inquisitiva y entregada a la investigación científica, muy al contrario de la mayoría de lo(s) compatriotas suyos de aquel tiempo (...). El anónimo autor que escribió en medio de la crisis de la España del siglo XVII constituye una prueba evidente que otra España existía secreta y silenciosa, oculta al ojo indagador de la Inquisición y a la casta de los militares que rodeaban al Conde-duque de Olivares y a sus sucesores. Los papeles del anónimo, ignorados durante casi trescientos años, constituyen un testimonio único de esta España poco conocida, la que creyó en el pacifismo y la laboriosidad y despreció la pompa hueca del pudonor y finalmente condenó con severidad la injusticia social».

²¹ Trousson, Raymond: *Historia...*, *op. cit.*, p. 142.

²² Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces, *op. cit.*, p. 125.

teamientos que coinciden claramente con los del siglo anterior²³, si bien se trata de un artista profesional, pintor real, en una situación inmejorable para estar al corriente de todo tipo de novedades y que expresa de una manera muy clara cuál era la opinión que sobre las artes existía en España en el primer cuarto del siglo XVIII²⁴. Debemos también recordar la atribución de François López a Manuel Martí. Si a la época en que se desarrolla la vida de Martí podemos aducir lo dicho anteriormente, es interesante hacer notar que Mayans, al que López califica como «hijo espiritual» de Martí, escribe una obra sobre las artes en 1776, concretamente *Arte de pintar*, pero en esa tardía fecha la obra no es sino un «compendio de Carducho, Sigüenza, Pacheco y Palomino»²⁵.

Por el contrario, las expresiones de *Sinapia* se manifiestan en un entorno académico. Debemos recordar que es en los estatutos de la Academia de San Fernando de 1757 donde se concede el privilegio de nobleza a todos los académicos²⁶, lo que ennoblece definitivamente a las artes²⁷.

Una vez manifestada la nobleza de estas actividades se indica

«... y a los que las adelantan con utilidad (las ciencias y las artes) se dan sus premios.»²⁸,

realizando una clara alusión a los premios y becas que, en España, no se institucionalizan hasta la redacción de los estatutos académicos en 1757²⁹. La Academia se describe de la siguiente manera:

«Para enseñar y adelantar las ciencias y artes sobredichas, tienen en la corte una Academia y un colegio, que podemos decir es el espíritu que vivifica la

²³ Gállego, Julián, *El pintor, de artesano a artista*. Granada, 1996, pp. 179 y ss. También Calvo Serraller, Francisco, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, 1981, pp. 619-699.

²⁴ Gállego, Julián, *El pintor...* op. cit., p. 179: «En arte como en ideas, en España cuando menos, el primer cuarto de esa centuria (el siglo XVIII) no se diferencia gran cosa del último de la anterior, salvo en un cambio de familia reinante que no lleva inmediatamente consigo un cambio de gustos. Las obras del arquitecto madrileño Pedro de Ribera, que trabaja en pleno setecientos, pero que por su estilo parece convenir más a la época de Carlos II, son una buena prueba de que los Borbones aceptan lo que ven en el país: y el Duque de Anjou, nuestro Felipe V, posa para su pintor Hyacinthe Rigaud vestido a la moda española tradicional: justillo negro y golilla, como cuando el joven Felipe IV, recién subido al trono, quería dar ejemplo de "reformación de costumbres" animado por el Conde-Duque».

²⁵ Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1940, tomo III p. 539

²⁶ Bédat, Claude, *L'academie de beaux-arts de Madrid. 1744-1808*, Toulouse, 1974, p. 63.

²⁷ No debemos olvidar la utilización de la Academia en la lucha regia contra los poderosos gremios de artesanos que amenazaban la centralización institucional. Henares Cuéllar, *La teoría de las artes en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, 1977.

²⁸ *Sinapia. Una utopía...* (o. cit.) p. 125.

