

Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística

Daniel CRESPO DELGADO

Doctor en Historia del Arte (Universidad Complutense de Madrid)
Centro de trabajo: Centro de Estudios de Obras Públicas y Urbanismo (C.E.H.O.P.U.)
C/ Zurbano, nº 6, 28006, Madrid
danielcrespodelgado@hotmail.com
Télf.: 686645379

Entregado: 20 de abril, 2006

Aceptado: 10 de enero, 2007

RESUMEN:

La lectura y los lectores en la España de la segunda mitad del siglo XVIII han suscitado numerosos estudios en los últimos años. La definición de los posibles cambios que se produjeron y su relación con el movimiento ilustrado han sido los principales objetivos de estas investigaciones. Desde las sugestivas perspectivas que han abierto, analizaremos el público de la literatura artística durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, un aspecto hasta la fecha inédito pero que ayudará a trazar de manera más precisa el panorama de la lectura en España en tan decisivo periodo.

Palabras claves: Literatura artística. España. Siglo XVIII. Lectura. Bibliotecas. Ilustración

ABSTRACT

Last years many studies have aroused about reading and readers during the second half of the XVIIIth century in Spain. The main objectives of this investigation are to define possible changes took place and its relation with the enlightened movement. From the suggestive perspectives have been open, we will analyze the public of the artistic literature during the second half of the XVIIIth century and the beginnings of the XIXth century. This is an unknown aspect until now which will help to draw precisely aspects of reading in Spain in that decisive period.

Key Words: Artistic literature. XVIIIth century. Reading. Libraries. Enlightenment

El análisis del público y de los lectores de la literatura de contenido artístico durante la Ilustración conlleva notables dificultades, derivadas ante todo de la falta o parcialidad de los datos disponibles. No obstante, partiendo de una amplia concepción del género –que irá más allá de los tradicionales tratados– y recurriendo a diversas fuentes, podremos trazar las líneas maestras de la difusión de la que gozó dicha

literatura entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. La relación de estas heterogéneas noticias nos desvelará un periodo marcado por la continuidad respecto al periodo anterior, por límites que ya empezaban a ser antiguos, mas también detectaremos el inicio de importantes transformaciones, que abrieron nuevas perspectivas a la literatura artística española y a su público. Dispongámonos, pues, a recoger los distintos hilos de los que disponemos para tomar un camino hasta la fecha inédito, si bien sólo podremos desbrozarlo por la amplitud del tema y los límites del espacio del que disponemos.¹

Una fuente excepcional para nuestro estudio la constituiría cierta documentación de la Imprenta Real y de la Real Academia de San Fernando, en la que se da noticia del exacto número de ejemplares que se vendieron de algunas de las obras sobre bellas artes que estas instituciones publicaron durante el siglo XVIII. Sus datos revelan que no todas las publicaciones de contenido artístico gozaron de la misma difusión, existiendo notables diferencias entre ellas. En lo más bajo de la escala encontraríamos, por ejemplo, la traducción española de los dos primeros libros de *I Quattro Libri dell'architettura* (1570) del italiano Andrea Palladio a cargo del valenciano José Ortiz y Sanz (1739-1822), que se puso a la venta en diciembre de 1797 con el título de *Los Quatro libros de Arquitectura de Andres Paladio*. Su publicación por parte de la Imprenta Real nos ha permitido saber que se tiraron setecientos cincuenta ejemplares y que pasado prácticamente un año, en noviembre de 1800, sólo se habían vendido veintitrés. Las pérdidas habían sido tan cuantiosas, que se renunció a llevar a cabo la edición de los dos últimos libros del celeberrimo tratado de Palladio tal como era la intención de José Ortiz.² Un contrapunto a tan rotundo fracaso lo proporcionarían las *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Camara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara*, también editadas por la Imprenta Real y aparecidas en 1780, es decir, un año después de la muerte en Roma del pintor neoclásico alemán, cuya influyente estancia en España entre 1761 y 1770 y entre 1774 y 1776 fue el preludio de la exitosa venta de su tratado.³ De los mil ejemplares que se editaron en 1780, en mayo de 1791 sólo restaban veinticinco

¹ Debo agradecer las referencias bibliográficas que me facilitaron generosamente la profesora Silvia Canalda y la investigadora Pia Hollweg, así como el interés que mostraron por este artículo los profesores Delfín Rodríguez y Fernando Bouza, sin cuyo apoyo no habría visto la luz.

² Archivo Histórico Nacional [A.H.N.], Consejos, Leg. 11283.

³ Sobre Mengs, su papel en la difusión del neoclasicismo y su influencia en España, véase: A. ÚBEDA DE LOS COBOS: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001; *Mengs. La scoperta del Neoclásico*. Venecia: Marsilio, 2001. El influjo del diplomático español José Nicolás de Azara (1730-1804), editor de las *Obras de Mengs*, en la contemporánea cultura artística europea desde su privilegiado puesto de la embajada española en Roma, ha sido subrayado en numerosos estudios llevados a cabo por J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, entre los que destacamos: "Los últimos discípulos de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)", en *I Congreso Internacional Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1988, pp. 434-450; "El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y de las letras", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LXXXI, 2000, pp. 61-87; "Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez", *Reales Sitios*, nº 156, 2003, pp. 56-71.

por vender. De ahí que en abril de ese mismo año el conde de Floridablanca, secretario de Estado, ordenase que del tratado de Mengs, junto a otras obras que había financiado la Imprenta Real y que de igual modo habían conseguido venderse a buen ritmo, se imprimiesen mil ejemplares más. Ciertos problemas hicieron que esta segunda edición de las *Obras* no apareciese hasta 1797.⁴ Pero aún lo satisfactorio de estos datos, otras publicaciones artísticas alcanzaron mayor éxito, conservándose numerosos testimonios del que obtuvo el *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* (1772-1794), escrito por el que fuere por muchos años secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el valenciano Antonio Ponz (1725-1792).⁵ Si bien su propio título manifiesta los heterogéneos contenidos del *Viage*, no hay duda que los relativos a las artes fueron prioritarios. De hecho, Ponz tuvo que aclarar en distintos momentos a lo largo de su obra que su intención no residía únicamente, como algunos suponían, en la descripción y el análisis del patrimonio artístico español.

A parte de las citas recurrentes al *Viage de España* por sus contemporáneos en multitud de fuentes y de las diversas ediciones de las que gozaron algunos de los dieciocho tomos de los que se compuso la obra de Ponz (hasta tres los cinco primeros y dos hasta el duodécimo), nos proporciona datos muy reveladores de su considerable difusión, el intento de su sobrino Alejandro José Ponz de traspasar a la Imprenta Real en 1800 los derechos de publicación del *Viage* y “el tomo 19 que trata del Reino de Granada que no ha podido concluir enteramente por falta de caudales para repetir sus viajes y observaciones”. Pedía a cambio que se le concediese “una pensión de 30000 reales anuales sobre la Mitra de Cuenca u otra cualquiera”. En el informe que el 14 de agosto de 1800 el encargado de imprentas, Juan Facundo Caballero, elaboró sobre esta petición por encargo del por entonces secretario de Estado, Mariano Luis Urquijo, señaló que era incontestable la utilidad y la calidad del *Viage de España* y que por esa razón se vendió “muy bien” en el momento de su aparición. Si bien en la actualidad “continúa vendiéndose, es con mucha lentitud... pues al presente producirá la venta de unos 3000 o 4000 reales anuales, es decir, dejará de utilidad una mitad poco más o menos” tras descontar los gastos de impre-

⁴ A.H.N. Consejos, Leg. 11279. Desde la Imprenta Real se apuntó que para una reimpresión de las *Obras* de Mengs se tardarían unos cuatro meses. Sus responsables advirtieron que la lámina con el retrato del pintor alemán abierta por Manuel Salvador Carmona y que encabezaba las *Obras* no aguantaría otros mil ejemplares, recordando además que “el Señor Eugenio de Llaguno, parece que corrigió esta Obra por encargo del S. Azara, y me parece que podía convenir indicarle que se va a reimprimir por si se le ofrece qué aumentar, como lo hizo en la segunda impresión del Bowles”. El 19 de mayo de 1791 se comunicaba al conde de Floridablanca que se habían empezado a reimprimir las obras seleccionadas excepto la de Mengs, a la espera de saber si Llaguno deseaba introducir cambios. Finalmente, la reedición de 1797 no presentó alteraciones. Sobre las correcciones de Llaguno a los textos que conformaron la primera edición de las *Obras*, véase: J. I. TELLECHEA IDÍGORAS: “Azara y la edición de las obras de A.R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno y Amírola”, *Academia*, nº 35, 1972, pp. 45-71; A. R. MENGES: *Tratado de la belleza*. Murcia: Dirección General de Bellas Artes; Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales; Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989. Introducción de Mercedes Águeda.

⁵ Damos exhaustiva cuenta de muchos de ellos en D. CRESPO DELGADO: *El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

sión. Además, Facundo Caballero descubrió que Antonio Ponz había cedido los derechos del *Viage* al impresor Joaquín Ibarra a cambio de “4000 reales y cien ejemplares por cada tomo que imprimiese la primera vez, y dos mil reales y otros cien ejemplares si se reimprimían”. Los herederos de Ibarra todavía ostentaban los derechos sobre los dieciocho tomos de los que se componía el *Viage*, de los que conservaban más de “18000 volúmenes” en sus almacenes. La Imprenta Real, por tanto, debería dar a la luz una nueva edición del *Viage* si no quería colisionar con los derechos de los Ibarra. Esto hacía que los márgenes de posibles beneficios fuesen escasos, desaconsejando Facundo Caballero se atendiese la oferta de José Ponz. No obstante este informe subrayó que la reimpresión del *Viage de España* en 1800 no era un negocio por los derechos que ostentaba la imprenta de los herederos de Ibarra y por la elevada suma de dinero que demandaba el sobrino de Ponz, las cifras que aporta revelan que a finales de siglo seguía vendiéndose a relativo buen ritmo: “3000 o 4000 reales” de recaudación anuales no era una cifra desdeñable, si tenemos en cuenta que cada ejemplar costaría unos quince reales aproximadamente. Pero advirtamos que el *Viage* alcanzó una notable difusión cuando vio la luz por vez primera, demostrándolo no sólo el fidedigno testimonio de Caballero, sino también lo que cobró Antonio Ponz por cada tomo o los dieciocho mil volúmenes que todavía conservaba la imprenta de Ibarra. Todo ello revela una necesariamente notable tirada por parte de Ibarra para conseguir del *Viage* aunque sólo fuese una mínima ganancia. La propia publicación de dieciocho tomos y la reedición de muchos de ellos manifiesta que Ibarra y sus herederos la obtuvieron.⁶