²⁹ Bédat (o. cit.), pp. 168-174.

república, pues de ellos salen las buenas máximas con que se gobierna y las buenas invenciones con que socorre sus necesidades y alivia sus trabajos.»³⁰

No estamos, en definitiva, ante el tipo de academia que proliferará en el siglo xvii en la que una serie de artistas y literatos celebraban reuniones informales en las que se discutían temas comunes, y cuyo ejemplo más conocido es la de Francisco Pacheco en Sevilla. En *Sinapia* se expresa claramente el tipo de Academia que Colbert institucionaliza en Francia para Luis XIV, con la que acompaña a su política centralista controlando gubernamentalmente las artes y que llegará a España en el siglo xviii, creándose oficialmente, tras algunos amagos, la Academia de San Fernando en 1752³¹.

La importancia con que se citan en el texto las artes y las ciencias es extraordinaria, lo que no es general en el género utópico³². Sólo en el caso de Bacon, es decir, un filósofo y teórico de la ciencia, se da un caso similar que, como veremos seguidamente, tuvo un gran eco en *Sinapia*.

No olvidemos que el siglo xviii español intenta recoger las teorías científicas europeas, con las que los ilustrados tratan de acabar con el retraso español poniendo fin a las especulaciones vacuas a que había conducido la escolástica, a la que se declara una guerra sin cuartel. Estas ciencias y artes, entendidas en un sentido amplio, son las actividades desde las que se quiere modernizar el país, culturizándolo, y forman parte del esfuerzo que se dedicó a la educación, lo que en definitiva no se ve sino como la fuente de la felicidad³³. Al leer en *Sinapia* que las ciencias y

³⁰ *Sinapia. Una utopía...* (o. cit.) p. 125.

³¹ Bédat (o. cit.), pp. 3-40.

La relación directiva entre el fomento de las academias y la ideología ilustrada ha sido puesta de manifiesto muy didácticamente por Francisco Calvo Serraller en el apéndice sobre el caso español en la obra de Pevsner *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, pag. 221.

³² Es conocida la expulsión que sufren los artistas en *La República* platónica. También en el siglo xviii están los casos de Morelly en *Le Naufrage des Isles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpaï*, donde las artes contrastarían con la vuelta a la naturaleza ideal, y el más extremo de Dom Deschamps en sus *Observations morales*, donde los libros y las obras de arte son destruidos pues no crean sino distinciones.

³³ «¿Hay por ventura sobre la tierra cosa más noble ni más preciosa que la sabiduría?» llegará a preguntarse Jovellanos (citado por Jean Sarrailh en *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1992, p. 156. El propio Sarrailh, en esta misma obra, p. 167, declara: «¿Qué virtudes ven en la cultura los españoles ilustrados del siglo xviii para venerarla de este modo, como a un nuevo ídolo? La cultura se les muestra, ante todo, como una fuente de felicidad, puesto que crea y desarrolla la felicidad del pueblo». En torno a la felicidad y su importancia en la ideología ilustrada es especialmente interesante el estudio de José Antonio Maravall, «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración» en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, 1991. Esta vinculación de las artes con la educación y su importancia está muy bien expresada en la obra de Henares Cuéllar, Ignacio, (o. cit.) pp. 84-85: «El carácter pedagógico será una de las claves ideológicas iluministas donde el arte es uno de los medios más eficaces para reformar e informar a la sociedad. El ideal ético-intelectual, herencia del clasicismo del xvii francés supone el viril dominio de la pasión y la elevación del sentimiento a virtud moral. El fin es crear frente a la jerarquía de privilegio una nobleza del mérito, a través de los modelos del humanismo renacentista».

artes «son el espíritu que vivifica la república» no podemos sino manifestar la gran similitud en los planteamientos.

«La Academia es compuesta de profesores públicos de las letras, escogidos por el senado, de los mejores seminaristas, examinados y aprobados por la Academia, los cuales enseñan las ciencias y artes y escriben lo que por orden del senado se ha de imprimir. Estos son traductores de todos géneros de lenguas, historiadores, poetas, filósofos, mecánicos, médicos, músicos, pintores, escultores, arquitectos.»³⁴

Se pueden extraer varias cuestiones interesantes en estas líneas. En primer lugar destacaremos el que se hable de «profesores públicos», pues tras los estatutos de 1757 eran los nobles los que controlaban la Academia de San Fernando, mientras los artistas-profesores estaban en un segundo plano³⁵, lo que causó no poca sorpresa a Mengs a su llegada a Madrid³⁶. En *Sinapia* se elimina este problema dando la preeminencia a los profesores, dentro del rechazo a cualquier tipo de nobleza que predomina en toda la obra. Se ha puesto de manifiesto la desconfianza de los ilustrados para con la alta aristocracia, pues aquéllos eran en su mayoría representantes de la baja nobleza, con una cultura y un espíritu reformador que chocaba con los intereses de los grandes nobles³⁷.

De la cita anterior todavía nos gustaría destacar dos temas; por un lado el centralismo y dirigismo que se propone desde la Academia, sin que ésta pueda desvincularse del poder político, exactamente como comentábamos que pretendía el sistema de Colbert y, además, lo que supone de unión de las diversas ciencias y artes en un esfuerzo común³⁸, lo que indica su igualdad, como también hemos dejado dicho anteriormente, superadas ya las cuestiones del parangón.

³⁴ *Sinapia. Una utopía ... (o. cit.)*, p. 125.

³⁵ Bédat, *(o. cit.)* p. 70: «...les artistes étaient considérés comme de grands enfants, et non comme des adultes, puisqu'on ne leur accordait aucun droit de regard dans la gestion de leur Académie».

³⁶ Menéndez Pelayo, *(o. cit.)* p. 533.

³⁷ La cuestión la resume con acierto Guinard en «Les utopies en Espagne...» (art. cit.) p. 175: «Il existe en effet en Espagne une noblesse modeste, instruite, à qui la route des honneurs et des privilèges de la haute aristocratie est barrée, tant par son manque de fortune que par l'obscurité de sa naissance et qui, lorsqu'elle ne peut vivre de ses rentes en ville ou sur ses terres, entre dans l'armée, la magistrature ou le clergé (...). Ainsi s'est constitué un groupe social moyen, auquel il faut adjoindre plus d'un négociant éclairé de Barcelone, Bilbao ou Cadix, et la plupart des représentants des professions libérales. Ce groupe se caractérise par une culture particulièrement ouverte et un réformisme aisément compréhensible chez des gens que la rigidité d'une structure sociale strictement hiérarchisée "coince" dans la médiocrité. C'est dans son sein que se recrutent la plupart des membres des "Sociétés économiques", qui eurent un rôle si important dans la diffusion des idées éclairées et servent bien souvent de "courroie de transmission" entre les pouvoirs et la masse. Charles III ne dédaigne d'ailleurs pas de prendre dans cette classe "moyenne" des membres importants de son administration, voire des ministres.»

³⁸ Esta necesidad de unión será un tema también muy tratado por los ilustrados, así en Jovellanos, *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, edición de José Caso

Se sigue a continuación con el funcionamiento de una academia fantástica:

«El colegio se compone de varias clases de sabios que trabajan en adelantar las ciencias y artes. Hay unos que llaman *mercaderes de luz*, los cuales, en traje de armenios y banias, peregrinan por todas partes adquiriendo libros, noticias / materiales y modelos para el adelantamiento de la ciencia y artes, no perdonando a gasto ninguno, pues para esto dan por muy bien empleado los sinapienses, empleando en ello las riquezas que les suministra abundantemente el país, de que ellos no hacen caso, y que tan estimadas son fuera de él.»³⁹

Y sigue una enumeración de distintos personajes que circulan por esta academia ideal, en la que el autor sigue fielmente la llamada *Casa de Salomón* de la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon⁴⁰. No debe ser casual que el autor de *Sinapia* haya seguido tan al pie de la letra algunos puntos de una de las utopías donde se hace más hincapié en el valor de la ciencia, fruto de uno de los filósofos que más hicieron por sustituir a la escolástica, el gran objetivo de las reformas educativas de los ilustrados. Así, la obra de Bacon ha sido considerada como «la primera utopía basada en la ciencia y el culto del método experimental»⁴¹. Además de manifestarse el mismo entusiasmo por el saber y el desarrollo de artes y ciencias ya apuntado, «no perdonando a gasto ninguno» en su obtención.