Entre el rotundo fracaso del Palladio de José Ortiz y el éxito del *Viage* de Ponz o las *Obras* de Mengs, contamos con casos intermedios. Gracias a la financiación del *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de bellas artes de España* (1800) de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, conservamos abundante documentación en su archivo sobre la venta de esta obra. Hasta 1810, de los mil quinientos juegos (9000 tomos) que se imprimieron del *Diccionario*, se vendieron 396 ejemplares del primer tomo, 380 del segundo, 385 del tercero, 350 del cuarto, 341 del quinto y 338 del sexto, en total 1794 tomos, prácticamente una quinta parte de la tirada inicial. La mayoría se despacharon en las oficinas del conserje de la Academia el primer año en que se dispusieron al público, es decir, en 1801: 270 del primero, 257 del segundo, 259 del tercero, 220 del cuarto, 208 del quinto y 201 del sexto. Entre 1802 y 1806 se vendieron anualmente entre 15 y 35 ejemplares de cada tomo, que seguían costando, como desde el inicio, once reales. La caída de las ventas entre 1807 y 1810

⁶ La oferta de Alejandro José Ponz y la respuesta de Facundo Caballero se encuentran en: A.H.N. Consejos, Leg. 11283. En nuestra tesis doctoral ofrecemos más datos sobre la fortuna del *Viage* tras la muerte de su autor: D. CRESPO DELGADO: *op.cit.* Para las diversas ediciones con las que contó cada uno de los dieciocho tomos del *Viage* y las variaciones que se introdujeron en cada una de ellas, ver: S. BLASCO CASTIÑEYRA: “El Viaje de España de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra”, *Anales de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 223-304.

resulta reveladora del momento de gran inestabilidad política y social que se vivía. Algo subieron entre 1813 y 1816, despachándose 117 juegos y un tomo suelto, tal vez por haber bajado su precio hasta ocho reales. Las ventas no experimentaron grandes cambios entre 1817 y 1861. De hecho, en 1861 todavía restaban 1380 tomos en la secretaría de la Academia.⁷

Advirtamos que en el mismo legajo donde aparecen los datos de la venta del *Diccionario* entre 1800 y 1810, se conserva un informe fechado en octubre de 1808 y redactado por el conserje Francisco Durán informando de la venta de otros libros y estampas que también se encontraban a su cargo. Según Durán, si las actas publicadas por la Academia cada tres años con motivo de la distribución general de premios no tenían apenas salida porque no interesaban⁸, el *Diccionario* de Ceán,

“aunque obra estimable, no se vende por ser poco conocida, y por que sólo la compran los conoedores de las nobles Artes, los cuales, por desgracia, son tan pocos como Vd. sabe. Si hubiese medio de encargar su venta a algún librero que haga remesas a las Capitales, y demás pueblos de España, donde hay Academias y Escuelas de artes, podría tener algún mas despacho; pero en Madrid sólo, que está su venta a cargo del conserje, o que esté del librero más afamado, no se conseguirá hasta que se conozca por repetidos anuncios en la Gaceta, Diario, etc.”⁹

Por otra nota del mismo Durán, sabemos que la *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804) de Juan Agustín Ceán Bermúdez tuvo incluso peor recepción que su *Diccionario*.¹⁰ Tampoco gozó del esperado éxito el conjunto de estampas sobre la mezquita de Córdoba, la Alhambra y otros notables monumentos de Granada que conformaron las *Antigüedades Árabes de España* (1787-1804), que tanto dinero y esfuerzo habían costado a la Academia de San Fernando al hacerse cargo de los costes de la impresión y de los viajes que un grupo de arquitectos (Hermosilla, Arnal y Villanueva) tuvieron que hacer a Andalucía para levantar los planos que luego habían de grabarse. En 1791 se solicitó que ciertas láminas despachadas en la Academia, entre ellas las *Antigüedades*, pasasen a la Real Calcografía para aumentar sus fondos con su venta. El conde de Floridablanca consultó dicha petición al por entonces secretario de la Academia, José Moreno, quién el 26 de mayo de 1791, le contestó que el primer juego de las *Antigüedades*

⁷ Archivo de la Real Academia Bellas Artes de San Fernando [A.R.A.B.A.S.F.], Ventas del diccionario de Ceán. Cuentas. 1817-1861, Sign. 110-4/5.

⁸ En un inicio estas actas se distribuyeron gratuitamente entre protectores, académicos e instituciones. El 7 de marzo de 1802 se decidió poner a la venta las actas que todavía restaban de distribuciones de años anteriores y las que habían de publicarse en los años siguientes. Si bien siguieron regalándose algunas de ellas, en la junta particular del 31 de octubre de 1802 se aprobó un *Reglamento para la repartición de los cuadernos de Actas de la Real Academia de San Fernando* en el que se detalló a quién y cuantas actas se entregarían gratuitamente para no debilitar su venta con un reparto indiscriminado (A.R.A.B.A.S.F. Juntas Particulares, 1795-1802, Sign. 3/ 125).

⁹ A.R.A.B.A.S.F. Publicaciones 1799-1860, Sign. 26-2/1.

¹⁰ A.R.A.B.A.S.F. Documentos relativos a Ceán Bermúdez, Sign. 80-5/4. Para el contexto biográfico en el que Ceán publicó esta obra y su *Diccionario*, ver: J. CLISSON ALDAMA: *Juan Agustín Ceán-Bermúdez, escritor y crítico de bellas artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982.

salió a la venta a principios de 1789 a un precio de trescientos veinte reales –precio que consideró “muy equitativo”– añadiendo que “de los doscientos ejemplares que la Academia mandó tirar de este primer cuaderno, tiene todavía ciento cincuenta”.¹¹ Las compras, por tanto, fueron escasas y no parece mejorasen en los siguientes años tal como desvelan las actas de la Academia: entre 1792, 1793 y 1794 se vendieron veintiún juegos; en 1795, dos; en 1796, siete; en 1798, cuatro.¹² Los datos de ventas que conservamos de tan diversas obras trazan, pues, un paisaje de claroscuros si bien la languidez del mercado parece ser la tónica general aun excepciones concretas. Tal vez por aquella razón que arguyó el conserje Francisco Durán: “sólo *las* compran los conocedores de las nobles Artes, los cuales, por desgracia, son tan pocos como Vd. sabe”.

No hay duda de que un destacado sector del público de éstas y de las más demás obras de nuestra literatura artística lo conformaba el de los propios profesionales. Lo demuestran, en primer lugar, los inventarios que conservamos de sus bibliotecas. Efectivamente, en las de importantes arquitectos cortesanos de principios del siglo XVIII como Teodoro Ardemans (1664-1726)¹³ o posteriores como Ventura Rodríguez¹⁴ o Juan de Villanueva¹⁵, fueron abundantes las obras artísticas y de manera muy especial los tratados de arquitectura.¹⁶ También los encontramos en las bibliotecas de maestros más modestos¹⁷ o en las de aquellos que residían en provincias, ya desarrollasen su tarea en núcleos de primer orden como Sevilla¹⁸, Barcelona¹⁹ o

¹¹ A.H.N. Estado, Leg. 3178-3179. Para el largo recorrido que tuvieron que pasar las *Antigüedades* antes de ser publicadas, ver: D. RODRÍGUEZ RUIZ: *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid: COAM, 1992.

¹² A.R.A.B.A.S.F. Juntas Particulares, 1795-1802, Sign. 3/125.

¹³ M. AGULLÓ: “La biblioteca de Don Teodoro Ardemans”, en *Primeras Jornadas de Bibliografía*. Madrid: Seminario Méndez Pelayo, 1977, pp. 571-583.

¹⁴ J. L. BLANCO MOZO, “La cultura de Ventura Rodríguez y la biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 7-8, 1995-1996, pp. 181-222.

¹⁵ En el aviso de la venta de los bienes pertenecientes a Juan de Villanueva aparecidos en el *Diario de Madrid* del 9 de octubre de 1811 se hizo referencia, entre otros, a “estampas de edificios antiguos romanos y otros dibujos; un juego de logias de Rafael iluminadas y otras en negro; y un buen número de libros de arquitectura, historia y otros” (citado en P. MOLEÓN: *La Arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid: COAM, 1988, p. 408).

¹⁶ Destaquemos que también se encontraron en las bibliotecas de ingenieros, aunque de gran relevancia para la arquitectura, como Francesco Sabatini (1721-1797). Ver: J. A. RUIZ HERNANDO: “La testamentaria de Francisco Sabatini”, en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*. Madrid: Electa, 1993, pp. 91-114.

¹⁷ J. L. BARRIO MOYA: “La librería de Ignacio Goda, maestro de obras valenciano del siglo XVIII (1756)”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. LXVIII, 1992, pp. 573-581.

¹⁸ F. OLLERO LOBATO: “La condición social y la formación intelectual de los maestros de obras del barroco: el gremio de albañilería de Sevilla a mediados del siglo XVIII”, en *Barroco Iberoamericano: territorio, arte y sociedad*. Sevilla: Giralda, 2001, pp. 136-145.

¹⁹ M. ARRANZ HERRERO: *La menestralía de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*. Barcelona: Proa, 2001. Según Francisco Javier Burgos, la presencia del libro sobre pintura, escultura o grabado fue mucho menor en la Barcelona dieciochesca que el dedicado a la arquitectura. “Las profesiones donde resulta más habitual hallar libros de arquitectura es entre los maestros de casas y los arquitectos como José March Ivern –1765– José Odena –1774– Joan Soler Faneca –1794– o Joan Fábregas –1795–” (F. J. BURGOS: *Imprenta y cultura del libro en la Barcelona del setecientos (1680-1808)*. Tesis Doctoral.

Valencia²⁰, o de segundo como Murcia²¹, Santiago de Compostela²², Málaga²³, Navarra²⁴ o Salamanca²⁵. De todos modos, no podemos afirmar que la presencia de libros fuese mayoritaria entre los arquitectos y maestros de obras. Manuel Arranz señala que de los treinta y ocho inventarios *post mortem* localizados entre finales del siglo XVII y el siglo XVIII en el Archivo de Protocolos de Barcelona pertenecientes

Universidad de Barcelona, 1995, p. 769). Antonio Celles, fallecido en 1835 y personalidad clave de la arquitectura barcelonesa y catalana en el cambio de siglo, también amasó un importante número de publicaciones sobre bellas artes: J. M. MONTANER MARTORELL: *La modernització de l'útiltatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: IEC, 1990, pp. 593-596.

²⁰ En su documentado estudio sobre la cultura del libro en la Valencia de la segunda mitad del siglo XVIII, Genaro Lamarca cita diversos inventarios, en concreto cinco, de arquitectos y maestros de obras de la ciudad que contaban con obras relativas a su profesión. Ninguna de estas bibliotecas superó los veinte títulos, encontrándonos, eso sí, con los ineludibles Vitruvio, Vignola, Palladio, Serlio, Torija o fray Lorenzo de San Nicolás (G. LAMARCA LANGA: *La cultura del libro en la época de la Ilustración. Valencia, 1740-1808*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1994).