Los comentarios sobre arquitectura, pintura y escultura también van a ser eloquentes de lo que venimos destacando:

«La arquitectura en los edificios particulares atiende sólo a la comodidad y duración; en los públicos, también a la magnificencia y en todos a la hermosura, que no consiste en los adornos, sino en la observancia de la simetría que agrada.»⁴²

Podemos dejar hablar a Jovellanos para comprender lo que nos parecen planteamientos similares a los de *Sinapia*: «los arquitectos (barrocos) más nombrados de aquella edad no sabían hallar la majestad para los templos, el decoro para los edificios públicos, ni la comodidad y la gracia para los particulares»⁴³.

González de las *Obras en prosa*, Madrid, 1988, pag. 208: «Porque ¿qué son las ciencias sin su auxilio (de las letras)? Si las ciencias esclarecen el espíritu, la literatura le adorna; si aquéllas le enriquecen, ésta pule y avalora sus tesoros; las ciencias rectifican el juicio y le dan exactitud y firmeza; la literatura le da discernimiento y gusto, y le herosea y perfecciona.»

³⁹ *Sinapia. Una utopía...* (o. cit.) pp. 126-127.

⁴⁰ Bacon, Francis, «Nueva Atlántida» en *Utopías del Renacimiento*, Méjico, 1993, pp. 270-271: «respecto a los distintos oficios y empleos de nuestros compañeros, hay doce a los que llamamos comerciantes de luz, que hacen viajes al extranjero, bajo los nombres de otras naciones (pues la nuestra la ocultamos), que nos traen libros, resúmenes y ejemplos de los experimentos de otras partes».

⁴¹ Trousson, Raymond, *Historia...* (o. cit.), p. 113.

⁴² *Sinapia. Una utopía...* (o. cit.), p. 130.

⁴³ Jovellanos, G. M., *Elogio de Ventura Rodríguez*, B.A.E., XVII, Madrid, 1951, p. 372:

Sin duda el comentario nos trae a la memoria los postulados más claramente vinculados al gusto clásico, pues no parece sino partir de las *utilitas*, *firmitas*, *venustas* vitruviano-albertianas, base del ordenamiento clasicista posterior⁴⁴. Podemos citar directamente al arquitecto romano para comprobar lo similar de sus planteamientos: «La Simetría surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda estructura»⁴⁵ mientras que «El Ornamento es un correcto aspecto de la obra o construcción que consta de elementos regulares, ensamblados con belleza»⁴⁶. No hay que olvidar el gran auge que las nuevas ediciones de los tratados clásicos de arquitectura tuvieron en nuestro siglo XVIII a partir de los años cincuenta, especialmente el de Vitruvio, que contó con la edición de Ortiz y Sanz, magnífico ejemplo del nuevo espíritu ilustrado con que se entendían los tratados antiguos⁴⁷.

Junto a esta valoración de la raíz más vitruviana de la arquitectura se va a realizar una crítica a las formas barrocas anteriores que, según los ilustrados, no habían seguido la máxima (que tan bien se define en *Sinapia*) de una «hermosura que no consiste en los adornos sino en la observancia de la simetría que agrada»⁴⁸. Así se iniciará una cruzada contra el *mal gusto* anterior que encabezará la Academia y cuyo paladín será su secretario Antonio Ponz, que recorrerá España reclamando la intervención de la autoridad pública ante la terrible situación existente⁴⁹.

Volviendo a *Sinapia*, se habla finalmente de pintura y escultura con una interesante comparación respecto a la poesía:

«En la pintura y escultura no sólo atienden a la imitación, sino a la / propiedad en fisiognomía, trajes, usos, animales y plantas, no dando cara china a un

⁴⁴ Rivera, Javier, en el prólogo a la edición del *De Re Aedificatoria* de Alberti, Madrid, 1991, p. 27: «Entre los principios vitruvianos que componen la bella arquitectura (el orden, la disposición, la simetría, la euritmia, el decoro y la distribución) van a resultar tres categorías fundamentales que el arquitecto romano destaca al ocuparse de los edificios públicos, aquellos que para él representan la arquitectura por antonomasia: la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas*, la construcción, la utilidad (disposición y distribución) y la belleza, respectivamente, que se convertirán en la clave del debate clasicista desde el Renacimiento a nuestros días».

⁴⁵ Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura*, edición de José Luis Oliver Domingo e introducción de Delfín Rodríguez Ruiz, Madrid, 1995, p. 69.

⁴⁶ *Ibid.* p. 70.

⁴⁷ Menéndez y Pelayo, (*o. cit.*), pp. 555 y ss.

⁴⁸ Jovellanos, G. M.: *Elogio...* (*o. cit.*), p. 372: «En esta edad de corrupción, abandonados otra vez los principios del arte de edificar, volvió a adoptar el capricho de los arquitectos todas las extravagancias que había inventado el de los escultores y pintores (...) alteraron todos los módulos, trastocaron todos los miembros, desfiguraron todos los tipos del *ornato* arquitectónico, (...) prostituían la arquitectura, disfrazándola y sacándola a la escena sin unidad, sin gracia y sin *decoro*».

⁴⁹ Sería interesante resaltar en esta lucha, la consecución de victorias académicas tan importantes como la reclamada por Ponz sobre la imposición de un arquitecto-conservador a las catedrales, que llegará finalmente con un decreto de Floridablanca en 1777, en Bédar (*o. cit.*) pp. 332 y ss.).

cónsul romano, turbante a un español, cañones de artillería al sitio de Troya, elefantes en una batalla de suecos y palmas en Alemania, y guardando el decoro en todo, como en la poesía, en lo cual pecan no poco nuestros artifices, que llenan de cosas de romanos y griegos las historias de personas de judíos y persianos.»⁵⁰

Se reclama, por lo tanto, una imitación de la naturaleza, pero que contenga el grado de decoro necesario para constituirse en verdad. «La naturaleza —dice Benévolo— se revela cognoscible y clasificable mediante el estudio analítico de sus procesos, no mediante la ilustración sintética de las formas visuales»⁵¹. El decoro va a constituirse en la preocupación moral que acompañará el juicio estético de los ilustrados, y que siempre está presente en Jovellanos, «varón de entendimiento grave y austero, nacido (...), más para la verdad que para la belleza»⁵². «Jovellanos —dice Ignacio Henares— aclaraba en su discurso, no obstante, que no pretende retraer a los artistas de trabajar “sobre el antiguo, antes por el contrario, quisiéramos que observándole y estudiándole a todas horas, aprendiesen a buscar en la naturaleza misma aquellas sublimes perfecciones, que tan bien imitaron de ella los griegos. Pero nunca debemos olvidar que en las artes de imitación la verdad debe formar el primer objeto del artista”»⁵³.

Este decoro parte de la raíz del seicientos francés que toma las ideas cartesianas para crear un «tratado de las pasiones»⁵⁴. Es en la propia *Sinapia* donde se menciona a Descartes en el capítulo dedicado a las artes:

«...ejercitan según el método de Mr. Descartes, pues aunque no tienen noticia de este nombre, han conformádose con él por haber consultado la misma razón, que es común a todos. Válense para descubrir la verdad y para persuadirla de las vías matemáticas de división y de unión, procurando evitar todos los errores de los sentidos, de las pasiones y de la educación, con reglas muy seguras. Del artificio retórico hacen poco caso, como de cosa que disminuye el

⁵⁰ *Sinapia. Una utopía...* (o. cit.), p. 130.

⁵¹ Citado por Ignacio Henares Cuéllar, (o. cit.), p. 64.

⁵² Menéndez Pelayo (o. cit.), p. 396.

⁵³ Henares Cuéllar, (o. cit.), pag. 70.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66: «Por la vía del decoro en la “teoría de los caracteres” se produce el triunfo de la *bien-séance* a expensas de la *vraisemblance*».