²¹ El inventario *post mortem* del maestro de obras Martín Solera (1714-1766), que participó en destacados proyectos en Murcia, arroja un total de veinte títulos entre los que predominan los libros de arquitectura, no faltando una edición de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola, publicada por vez primera en 1562, la *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1702) del padre Pozzo, la *Architettura Civile* (1737) de Guarino Guarini, la *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura* (1585-1587) de Juan de Arfe o el *Compendio mathematico* (1709-1715) de Vicente Tosca, que aunque dedicado a las matemáticas incluía un volumen centrado en la arquitectura (C. de la PEÑA VELASCO: "La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia", *Imafronte*, n.º 1, 1985, pp. 73-86).

²² M. C. FOLGAR DE LA CALLE: "Un inventario de bienes de Fernando de Casas": *Cuadernos de Estudios Gallegos*, n.º XXXIII, 1982, pp. 535-547.

²³ Antonio Ramos, que fue nombrado en 1760 maestro mayor de la catedral malacitana, poseía en 1771 una biblioteca que contaba con 62 títulos, entre ellos 15 de arquitectura, 2 de ordenanzas, 10 de matemáticas y 3 de fortificación o técnica militar. Entre los de arquitectura civil contaba con los habituales tratados de Vitruvio, Vignola, Arfe, fray Lorenzo de San Nicolás, Palladio, Serlio, Alberti o Pozzo. Véase: R. CAMACHO MARTÍNEZ, "La formación clásica del arquitecto Antonio Ramos a través de su biblioteca", en *Actas del X Congreso del C.E.H.A. Los clasicismos en el arte español*. Madrid: U.N.E.D., 1994, pp. 523-529. Otro maestro destacado que desarrolló su actividad en la Andalucía de las primeras décadas del siglo XVIII, Vicente Acero, fallecido en 1738, logró acopiar un interesante conjunto de títulos sobre arquitectura en su biblioteca: LORENZO ALONSO y FRANCISCO J. HERRERA, "Del estudio en la teórica y del trabajo en la práctica: observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero. Addenda documental", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 17, 2005, pp. 87-92.

²⁴ J. J. AZANZA LÓPEZ: "La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo XVIII", *Príncipe de Viana*, n.º 211, 1997, pp. 295-328.

²⁵ Los inventarios *post mortem* de Francisco Álvarez, Alonso de la Fuente Rodríguez, Miguel de la Fuente, Juan de Sagarvinaga y Lesmes Gabilán Sierra ofrecen datos diversos, sobre todo por el volumen de libros poseídos. Los tres primeros, que vivieron en la primera mitad de siglo y no pasaron de ser maestros de escaso vuelo, contaron con un modesto número de libros, siendo mucho más completas las bibliotecas del arquitecto académico Sagarvinaga, que contaba con 60 volúmenes, y sobre todo la del maestro de obras Lesmes Gabilán que, según el inventario de sus bienes realizado en 1803, tenía más de doscientos cincuenta volúmenes. No obstante tales diferencias, en todas estas bibliotecas predominaron los libros de arquitectura, con presencia también de obras religiosas y de literatura profana en las de Gavilán y Sagarvinaga (M. N. RUPÉREZ ALMAJANO: "Los libros del arquitecto salmantino Lesmes Gavilán Sierra a finales del siglo XVIII", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 55, 1989, pp. 466-471; Íbid.: "Bibliotecas de artistas salmantinos en el siglo XVIII", en *Actas del X Congreso del C.E.H.A. Los clasicismos en el arte español*. Madrid: UNED, 1994, pp. 515-522). A pesar de la presencia de la universidad, las bibliotecas de la Salamanca dieciochesca, al menos las de las primeras décadas del siglo, no fueron muy destacadas: A. WERUAGA PRIETO: *Libros y lectura en Salamanca. Del barroco a la Ilustración 1650-1725*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993.

a tales profesiones, veintidós no registran ningún libro.²⁶ También para Ramón Soler “la mayoría debieron permanecer al margen, si no de la lectura, sí del comercio del libro”.²⁷ Entre la minoría afortunada que poseían libros existían grandes diferencias, encontrándonos bibliotecas, las menos, muy bien dotadas, mientras que otras, más habituales, contaban con un reducido puñado de títulos. No obstante estas distancias, advertimos la recurrente presencia de Vitruvio, de tratados españoles (los de Arfe y fray Lorenzo de San Nicolás son los más habituales) y de italianos de los siglos XVI, XVII y XVIII (desde Vignola, Serlio o Palladio a Pozzo o Bibbiena). La posesión de autores franceses tampoco debe pasarnos por alto, sobre todo por su comparación con su escaso peso en las bibliotecas de los arquitectos renacentistas y barrocos.²⁸

Aunque parece que el libro de arquitectura estaba más extendido, la situación entre los artistas plásticos sería similar. Las diferencias, pues, devinieron de grado que no de especie, no siendo los libros en general y los tratados artísticos en particular algo totalmente extraño en los talleres de pintores, escultores o grabadores tal como demuestran las bibliotecas de los escultores Mariano Salvatierra (1752-1808) y Felipe de Castro (muerto en 1775), extraordinaria por la cantidad y la calidad de sus títulos²⁹, la del pintor Francisco Bayeu (1734-1795)³⁰, la de los grabadores Pascual Pere Moles (1741-1797)³¹ y Manuel Salvador Carmona (1734-1820)³² o la

²⁶ Manuel Arranz se sorprende de “l’absència de llibres entre els efectes de mestres d’obres tan destacats com Josep Arnaudies, Francesc Torrents, Marc Ivern, Salvador Ausich o Pau Mas i Dordal. Per a bastants mestres la manca de llibres quedava parcialment paliada per l’existència de llibretes i papers amb dibuixos, esquemes, traces i notes relatives a la professió”. El mismo Arranz destaca que la no posesión de libros no significaba obligatoriamente que no los conociesen, ya que podían recurrir a colegas o a instituciones para su consulta. M. ARRANZ: *op.cit.*, p. 79-81.

²⁷ Destaquemos que estas palabras de Soler se refieren a los artistas españoles de entre los siglos XVI y XVIII, afirmando que “lo más común durante los siglos XVII y XVIII parece ser que un artista de mediana reputación dispusiera de alrededor de una docena de volúmenes, de los que menos de la mitad serían específicos de su profesión”. No obstante, Soler detecta un aumento considerable del promedio de libros de arte en las bibliotecas de los artistas de la segunda mitad del siglo XVIII (R. SOLER: “Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía”, *Locus Amoenus*, n° 1, 1995, pp. 151 y 152).

²⁸ R. SOLER: *op.cit.*, p. 154.

²⁹ C. BÉDAT: “La bibliothéque du sculpteur Felipe de Castro”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. IV, 1969, pp. 363-411. J. NICOLAU CASTRO, “Inventario del escultor Mariano Salvatierra”, *Academia*, n° 71, 1990, pp. 345-366.

³⁰ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Leg. 2275.

³¹ Su biblioteca, de la que se realizó un inventario tras su muerte, constaba de 89 títulos, en su mayoría franceses, seguramente adquiridos durante su estancia en París. Los de contenido literario representaban un 18% respecto del total, mientras que los de historia un 16%, los de religión un 15 % y los artísticos un 16%. De entre estos últimos cabe destacar los dedicados al grabado, si bien contó con otros títulos referentes a las demás artes plásticas y a la arquitectura como los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho, las *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos* (1791) de Isidoro Bosarte, las *Delle case di città antiche romani secondo la doctrina di Vitruvio* (1795) del mejicano Pedro José Márquez o las *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1768) de Francesco Milizia (R. M^a. SUBIRANA i REBULL: *Pascual Pere Moles i Coronas, València 1741-Barcelona 1797*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990).

³² J.L. BLANCO MOZO, “La otra cara de la Ilustración: la formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través de su inventario de bienes (1778)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 9-10, 1997-1998, pp. 277-312.

del también grabador y geógrafo Tomás López (h. 1730-1802)³³, todos ellos, subrayémoslo, artistas de notable formación y éxito.³⁴ Si los estudiosos de la lectura en el mundo moderno han subrayado la estrecha relación entre renta y posesión de libros, siendo más comunes y por lo general más bien dotadas las bibliotecas entre los individuos con mayores recursos, los artistas, fuesen plásticos o arquitectos, no serían una excepción. En cualquier caso, el agustino fray Andrés del Corral pareció no equivocarse cuando se preguntó, en la oración que leyó con motivo de la distribución de premios que la Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid celebró en 1803,

“donde hallaremos artífice que tenga tan siquiera noticia de los libros de la facultad, mucho menos su acopio? Qué, los Palominos, Sagredos, Valverdes, Serlios, Arfes y Vignolas se hallan a cada tropezón, como el libro Espejo y Arte de Nebrija? Los Gutiérrez de los Ríos, los Buitrones, Carduchos y Pachecos, Albertis, y los Mengs, son obras tan poco costosas, que se despachen a huevo?”.³⁵

Subrayemos que para Andrés del Corral, esta incapacidad de la mayoría de los artistas para adquirir los tratados necesarios para su formación tenía una alternativa: las bibliotecas de las academias o de las escuelas públicas de bellas artes.

Efectivamente, si bien durante los siglos XVI y XVII instituciones civiles o religiosas como universidades o conventos contaron con libros de arte en sus anaquelos, la fundación de academias de bellas artes y de escuelas públicas de dibujo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII por todo el territorio peninsular supuso, en muchos casos, la apertura en su seno de bibliotecas para la consulta de sus profesores y alumnos en las que, obviamente, primó la bibliografía artística. Así lo demuestra la documentación de la Academia de San Fernando de Madrid, la de San

³³ La de López fue una biblioteca moderna y especializada, es decir, con gran número de obras relativas a geografía e historia aunque también encontremos sobre historia natural, física, religión o bellas artes. Entre éstas destacar las *Distribuciones* de premios de la Academia de San Fernando de 1787, 1790, 1793, 1796 y 1799, las *Obras* (1780) de Mengs, el *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio. Escrito en francés por Claudio Perrault... traducido al castellano por Joseph Castañeda* (1761), el *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, *Le peintre converti aux précises et universelles règles de son art* (1667) de Abraham Bosse, la edición de 1795-1797 del *Museo Pictórico y Escala Optica* de Antonio Palomino, *El Arquitecto práctico, Civil, Militar y Agrimensor* (1767) de Antonio Plo, la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (1657) de Francisco de los Santos y la edición española de 1651 de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola así como una francesa de 1755.

³⁴ Aunque pertenecientes a otra generación, citemos también las bibliotecas de dos de los pintores sevillanos más relevantes de la primera mitad del siglo XVIII, Domingo Martínez y Bernardo Germán Llorente (Ana M. ARANDA: “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII”, *Atrio*, nº 6, 1993, pp. 63-98; F. QUILES: “En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Llorente en su pintura: análisis de la biblioteca y la pinacoteca de su propiedad”, *Atrio*, nº 7, 1995, pp. 31-43).

³⁵ *Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes, establecida en Valladolid con el título de Purísima Concepción, y relación de los premios que distribuyó en su junta pública de 7 de diciembre de 1803*. Valladolid, 1803, p. 60. Sobre la enorme difusión de la cartilla de gramática de Nebrija, libro con el que los niños españoles se iniciaban en la lectura, ver: A. VIÑAO: “Textos escolares y didácticos”, en V. INFANTES, F. LÓPEZ, J.-F. BOTREL, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 400-408.

Carlos de Valencia³⁶, la de la Purísima Concepción de Valladolid³⁷, la de la Escuela de Dibujo de Cádiz³⁸, la de Barcelona³⁹ o la de la finalmente frustrada de Córdoba.⁴⁰ La enseñanza del dibujo en los nuevos institutos de enseñanza técnica creados por los ilustrados, también motivó que algunos de ellos contasen con obras relativas a las bellas artes. Caso ejemplar sería el Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, abierto en 1794 gracias al impulso de una de las figuras emblemáticas de la Ilustración española, Gaspar Melchor de Jovellanos.⁴¹ Si bien algunas de estas instituciones, adoleciendo siempre de notables carestías presupuestarias, lograron formar bibliotecas bastante dignas gracias a compras y donaciones, lo cierto es que lo hicieron con lentitud y no pocos esfuerzos. La Escuela de Dibujo de Cádiz, por ejemplo, sólo pudo hacerse entre los años 1791 y 1792 con catorce títulos, cifra que incluso cabría considerarse como destacada para una escuela provincial. Aunque los destinatarios de estas bibliotecas eran los alumnos y profesores de la respectiva escuela, advertimos que tras realizarse su inventario, el 14 de enero de 1794 la *Gazeta de Madrid* anunció que la biblioteca de la Academia de San Fernando abriría sus puertas al público los martes, miércoles y viernes desde las nueve a la una de la mañana para satisfacción de “los profesores y amantes del estudio de las bellas artes”.⁴² Que sepamos, ésta fue la primera biblioteca de bellas artes abierta al público en España.

³⁶ En 1970 Claude Bédard dio a conocer un inventario de los libros que poseía la Academia valenciana en 1797. Dicho inventario arroja la cifra de 145 volúmenes y unos 93 títulos, la mayoría sobre bellas artes, predominando los de arquitectura (64 títulos) respecto a los de pintura y escultura. Cabe destacar, como en las bibliotecas privadas de los artistas, la abundancia de la literatura artística italiana renacentista y barroca: C. BÉDAT: “Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797: inventario revelador de influencias artísticas”, *Revista de Ideas Estéticas*, n° 109, 1970, pp. 43-54. Véase de igual modo: C. RODRIGO ZARZOSA: “La enseñanza de la arquitectura en la Real Academia de San Carlos en el siglo XVIII”, en *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 93-113.

³⁷ Por las notas que ha recopilado Jesús Urrea sobre la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, comprobamos que desde fechas tempranas, a pesar de las carencias económicas que sufría dicha institución, se intentó adquirir el máximo número posible de tratados artísticos para la formación de sus alumnos. Ver: J. URREA: “Los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción”, *Academia*, n° 77, 1993, pp. 295-317.

³⁸ R. MARTÍNEZ LÓPEZ: *La Biblioteca de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2001.

³⁹ J. M. MONTANER MARTORELL: *op.cit.*, pp. 500-506; M. RUIZ ORTEGA: *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999.

⁴⁰ J. ARANDA DONCEL: *El obispo Caballero y Góngora y la Escuela de Bellas Artes de Córdoba*. Córdoba, 1989.

⁴¹ Gracias a un inventario redactado en 1796, sabemos que la biblioteca del Real Instituto contaba en esa fecha con la nada despreciable cifra de 298 títulos. El apoyo de Jovellanos y de otros próceres españoles explicaría esa considerable cifra para una institución provincial. Abundaban los libros científicos (145 títulos), mas también se encontraban en sus anaqueles hasta 11 títulos sobre bellas artes. Ver: L. DOMERGUE: *Les démêlés de Jovellanos avec l'Inquisition*. Oviedo: Cátedra Feijóo, 1971.

⁴² Citado en C. BÉDAT: “La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793”, *Academia*, n° 25 y 26, pp. 5-53 y 33-81. Con anterioridad a 1794, el alumno o profesor que deseara consultar algún libro o estampa de la biblioteca debía contar con la autorización expresa del protector o del viceprotector (E. NAVARRETE: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*.

La presencia de la literatura artística en las bibliotecas de los artistas o en sus centros de enseñanza no era nueva. De hecho, la formación del artista renacentista y barroco hubiese sido muy distinta sin los tratados que desde el siglo XVI recorrieron toda Europa. No hay duda que el tratado, género por excelencia de todo este periodo, se dirigió preferentemente a los artistas, que encontraron en él modelos, sugerencias prácticas e incluso doctrina teórica que justificaba la liberalidad de su disciplina. Este decisivo papel del tratado no cambió durante el periodo ilustrado, si acaso vino estimulado por las presiones que ejerció el movimiento academicista al que acabamos de hacer referencia. En la *Memoria sobre la vida de Andres Paladio* que se incluyó en *Los Quatro libros de Arquitectura de Andres Paladio, Vicentino, traducidos é ilustrados con notas por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz* (1797) no sólo se subrayó la utilidad de este tratado para los arquitectos profesionales, sino que “el libro es precioso y capaz de inspirar o sembrar el buen gusto del arte en el ánimo de los jóvenes arquitectos”.⁴³ En el informe que Juan Facundo Caballero emitió sobre la conveniencia de que la Imprenta Real se hiciese cargo de la edición de la segunda parte de la traducción del Palladio a cargo de José Ortiz, afirmó que la causa de haberse vendido tan poco la primera parte no era su falta de calidad o de utilidad, reconocida por todos, sino su alto precio, prohibitivo para la gran mayoría de arquitectos.⁴⁴ Destaquemos que años antes, en 1787, José Ortiz dio a la luz en la misma Imprenta Real otro de los tratados considerados indispensables según el neoclasicismo academicista, *Los Diez Libros de Architectura* de Vitruvio. En el prólogo señaló de nuevo que su traducción se dirigía a los arquitectos, necesitados de contar con la doctrina de tan “venerable doctor de la Arquitectura Griega”, y más por haberse aprobado recientemente en España una serie de decretos “que prohíben construir edificios públicos sin sujetar los planos, alzados y perfiles al examen de las Reales Academias de Nobles Artes”.⁴⁵ Esta afirmación nos revela que estos tratados cabría ligarlos muy estrechamente a las academias y escuelas de bellas artes recién fundadas por toda España. Y es que con la declarada intención de regenerar las artes, fueron protagonistas de una muy activa política de publicaciones a través de las cuales desearon codificar nuevos valores y modelos que superasen los que el barroco tar-

Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 416). Tras 1794, la Academia de San Fernando siguió llevando a cabo una ambiciosa política de adquisiciones de obras de literatura artística en la medida que le permitieron sus escasos recursos: E. NAVARRETE: “Adquisición de libros para la biblioteca de la Academia de San Fernando (1794-1844)”, *Academia*, nº 88, 1999, pp. 127-165.

⁴³ J. F. ORTIZ Y SANZ: “Memoria sobre la vida de Andres Paladio”, en A. PALADIO, *Los Quatro libros de Arquitectura de---, Vicentino, traducidos é ilustrados con notas por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz*. Madrid: Imprenta Real, 1797, p. IX.

⁴⁴ A.H.N., Consejos, Leg. 11283. Para el interés dieciochesco por Palladio y para la inclusión de la traducción de su tratado dentro de la amplia tarea teórica llevada a cabo por José Ortiz y Sanz, sin duda una de las piezas claves del pensamiento arquitectónico español de la Ilustración, véase: D. RODRÍGUEZ RUIZ: “José Ortiz y Sanz. Atención y pulso de un traductor”, en VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Akal, 1992, pp. 7-33; Íbid.: *José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura*. Madrid: COAM, 1991.

⁴⁵ M. VITRUVIO POLIÓ: *Los Diez Libros de Architectura de--- traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*. Madrid: Imprenta Real, 1787, Prólogo, p. III.

dío –la llamada “secta churrigueresca”– había impuesto y que se consideraron habían provocado una terrible decadencia que se luchaba por dejar atrás. Lo cierto es que gracias a este movimiento reformista de filiación neoclásica, la literatura artística española vivió un momento de especial efervescencia, liderado por la activa política editorial emprendida por la Academia de San Fernando y sus miembros.⁴⁶ Diego de Villanueva, profesor de arquitectura en la Academia de San Fernando entre 1752 y 1774, en el prólogo de su *Coleccion de diferentes papeles criticos sobre todas las partes de la arquitectura* (1766) confesó emprender la publicación de diversos escritos originales sobre arquitectura y traducciones de artículos que habían aparecido en Francia, por parecerle “que pueden ser de alguna utilidad a los jóvenes que se dedican a este arte”. Señalemos que la *Coleccion* de Diego Villanueva no cabría considerarla un tratado en sentido estricto, si bien resulta de gran interés ya que en las fechas de su redacción su autor se encontraba trabajando en un tratado de arquitectura civil que para sus alumnos le había encomendado la Academia de San Fernando. Otro aspecto notable es que en la última carta de su *Colección*, Villanueva confeccionó una de las primeras bibliografías críticas sobre las obras de arquitectura que hasta la fecha se habían editado en España. Lo hizo para mostrar su escaso número, achacando en parte a tal carencia la decadencia en la que a su juicio se encontraba la arquitectura. Sus razones eran rotundas: “para poderse llamar Arquitectos hay que estudiar mucho” y hacerlo con método, es decir, siguiendo los “avisos de Vitruvio, y otros hombres grandes tanto en la teórica como en la práctica de este noble Arte”.⁴⁷

En otro tratado también ligado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti* (1784), su traductor Diego Rejón de Silva dejó claro en su prólogo que esta obra, en la que se proporcionaban numerosos consejos prácticos para el aprendizaje del dibujo, cómo colorear, entender correctamente la anatomía humana o trazar una perspectiva, no se dirigía a los “profesores que se contentan con ser meros prácticos” sino a los “aplicados y estudiosos, aquellos que se hacen cargo del número de ciencias que han de acompañar al arte sublime que profesan... (y) cuyo anhelo es llegar al último grado de perfección en la Pintura”. Valgan estas palabras para demostrar que el tratado impreso se

⁴⁶ Sobre la proliferación en la segunda mitad del siglo XVIII de academias y escuelas de bellas artes en las principales ciudades del reino a partir de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ver: C. BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989. José Enrique García Melero ha escrito que en la España de la Ilustración “la mayor parte de la bibliografía sobre arquitectura tuvo su origen en el medio académico y se debía a sus profesores o literatos integrados en ellas como consiliarios o académicos de mérito”. Gracias a sus esfuerzos, hacia finales del siglo XVIII “ya se disponía en España de reediciones importantes de los principales textos del clasicismo, vieja aspiración académica”, si bien la publicación de tratados propios fue prácticamente un fracaso (J. E. GARCÍA MELERO: *Literatura española sobre artes plásticas*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002, t. I, pp. 172 y 176).