La teoría de los caracteres no estará ausente de las formulaciones académicas y se convertirá en un elemento vital de su pedagogía: Don Vicente Pignatelli hace un inventario de la incidencia de lo fisiológico en la expresión artística, que es un eco de los planteamientos seicentistas: “Ninguna cosa hay visible que no pueda representarse á los ojos por imágenes, y son infinitas las que no pueden instruir con palabras los oídos; todos los hombres se ríen, se afligen y se visten de las mismas pasiones; pero en todos se ven caracterizadas por tan prodigiosa variedad como los rostros. La edad, la patria, el temperamento, el sexo y la profesión, que diferencian los síntomas de una pasión, podrá muy bien representarlas el Pintor con la variedad de vestido, tez de rostro, barba, cabellos habitud de cuerpo, trage de la Nación, figura de cabeza, viveza, movimiento. ojos; pero nunca podrán ser bastantemente expresadas con el aparato poético de la locución”».

crédito y sólo tiene eficacia mientras engaña. La poesía usan por / la armonía y agrado de la música, pero muy natural, quitando todo relumbrón, juego de palabras y agudeza pueril». ⁵⁵

Se sigue, como vemos, la vía racional, y se rechaza, volviendo a la comparación con la poesía, que ya hemos visto anteriormente, todo «artificio retórico», aplicándole el comentado mensaje moral: «sólo tiene eficacia mientras engaña». No pueden dejar de recordarnos estas expresiones las disputas de nuestros ilustrados contra el teatro y la poesía del siglo anterior, que se constituyó en el enfrentamiento de las escuelas castiza y francesa, en la que ésta pretendía establecer el gusto del país vecino eliminando todo lo que no era «muy natural», en esa búsqueda que pensaba hallar en la naturaleza la razón universal. Fue un movimiento que contó con el apoyo real, interesado en fomentar una literatura académica ⁵⁶.

Hemos visto, por lo tanto, cómo las ideas artísticas expuestas en *Sinapia* coinciden con las de los ámbitos ilustrados de nuestro siglo XVIII y, para ello, hemos querido recordar las ideas al respecto de personajes como Jovellanos, quizá una de las mentes más preclaras de la época. Recordemos que Jovellanos es un político que opina de las artes «como aficionado» ⁵⁷, pues nos parecía importante adecuarlo al posible autor de la utopía, un político por lo menos *en el papel*, para el que las artes no eran sino un elemento más de la vida ciudadana. Esto no contradice la importancia que les concede en su república lo que, como hemos visto, coincide con el pensamiento ilustrado. Por estas razones no nos hubiera parecido correcto comparar el texto con opiniones de *profesionales* como Mengs u otros.

⁵⁵ *Sinapia. Una utopía... (o. cit.)*, p. 128.

⁵⁶ Menéndez Pelayo, (*o. cit.*), p. 276: «...al ascender al trono Carlos III en 1759. El nuevo reinado señala el apogeo de la cultura francesa. (...) Pero la medida más radical que por entonces se dictó, y la que más al descubierto pone el espíritu dominante en el Gobierno y en los poetas y críticos que a sus órdenes trabajaban en la creación o trasplante de una literatura académica, o, por mejor decir, administrativa, es la real cédula de 11 de junio de 1765, que prohibió en todo el reino la representación de los *Autos Sacramentales*». Así también, en p. 397 y ss.: «(Jovellanos) hacía muy poco aprecio del antiguo teatro español, y en su bella *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España*, clama por el destierro de casi todos los dramas que ocupaban nuestra escena, y no sólo de los abortos estúpidos de los dramaturgos de su tiempo, sino también de aquellos antiguos, justamente celebrados «por sus bellezas inimitables, por la novedad de su invención, por la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste y las sales cómicas que brillan a cada paso en ellos». Todas estas virtudes literarias no bastaban a vencer a Jovellanos, aun reconociéndolas. Se lo vedaba *la luz de los preceptos, y principalmente la de la sana razón*, a cuyas luces encontraba aquellos dramas *plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar*».

A estos dramas quiere sustituir otros «capaces de deleitar e instruir... un teatro donde pudieran verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Sér Supremo y a la religión y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad... un teatro que presentara príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y patriotismo...»

⁵⁷ Jovellanos, G. M., *Elogio de las Bellas Artes*, B.A.E. XVII, Madrid, 1951, p. 350.