⁴⁷ D. de VILLANUEVA: *Coleccion de diferentes papeles criticos sobre todas las partes de arquitectura*. Valencia: Benito Monfort, 1766, p.170.

consideró un instrumento indispensable para llegar “al último grado de perfección” al que aspiró el muy activo movimiento académico español de la segunda mitad del siglo XVIII.

Pero aunque las academias y muy especialmente la de San Fernando de Madrid encabezaron la publicación de tratados artísticos, se continuaron editando obras al margen de estas instituciones y que cosecharon un notable éxito como *El Arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor* (1767) de Antonio Plo, reeditado en 1793, 1819, 1844 y 1856. Tal como desde su mismo título se proclamaba, este tratado era de naturaleza eminentemente *práctica*, centrándose en la exposición pedagógica de las principales operaciones geométricas y aritméticas que un arquitecto o un agrimensor debía manejar airoosamente en el desempeño de su labor. Su objetivo confesado era “desterrar errores” e

“instruir a los principiantes y a los que por seguir el trabajo corporal, mantenerse con él, hallarse lejos de las citadas academias y con poco medios de alcanzar los libros que necesitan, les servirá esta obra para las principales operaciones que se les pueden ofrecer”.⁴⁸

Andrés Úbeda los Cobos, en un artículo imprescindible escrito hace ya más de diez años, señaló que junto a la “fiebre editorial” que la literatura artística vivió en el último tercio del siglo XVIII y de la que aquí hemos desbrozado alguna de sus motivaciones, se produjo una notable diversificación de géneros con la aparición de viajes, diccionarios, descripciones, ensayos, etc. que acabaron con la antigua “dictadura” del tratado.⁴⁹ Nuestras referencias en estas mismas líneas a obras como el *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, el *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de bellas artes en España* (1800) o la *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804) de Ceán Bermúdez, probarían lo acertado de esta afirmación. Pero aun la trascendencia de este fenómeno, algunos de estos nuevos géneros que irrumpieron en nuestra literatura artística siguieron encontrando entre los mismos artistas parte de su público y hacia él, también en parte, fueron dirigidos. En carta fechada el 11 de mayo de 1803, Juan Agustín Ceán Bermúdez le relató a Bernardo de Iriarte que Isidoro Bosarte, por entonces secretario de la Academia de San Fernando, le había escrito que su *Diccionario de los mas ilustres profesores de bellas artes de España* (1800) tenía

“mal despacho porque los profesores le desacreditan diciendo que he mezclado en él los pintores y escultores con los vidrieros, plateros, bordadores, grabadores y rejeros, que son gente de otra estofa”.

⁴⁸ A. PLO: *El Arquitecto Práctico, Civil, Militar y Agrimensor. Tercera impresión corregida y aumentada*. Madrid: Espinosa, 1819, Introducción, s.p.

⁴⁹ A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “La prehistoria de la historia del arte”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC; Ediciones Alpuerto, 1995, pp. 123-137. Para comprobar tal “fiebre editorial” y la diversificación de géneros, sólo habría que comparar la bibliografía artística publicada en la segunda mitad del siglo XVIII con la aparecida en la primera mitad o en los siglos XVI o XVII que recoge José Enrique García Melero en el primer volumen de su *Literatura española sobre artes plásticas* (op.cit.) dedicado, precisamente, a las obras aparecidas entre los siglos XVI y XVIII.

Según Ceán, este argumento era una invención de Bosarte “y no de los artistas, quienes estaban muy contentos con verse entre reyes, grandes y otros personajes que ejercieron las artes por afición” y que también merecieron diversos artículos en el *Diccionario*.⁵⁰ De hecho, en el prólogo de esta obra Ceán subrayó que una de sus principales intenciones había sido honrar a las bellas artes para promover su estima ya que, tal como había firmado Cicerón, “el honor es el alimento de las artes”. Sea como fuere, la recepción del *Diccionario* entre los artistas parecía que resultaba clave para su éxito. Aunque Ceán tenía en mente la redacción del *Diccionario* desde los años ochenta, en los debates que se dieron a finales del siglo en la Academia de San Fernando sobre la reforma de sus programas de estudio, se señaló la conveniencia de que los artistas, desde el inicio de su aprendizaje, “lean la Historia del Arte, deteniéndose más cada uno en la de su profesión y particularmente en la de algún Profesor”.⁵¹ Ante lo caduco del único compendio de biografías de artistas españoles existente hasta el momento, el *Parnaso Español Pintoresco Laureado* (1724) del pintor cordobés Antonio Palomino (1655-1726), una obra como el *Diccionario* de Ceán se perfilaba como una atractiva alternativa y más por la modernidad de sus juicios, en consonancia en líneas generales con el coetáneo ideario académico.⁵²

También el *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz sabemos que corrió entre las manos de los artistas. El nombramiento de Ponz como secretario de la Academia de San Fernando en 1776 y la privilegiada protección de la que gozó el *Viage* – el tercer tomo se dedicó al coetáneo secretario de Estado, el marqués de Grimaldi, a partir del quinto al príncipe de Asturias y desde el decimosexto al rey – confirió a sus opiniones sobre las artes un carácter casi oficial que a ningún artista se le escaparía. Resulta comprensible, pues, hallar el *Viage* en las bibliotecas de escuelas de bellas artes como la Academia de San Fernando, la de San Carlos de Valencia o la Escuela de Dibujo de Cádiz, así como en las particulares de Felipe de Castro, Francisco Bayeu, Ventura Rodríguez, Juan de Sagarvinaga o Francisco Sabatini. Destaquemos que estos autores participaron de la reforma artística que ya

⁵⁰ Citado en A. ÚBEDA DE LOS COBOS: *Pensamiento... op.cit.*, p. 360.

⁵¹ Citado en A. ÚBEDA DE LOS COBOS: *Pensamiento... op.cit.*, p. 343.

⁵² La creciente curiosidad por el arte español entre los extranjeros hizo que durante el siglo XVIII aparecieran diversas ediciones del *Parnaso* en Inglaterra, Francia y Alemania. En España el interés por la obra de Palomino no fue menor, sucediéndose a lo largo del siglo distintos proyectos de reimpresión del *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724), el tratado en el que se incluía el *Parnaso* (M. MORÁN TURINA, “Literatura artística e historia crítica. Sobre la segunda edición del tratado de Palomino”, *Lecturas de Historia del Arte*, nº II, 1990, pp. 366-369; A. ÚBEDA DE LOS COBOS: *Pensamiento... op.cit.*; M. MORÁN TURINA: “De Palomino a Ceán, los orígenes de la historia del arte español” en J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de bellas artes en España*. Madrid: Akal, 2001, pp. 5-17; B. BASSEGODA: “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en F. CHECA (director), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: SEACEX, 2004, pp. 89-115). Gracias a un par de cartas cruzadas entre Isidoro Bosarte y el jesuita expulso Juan Andrés y publicadas en el *Diario de Madrid* el 26 de marzo y el 1 de abril de 1788, sabemos que en estas fechas el tratado de Palomino ya resultaba difícil encontrarlo en las librerías. Ver: D. CRESPO DELGADO, “*Diario de Madrid* 1787-1788: de cuando la historia del arte devino una cuestión pública”, *Goya*, 2007 (en prensa).

dijimos se intentó llevar a cabo en estas décadas, dejando atrás el barroco tardío y abrazando un renovado clasicismo que, advirtámoslo, tuvo en Ponz y su *Viage de España* uno de sus principales y reconocidos corifeos. Si bien en el *Viage* de Ponz o en el *Diccionario* de Ceán los artistas no encontraban consejos prácticos o repertorios ornamentales y tipológicos propios de un tratado al uso, sí hallaban la presentación y la justificación teórica, estética e histórica de los modelos perseguidos así como el renovado lugar que en lo colectivo debían ocupar las bellas artes y los artistas. Aspectos igualmente decisivos para la reforma deseada y que explicarían su positiva recepción entre artistas de la corriente académica.

Que los tratados y la bibliografía artística en general tuviese una acogida preferente entre los artistas no debería extrañarnos ya que la mayoría de los libros que los hombres del siglo XVIII poseían estaban relacionados con su actividad profesional. Lo que ha escrito Ricardo García Cárcel en relación a la posesión del libro en la Cataluña del Antiguo Régimen, que “el libro más presente en los inventarios es el libro funcional, instrumental, medio de trabajo”, sería predicable al resto del país.⁵³ Únicamente las obras religiosas, que representaban casi la mitad de libros que circulaban por la península, y en menor grado las literarias e históricas, se hallaban en la mayoría de las bibliotecas del momento. Según David González Cruz, en la Huelva dieciochesca el 90 % de los libros que se encontraban en las bibliotecas de particulares eran religiosos o vinculados a la actividad profesional del propietario.⁵⁴ La situación no era muy distinta en las grandes capitales.⁵⁵ Y éste, subrayémoslo, no era el único obstáculo para la difusión del libro en general y de la literatura artística en particular. Aunque se produjese una mejoría respecto a los siglos XVI y XVII, el altísimo nivel de analfabetismo, el elevado precio de los libros y la escasa motivación cultural de la sociedad provocó que las bibliotecas durante el siglo XVIII siguiesen siendo minoritarias, exclusivas de las élites, monótonas, con escaso número de títulos – si bien hubo grandes diferencias en virtud de la profesión, el estamento social y la riqueza de su propietario, la mitad de las bibliotecas españolas no solie-

⁵³ R. GARCÍA CÁRCCEL: “La posesión del libro en la Cataluña del Antiguo Régimen”, *Bulletin Hispanique*, t. 99, nº 1, 1997, p. 150.

⁵⁴ D. GONZÁLEZ CRUZ: *Familia y educación en la Huelva del siglo XVIII*. Huelva: Universidad de Huelva, 1996. En otros centros culturales secundarios como Mataró, el norte cantábrico o Extremadura los resultados serían similares (P. MOLAS RIBALTA: “Religiosidad y cultura en Mataró. Nobles y comerciantes en el siglo XVIII”, en *Actas del II Coloquio de metodología histórica aplicada. La documentación notarial y la historia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1984, t. II, pp. 95-114; B. BARREIRO MALLÓN: “La lectura y sus problemas en el norte de la península: estado de la cuestión”, *Bulletin Hispanique*, t. 99, nº 1, 1997, pp. 75-97; I. TESTÓN NÚÑEZ: “Los libros extremeños en la Edad Moderna”, *Bulletin Hispanique*, t. 99, nº 1, 1997, pp. 257-278).

⁵⁵ Francisco Javier Burgos se refiere a la “omnipresencia” del libro religioso en la Barcelona del siglo XVIII (F.J. BURGOS: *op.cit.*); lo mismo que Genaro Lamarca para la Valencia dieciochesca (G. LAMARCA: *La cultura...op.cit.*). Según Jesús Cruz Valenciano, en el Madrid carolino las lecturas populares seguían centrándose en los libros religiosos, estableciéndose una diferencia respecto a la vecina y revolucionaria Francia, donde se detecta una caída en el consumo de las publicaciones religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII (J. CRUZ VALENCIANO: “Hidalgos, burgueses, libros y librerías en Madrid, 1751-1823”, *Villa de Madrid*, nº 97-98, 1988, pp. 116-140).

ron sobrepasar los veinte títulos – y, por lo general, más ancladas en el pasado que tendentes a nuevos horizontes. Ciertos estudiosos han señalado que a lo largo del siglo se detectan cambios: subió la tasa de alfabetización, se incrementó el volumen de las bibliotecas, descendió la edición de libros religiosos y aumentaron los literarios y científicos. Estos cambios son destacables, pero en ningún caso parece que fueron de tal intensidad como para transformar radicalmente el panorama libresco, si acaso lo matizaron.⁵⁶ En una situación como ésta entendemos que la difusión de la literatura artística fuese muy reducida. En los inventarios de librerías dieciochescas que se han podido rescatar, la bibliografía artística, cuando se ofertó, representó un modestísimo tanto por cierto respecto del global⁵⁷; el mismo resultado obtenemos si nos fijamos en los estudios que se han realizado en los últimos años sobre las bibliotecas particulares que se encontraban en ciudades y regiones de distintos puntos de la península. En sus análisis temáticos, el epígrafe dedicado a las artes representa una pequeña parte de un grupo mayor en el que se suele incluir, el de las ciencias, que a nivel general también ofrece datos inferiores respecto a otras disciplinas como la religión, la historia, la literatura o el derecho.⁵⁸

Pero la difusión del libro de arte en relación a otros contenidos no sólo fue muy baja porcentualmente sino que, como decíamos, su público estuvo de igual modo limitado. De todos modos, nos equivocariamos si redujésemos su público a unos grupos profesionales precisamente circunscritos como eran los artistas. Recurriendo a la

⁵⁶ L. M. ENCISO RECIO: *Barroco e Ilustración en las bibliotecas privadas españolas del siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2002; F. LOPEZ: “Edición, poder y sociedad”, en V. INFANTES, F. LOPEZ, J.-F. BOTREL: *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 265-274; J.-M. BUIGUES: “Los lectores: oficios, profesiones y estados”, en V. INFANTES, F. LOPEZ, J.-F. BOTREL: *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 424-431.

⁵⁷ En la librería del sevillano Lucas Martín de Hermosilla, cuyo inventario se realizó en 1720, los libros referentes a bellas artes eran puntuales, mientras que los religiosos ascendían a un 53% de la oferta (L. C. ÁLVAREZ SANTALÓ: “Librerías y bibliotecas en la Sevilla del siglo XVIII”, en *Actas de II Coloquio de metodología histórica aplicada. La documentación notarial y la historia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, t. II, pp. 165-185). En palabras de Genaro Lamarca, en el catálogo de la librería del valenciano Manuel Fuster elaborada en 1793, “los libros relacionados con bellas artes no son muy abundantes, pero tienen cierto interés, destacan una Arquitectura de Sebastiano Serlio y de Pozzo, y la obra de Arce, dos ejemplares del Museo Pictórico de Palomino y los Emblemas de Alciato y Orozco” (G. LAMARCA LANGA: “Las librerías en Valencia en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Bulletin Hispanique*, t. 99, nº 1, 1997, p. 187). Ramón Soler ha escrito que los “catálogos e inventarios de libreros (de la Barcelona de finales del siglo XVIII) registran una presencia muy reducida de libros sobre arte” (R. SOLER: *op.cit.*, p. 148 nota 27).

⁵⁸ En su estudio sobre la Valencia ilustrada, Genaro Lamarca únicamente ha encontrado 36 títulos relativos a bellas artes en los inventarios que ha examinado. Incluidos en el apartado de ciencias, en el que ha contabilizado 364 títulos, representan un tanto por ciento minoritario dentro de este grupo. Advirtamos, además, que a nivel general, el libro de ciencias representa un 12% del global, mientras el libro histórico un 11%, el literario un 13%, el jurídico un 25% y el religioso un 38% (G. LAMARCA: *La cultura... op.cit.*). Algo similar podríamos decir de la situación en Barcelona, donde según Francisco Javier Burgos, los libros de bellas artes “representan una porción modesta”, destacando no obstante “la significativa presencia de libros de arquitectura e ingeniería, muy superior a los de pintura, escultura o grabado”, (F.J. BURGOS: *op.cit.*, p. 767). En cuanto a Sevilla, León Carlos Álvarez Santaló ha afirmado que “los libros de Arte en su acepción más general” conforman un “apartado descorazonador” (L. C. ÁLVAREZ SANTALÓ: *op. cit.*).

consulta de diversa documentación, ante todo a los ineludibles inventarios *post mortem*, los descubrimos en bibliotecas como en las del comerciante gaditano Sebastián Martínez⁵⁹, en la del diplomático José Nicolás de Azara⁶⁰, en la de cultos aristócratas sevillanos como Francisco de Bruna⁶¹ y el conde del Aguila⁶², en la del marqués de Santa Cruz⁶³, en las de altos cargos de la administración como Campomanes⁶⁴, Francisco Velasco⁶⁵, Pedro José Pérez Valiente⁶⁶ o Diego Rejón de Silva⁶⁷, en la del

⁵⁹ Sebastián Martínez, entre cuyos amigos se contaban Antonio Ponz, Ceán Bermúdez o Goya entre otros, se considera uno de los principales coleccionistas de arte de la España ilustrada. Si rica era su colección de cuadros y estampas, no menos lo era su biblioteca, con 844 títulos, de los cuales 122, un 14'9 %, eran de contenido artístico. Entre tratados clásicos también encontraríamos en sus anaqueles autores de gran modernidad como Winckelmann, Mengs, Ponz, Milizia, Algarotti, Le Roy, etc. A. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ: *Libro y cultura burguesa en Cádiz: la biblioteca de Sebastián Martínez*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, 1988.

⁶⁰ Es conocida la enorme relevancia de Azara en los medios eruditos y artísticos del último tercio del siglo, destacando su generosa protección de artistas y estudiosos, la rica colección de antigüedades y obras de arte que amasó durante su estancia en Roma, así como su amistad con personalidades como Francesco Milizia o Antonio Rafael Mengs, de quien, recordémoslo, fue el editor de sus *Obras* a su muerte (ver nota 3). Su enorme biblioteca, en la que se encontraba una muy variada selección de obras de literatura artística, sobre todo españolas, italianas y francesas, ha sido estudiada por: G. SÁNCHEZ ESPINOSA: *La biblioteca de José Nicolás de Azara*. Madrid: Calcografía Nacional, 1997.

⁶¹ Entre los libros que pertenecieron a Francisco de Bruna y se compraron para la biblioteca del rey en 1807 figuraban la edición de 1725 de los *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architects* de André Felibien o el *Tercero y Cuarto libro de Architectura* de Sebastiano Serlio aparecido en Toledo en 1552 (*Los libros de Francisco de Bruna en el Palacio del Rey*. Sevilla, 1999). No obstante, intuimos que su biblioteca contaba con mayor número de ejemplares sobre bellas artes. Recordemos que Bruna fue una personalidad de gran peso político y cultural en la Sevilla dieciochesca, que facilitó a Antonio Ponz numerosas noticias para su *Viaje de España*, emprendió excavaciones en las ruinas de Itálica y fue uno de los máximos impulsores de la Escuela de Dibujo de Sevilla. J. ROMERO MURUBE: *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1965; F. AGUILAR PIÑAL: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982; D. CRESPO DELGADO: *El Viaje... op.cit.*

⁶² El conde del Aguila fue otra de las grandes personalidades culturales de la Sevilla de la Ilustración, llegando a poseer una de las bibliotecas privadas más importantes del país (F. AGUILAR PIÑAL: "Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del Conde del Aguila", *Cuadernos Bibliográficos*, nº 37, 1978, pp. 141-163). Su interés por las bellas artes quedó manifiesto en su correspondencia y su estrecha colaboración con Antonio Ponz: J. de M. CARRIAZO: "Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Aguila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 13, 1929, pp. 157-183.

⁶³ José Bazán de Silva, marqués de Santa Cruz, murió en 1802, realizándose seguidamente el inventario de su extraordinariamente rica y moderna biblioteca, tasada en unos 84909 reales. Entre libros de las más diversas temáticas (cabe destacar los relativos a ciencias naturales y a la economía, con nombres tan reveladores como los de Lavoisier, Lineo, Buffon, Nolle, Maupertius, Locke, Voltaire o Raynal), hallamos diversos sobre bellas artes, tanto extranjeros (Vitruvio, Vasari, Ridolfi, Vignola, Palladio, Pernety, Jombert, Laugier, Jean-François Blondel, Mengs o Winckelmann) como españoles (Palomino, Bosarte, Ponz, Ceán Bermúdez, Rejón de Silva). Véase: Biblioteca Nacional [B.N.], Ynbentario de los libros de la Biblioteca del Excmo. Señor Marqués de Santa Cruz. 22 setiembre de 1807, Mss. 3853. El marqués de Santa Cruz fue vicedirector de la Academia de San Fernando entre 1789 y 1790. Su mujer, María Ana Waldstein, también fue una destacada aficionada a las artes. Fue discípula de Isidoro Carnicero y practicó la pintura, llegando a ser nombrada académica de mérito de la Academia de San Fernando en 1782. Su hijo, José Silva-Bazán Waldstein, heredaría tales intereses, siendo el primer director del Museo del Prado.

⁶⁴ De la enorme pasión de Campomanes por los libros dan cuenta sus biógrafos y la enorme biblioteca que amasó, tasada en un inventario de 1842 en más de 63000 reales. Entre numerosas obras sobre legislación, historia y de otras muy diversas materias, hallamos títulos relativos a bellas artes como una edición de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, el *Tercero y Cuarto libro de Architectura* (1552) de

que fuera alcalde de Vitoria Prudencio María Verástegui⁶⁸, en la del noble gallego Joaquín de Sotomayor⁶⁹, en las de los escritores Cándido María Trigueros⁷⁰ y Juan

Sebastiano Serlio, una edición del *Quilatador de la plata, oro y piedras* (1572) de Juan de Arfe, la *Noticia general para la estimacion de las Artes* (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, los *Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626) de Juan de Butrón, el *Arte y Uso de la arquitectura* (1633) de fray Lorenzo de San Nicolás, la *Leccion que hizo Benedicto Varqui... sobre la primacia de las Artes, y qual sea mas noble, la Escultura o la Pintura* (1753) traducida por Felipe de Castro, las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y musica del templo* (1785) del marqués de Ureña, las *Conversaciones sobre la Escultura* (1786) de Celedonio Nicolás Arce y Cacho, las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789) de Esteban de Arteaga, el *Elogio de Ventura Rodríguez* (1790) de Jovellanos, el *Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado* (1790) de José Vargas Ponce, los estatutos y distintas distribuciones de premios de la Academia de San Fernando, las *Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes, establecida en Valladolid con el título de Purísima Concepción, y relación de los premios que distribuyó en su junta pública de 7 de diciembre de 1803* (1803), la traducción comentada de los cinco primeros libros de Vitruvio de Giovan Battista Caporali o *Architettura con il suo commento et figure, Vetrivio in volgar lengua raportato per M. Gianbatista Caporali di Perugia* (1536), un Serlio aparecido en Venecia en 1551 que pudiera ser una reedición de las *Regole generali di architettura* (libro IV) de 1537 con el libro V o una edición de *Il Terzo libro di Seb. Serlio Bolognese, nel quale si figurano e descrivono le Antichità di Roma e le altre cose che sono in Italia*, el *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture* (1754) de Jean-François Blondel, las *Exercitationes vitruvianae primae* (1739) de Giovanni Poleni, un par de compendios de las antigüedades y maravillas de Roma (uno de ellos, tal vez, *Las iglesias de Roma* (1600) de Girolamo Franzini). Entre sus periódicos cabe subrayar la presencia del *Diario de Madrid* o del *Gabinete de Lectura Española* que, como veremos más adelante, publicaron diversos artículos y cartas sobre bellas artes. (Archivo Campomanes, Expediente de la venta de la librería que quedó del Excmo. Sr. Conde de Campomanes. 1842. Inventario de la librería, Sign. 39-2).

⁶⁵ En la extraordinariamente rica y variada biblioteca de este miembro del Consejo de Castilla nos encontramos fuentes ineludibles de la literatura artística del neoclasicismo como *Le antichità d'Ercolano esposte* (1757-1792), la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura, y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona* (1786) de Isidoro Bosarte, el *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, *El tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti* (1784) de Diego Rejón de Silva, la *Leccion que hizo Benedicto Varqui... sobre la primacia de las Artes, y qual sea mas noble, la Escultura o la Pintura* (1753) traducida por Felipe de Castro, las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y musica del templo* (1785) del marqués de Ureña o *Los Diez Libros de Architectura de M. Vitruvio Poliión traducidos del latín y comentados por Don Josphé Ortiz y Sanz* (1787), junto a clásicos barrocos como Arfe, Butrón, Pacheco o Palomino así como obras foráneas como el *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* (1752) de Jacques Lacombe o la exquisita edición de Lyon de 1552 del *M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem* de Guillaume Philander (B.N., Mss. 13601-2).

⁶⁶ Si bien no tan bien dotada como la de Fernando Velasco, la biblioteca del también miembro del consejo de Castilla Pedro José Pérez Valiente (1713-1789), destaca por su gran número de libros y variedad de contenidos, no faltando diversos relativos a bellas artes: distintos tomos del *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, *El Arquitecto práctico, Civil, Militar y Agrimensor* (1767) de Antonio Plo, la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (1657) de Francisco de los Santos, el *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (1761) traducido por José Castañeda, la edición española de 1764 de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola, los *Estatutos de la Academia de San Fernando de Madrid* (1757) y los de la de San Carlos de Valencia (1768) así como sus *Distribuciones de premios* de 1752 y 1773, la *Manière de bâtir pour toutes sortes de personnes* (1623) de Pierre Le Muet, dos tomos de *L'Architecture française* de Mariette (1727-1738) y la *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir* (1728) de Charles Etienne Briseux (B.N. Mss. 9115). Gracias al estudio realizado por Ana Isabel Quintanilla sabemos que el mayor número de libros de su biblioteca versaban sobre derecho (712 títulos), seguidas de las obras históricas (371 títulos) y religiosas (232 títulos). Los libros científicos, entre los que cabrían contar los artísticos, tuvieron una presencia más modesta, "reduciéndose" a 181 títulos (A. I. QUINTANILLA: "La biblioteca de Pedro José Pérez Valiente", *Cuadernos de Historia Moderna*, n° 24, 2000, pp. 137-166).

Meléndez Valdés⁷¹, en la del cronista mallorquín Bonaventura Serra⁷², en la del historiador Enrique Flórez⁷³, en las de los matemáticos Jorge Juan⁷⁴ y Benito Bails⁷⁵, en

⁶⁷ Este madrileño, nacido en 1754 y fallecido en Murcia en 1796, ocupó relevantes cargos en la secretaría de Estado. A lo largo de su vida Rejón mostró un gran interés por las bellas artes. En 1780 fue nombrado académico de honor de la Academia de San Fernando y tras exiliarse en Murcia, hacia 1792, participó muy activamente en su Escuela de Dibujo. Pero su actividad más destacada en relación a las artes más fue su amplia tarea como traductor y escritor. Tradujo la *Historia del Arte de la Antigüedad* de Winckelmann, *El Perfecto Ingeniero Francés* de Juan Carlos Folard – estas dos obras no llegaron a editarse – y *El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci y los Tres Libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, que vio la luz en 1784. Escribió y publicó *La Pintura, Poema didáctico en Tres Cantos* (1786) y el *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados y uso de Profesores* (1788). Gracias al inventario *post mortem* que de su biblioteca se confeccionó en 1797 sabemos que poseía 277 títulos de diversos contenidos. La mayoría eran obras modernas, encontrándonos con autores como Cadalso, Iriarte, Feijoo, Luzán, García de la Huerta, Juan Andrés, Diderot, Sempere y Guarinos, Buffon, etc. La literatura artística estaba bien representada en su biblioteca, tanto con obras clásicas como la *Varia Commensuración* (1585-1587) de Juan de Arfe, el *Arte y Uso de la arquitectura* (1633) de fray Lorenzo de San Nicolás, una edición de Serlio o la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (1764) de fray Andrés Ximénez, como con vinculadas a las nuevas corrientes neoclásicas como el *Viage de España* (1772-1794) de Ponz, las *Obras* (1780) de Mengs, la edición de *Los Diez Libros de Architectura de M. Vitruvio Polión* (1787) de José Ortiz y Sanz, el *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (1761) traducido por José Castañeda o *El Teatro* (1789) de Milizia traducido por Ortiz y Sanz (C. de la PEÑA VELASCO: *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de Murcia, 1985).

⁶⁸ Verástegui fue capitán de infantería y desempeñó importantes cargos administrativos y militares en la provincia de Álava, llegando a ocupar la alcaldía de Vitoria. Fue socio numerario de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País desde 1774. Si bien en su biblioteca abundaron títulos referidos a historia, legislación y literatura, también hallamos un selecto grupo de obras sobre bellas artes entre las que destacamos las *Obras* (1780) de Mengs, el *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, las *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos* (1791) de Isidoro Bosarte, *Los Diez Libros de Architectura de M. Vitruvio, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz* (1787) o una edición francesa de la *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) de Winckelmann. Ver: M. J. RUIZ DEL AEL: *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes*. Álava, 1993.

⁶⁹ Fallecido en 1803, el noble noyés Joaquín de Sotomayor llegó a reunir una notable biblioteca de 855 volúmenes en la que destacaron, precisamente, los relativos a las bellas artes y a la arquitectura (25 en castellano, 46 en francés y 9 en italiano) lo que revela su especial interés en estas disciplinas. Recordemos que en 1776 publicó en Madrid un *Modo de hacer incombustibles los edificios sin aumentar el coste de su construcción, extractado del que escribió en francés el conde de Espie, ilustrado y añadido por Joaquín de Sotomayor* (M. FABEIRO GÓMEZ: “Una biblioteca noyesa de finales del siglo XVIII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXIV, 1979, pp. 171-178).

⁷⁰ Escritor polifacético y de enciclopédicos intereses, su rica biblioteca da testimonio fehaciente de ello. La presencia de autores españoles y extranjeros del siglo XVIII demuestra que estaba al tanto de las corrientes intelectuales de su época. En cuanto a las bellas artes contó con las *Obras* (1780) de Mengs, el *Elogio de Ventura Rodríguez* (1790) de Jovellanos, el *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* (1752) de Jacques Lacombe, el *Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure, avec un Traité des différents manières de peindre* (1756) de Antoine-Joseph Pernety, el *Indice histórico del gran prospetto di Roma. Ovvero itinerario istruttivo per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma* (1765) de Giuseppe Agostino Vasi y con las *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture* (1733) de Jean-Pierre Mariette. Ver: F. AGUILAR PIÑAL: *La biblioteca y el monetario del académico Cándido María Trigueros* (1798). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

⁷¹ Del inventario que de su biblioteca se realizó en 1782 comprobamos que poseía distintos libros sobre estética (Batteux, Boileau, André, Hutchenson, Shaftesbury) así como las *Obras* (1780) de Mengs y el *Elogio de las Bellas Artes* (1781) de Jovellanos (G. DEMERSON: *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*. Madrid: Taurus, 1971).

⁷² Nombrado cronista del reino de Mallorca en 1755, Bonaventura Serra (1728-1784) llevó a cabo una importante actividad intelectual en muy diversos campos (historia, jurisprudencia, medicina e historia natural) considerándose una de las figuras más relevantes de la Ilustración baleárica. Según Jesús García Martín,

la del médico Francisco Ruiz⁷⁶, en la del hacendado murciano Jesualdo Riquelme⁷⁷ o en la del mismísimo príncipe de Asturias y futuro Carlos IV.⁷⁸ Habría que recordar

Serra fue un destacado bibliófilo que llegó a poseer una de las bibliotecas más bien dotadas de Mallorca. Si bien los contenidos de su biblioteca fueron muy variados, propio del espíritu enciclopedista de Serra, destacan el importante conjunto de obras sobre pintura y arquitectura que poseía (J. GARCÍA MARTÍN: “La biblioteca de Buenaventura Serra (1728-1784) y otras bibliotecas del XVIII mallorquín”, *Estudis Baleàrics*, n° 29-30, 1988, pp. 113-119). Sobre el interés por las bellas artes de Serra queda constancia, por ejemplo, en el prólogo de las *Descripciones de las Islas Pithiusas y Baleares* (1787) de José Vargas Ponce, en el que el marino español afirmó que las noticias sobre historia natural y sobre bellas artes que incluía sobre Mallorca se las había facilitado Serra, a las que, según Vargas, era “tan aficionado como inteligente”. Sobre Serra, ver: M^a. J. PASCUAL BENNASAR: *La Historia Natural de Bonaventura Serra i Ferragut (1728-1784), un ilustrado mallorquín*. Palma: Ajuntament de Palma, 2003.

⁷³ Si bien las obras sobre bellas artes fueron esporádicas en la enorme biblioteca que llegó a amasar (donde abundaron las obras sobre historia civil y religiosa), destaquemos la presencia de una edición de Vignola (la española de 1763), de un Vitruvio (el de Philander), de la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (1657) de Santos, de los Estatutos de la Academia de San Fernando de 1757 y de una distribución de premios, de la *Leccion que hizo Benedicto Varqui... sobre la primacia de las Artes, y qual sea mas noble, la Escultura o la Pintura* (1753) traducida por Felipe de Castro, o de la *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* (1585-1587) de Juan de Arfe. A. CUSTODIO VEGA: “Catálogo de la biblioteca del Rmo. P. Mtro. Enrique Flórez”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n° CXXVIII, 1951, pp. 299-379; CXXIX, 1951, pp. 123-219 y 309-335; t. CXXX, pp. 257-267 y 407-447, 1952.

⁷⁴ Pieza clave de la ciencia y de la renovación de la marina española, su excepcional biblioteca contenía numerosos y modernos tratados de navegación, matemáticas, geometría, física y ciencias afines, entre ellos algunos de arquitectura naval, hidráulica incluso civil, como los *Elementos de toda la Arquitectura Civil, con las mas singulares observaciones de los modernos, impressos en latin por el P.--- los quales aumentados por el mismo, da traducidos al castellano el P. Miguel Benavente* (1763) de Christian Rieger, el *Cours d'architecture* (1691) de Agustín-Charles d'Aviler o *The city and country builder's and workman's Treasury of Designs* (1745) de Batty Langley (R. NAVARRO y A. M. NAVARRO: *La biblioteca de Jorge Juan. Inventario de bienes de Jorge Juan Santacilla*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987). Destaquemos que Jorge Juan fue consultado en diversas ocasiones por la Academia de San Fernando, en especial en asuntos relacionados con las ciencias matemáticas, siendo, por ejemplo, uno de los sabios a los que acudió la Academia en 1765 para que valorasen los trabajos que Diego de Villanueva y José Castañeda estaban realizando para componer el tan deseado tratado de arquitectura. Por estos servicios, Juan fue nombrado académico de honor y de mérito de la Academia de San Fernando en 1767 y consiliario en 1770. De hecho, en su biblioteca contaba con los *Estatuos de la Real Academia de San Fernando* (1757). Tal como indicio Ceán en el epígrafe que le dedicó en sus adiciones a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España* (1829) de Eugenio Llaguno, dichos nombramientos se debieron “a los buenos servicios que la había hecho en asuntos de importancia y a su gran inteligencia en matemáticas y arquitectura, ilustrándola con sus luces y acertados dictámenes” (E. LLAGUNO: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermudez*. Madrid: Imprenta Real, 1829, t. IV, p. 290).

⁷⁵ El catalán Benito Bails (1731-1797) ocupó desde 1768 la cátedra de matemáticas de la Academia de San Fernando, redactando para esta institución los muy difundidos *Principios de Matemáticas* (1776) y los *Elementos de Matemáticas* (1779-1787). Tal como señala Inmaculada Arias en su estudio, Benito Bails fue un hombre de gran curiosidad intelectual, reflejándose todo ello en su biblioteca. Dada su profesión no resulta casual que los libros sobre matemáticas y temas afines como astronomía o física fuesen los más y mejor representados, ni tampoco encontrar la muy destacada cifra de 44 títulos sobre arquitectura (aproximadamente un 7,70% del total de su biblioteca) entre los que no faltaban autores extranjeros y de gran modernidad como el abate Laugier, Francesco Milizia o Jean-François Blondel. Ver: I. ARIAS SAAVEDRA: *Ciencia e Ilustración en las lecturas de un matemático: la biblioteca de Benito Bails*. Granada: Universidad de Granada, 2002.

⁷⁶ El inventario que se realizó en 1823 con motivo de su muerte arrojó un gran número de obras sobre medicina, pero en la que no faltaron libros de muy diversos contenidos, predominando los históricos, cientí-

que poseer determinados libros no suponía leerlos ni estar interesado en sus contenidos. Tampoco que su no presencia en los inventarios de las bibliotecas significaba desconocerlos, encontrándonos con personajes de los que queda constancia de su lectura de libros de arte pero cuyas bibliotecas nada nos indican. Y es que el préstamo privado o la consulta en bibliotecas de distintas instituciones civiles o religiosas ya eran habituales. Caso ejemplar de todo ello sería el de Jovellanos, de quien se realizó un inventario de su biblioteca en 1778 donde no aparecía ningún título relativo a las bellas artes si bien su secretario en aquellos años, Ceán Bermúdez, en sus *Memorias para la vida de Jovellanos* (1814), advirtió que en la década que pasó en Sevilla (1768-1778) empezó a “comprar pinturas”, a observar con detención las que se encontraban “en los templos y casas de aquella ciudad” y a leer “los libros facultativos”.⁷⁹ De hecho, contamos con numerosos testimonios de su posesión de libros sobre bellas artes. Incluso sabemos que compró un importante lote en la almoneda de los bienes del arquitecto Ramón Durán, fallecido en 1797, entre los cuales “se hallaba la célebre obra del Herculano, la Descripción del Templo Vaticano y otras obras preciosas de Arquitectura” que donó, como el resto de su soberbia biblioteca, al ya citado Real Instituto Asturiano.⁸⁰ Advirtamos que tanto Jovellanos como algunos de

ficos y literarios, algunos firmados por representantes de las Luces tales como Cabarrús, Cadalso, Buffon, Feijoo, Iriarte, Lavoisier o Montegón. También se hallaban, aunque con carácter muy puntual, libros sobre bellas artes, en concreto una *Distribución de premios* de la Academia de San Fernando de fecha imprecisa, los *Estatutos* de la Academia de San Carlos, un Vitruvio sin identificar, la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (1657) de Santos, así como el *Tratado de aritmética y geometría de dibujantes* (1817) del arquitecto académico Juan Miguel de Inclán (B.N. Mss. 7761).

⁷⁹ Protector de artistas y coleccionista, su biblioteca, inventariada en 1798 y de 247 títulos, contaba con diversas obras sobre bellas artes, coincidiendo en no pocos casos con las que poseía su amigo Diego Rejón de Silva (A. VIÑAO FRAGO: “Murcia”, *Bulletin Hispanique*, t. 99, nº 1, 1997, pp. 243-256).

⁷⁸ Así se desvela del inventario que de su biblioteca, de unos 1473 títulos, se realizó en 1782: M. L. LÓPEZ-VIDRERO: *Speculum Principum. Nuevas lecturas curriculares, nuevos usos de la librería del Príncipe en el Setecientos*. Madrid: Biblioteca Nueva, Instituto de la Historia del Libro y de la Lectura, 2002. Aunque estamos faltos de un estudio sistemático, sabemos del activo interés que a lo largo de su vida Carlos IV mostró por las bellas artes. Advirtamos que en el inventario que de la biblioteca de Fernando VII se elaboró en 1810 también encontramos títulos sobre bellas artes si bien representan una pequeña proporción respecto a otras materias (*Catalogue de la Bibliothéque de leurs A.A. Royales Le Prince Ferdinand et le Prince Charles*. Real Biblioteca, II/ 2630).

⁷⁹ F. AGUILAR PIÑAL: *La biblioteca de Jovellanos (1778)*. Madrid: CSIC, 1984; J.-P. CLEMENT: *Las lecturas de Jovellanos (ensayo de reconstrucción de su biblioteca)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1980.

⁸⁰ Así se deduce de las cláusulas del poder otorgado por Jovellanos sobre sus bienes en el castillo de Bellver el 2 de julio de 1807 (ver: J. F. MARTÍNEZ ELORZA: *Orígenes y estado actual de la Biblioteca del Instituto de Jovellanos*. Gijón: Imprenta de L. Sangenis, 1902, p. 193). Destaquemos que Jovellanos, muerto en 1811, donó todos sus libros al Real Instituto Asturiano de Gijón. Tras reunirse su biblioteca, dispersa entre Madrid, Valencia, Sevilla, Barcelona y Palma, en 1816 pasó al Instituto, consistiendo en unos 4854 volúmenes y 520 cuadernos y folletos. Desgraciadamente, desconocemos qué libros eran ya que la biblioteca del Instituto, junto al archivo y a su no menos destacada colección de dibujos desaparecieron en un incendio durante la Guerra Civil. De todos modos, entre estos títulos que duda cabe se contarían varios sobre bellas artes: B. CHAMORRO: “Breve historia de la Biblioteca de Jovellanos”, *Bibliografía Hispánica*, noviembre 1944, pp. 744-775; J. GONZÁLEZ SANTOS: *Jovellanos, aficionado y coleccionista*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1994. Ramón Durán fue uno de los arquitectos protegidos por Jovellanos, encargándole distintas obras: V. TOVAR: “Don Gaspar Melchor de Jovellanos y el arquitecto D. Ramón Durán en la obra de la Orden de Alcántara en Salamanca (1790)”, *Academia*, nº 51, 1980, pp. 41-105.

los anteriormente citados fueron reconocidos coleccionistas de arte y personalidades ligadas estrechamente a instituciones como academias o escuelas de dibujo, desarrollando incluso algunos como el propio Jovellanos, Bruna, Verástegui, Rejón, Santa Cruz o Azara una destacada labor teórica, consultiva o directiva. No obstante todo ello y que los inventarios de los que hemos echado mano no dejen de ser escasos y parciales, sí nos testimonian que en las bibliotecas de coleccionistas y aficionados a las artes, pero también en las grandes, modernas y de contenidos diversificados, sin duda las menos habituales en el panorama español, no era del todo extraña la literatura artística. Por supuesto en muchas bibliotecas dieciochescas de enjundia – caso de las de Pablo de Olavide, Ignacio de Heredia, el ministro José Gálvez o Melchor de Macanaz – no damos con títulos referentes a bellas artes. En cualquier caso, esta situación no era del todo nueva ya que desde el siglo XVI empezamos a hallar esporádicamente libros de arte, sobre todo de arquitectura civil o militar, en las bibliotecas de nobles, mecenas, eruditos o humanistas. Si bien requeriríamos de mayores datos y más sistemáticos que nos permitiesen trazar un panorama completo, creemos que este público fue en aumento durante el siglo XVIII, siendo cada vez más habituales aquellos que, como un anónimo corresponsal que publicó una carta en el *Diario de Madrid* del 19 de abril de 1797, se acercaron a la literatura artística – “leí los Viages de Ponz... el Palomino... igualmente las vidas de Mengs, Carducho, la Arcadia Pictórica, Vinci &.” – aguijoneados por la curiosidad y deseando formarse en las bellas artes. Y es que este impulso no sólo adquirió mayor vigor en el siglo XVIII, sino que, como ya dijimos, el mercado del libro parecía estar abriéndose y diversificándose lentamente.

Aunque no podemos olvidar que la difusión del libro de arte no logró traspasar en ningún caso los lindes de una minoritaria élite urbana, económica y cultural, no

⁸¹ Gracias a un anuncio de los libros y grabados puestos a la venta en la Imprenta Real aparecido en la *Gazeta de Madrid* del 6 de abril de 1790, sabemos que las *Obras* de Mengs costaban veinticuatro reales. Destaquemos que en este mismo anuncio se dio noticia de la venta de un “Tratado de la Pintura de Leonardo y Alberti, un tomo en cuarto marquilla, 36 reales... esta obra se reputa como magistral para instruir en la parte científica del Arte, y la tradujo e ilustró con algunas notas, adornándolas con buenas estampas, D. Diego Rejon de Silva”. A pesar de tamaños elogios, en 1791 no se decidió la reimpresión de este *Tratado*, muestra inequívoca de que su salida había sido modesta. Y es que como dijimos líneas atrás, las *Obras* de Mengs sí se reimprimieron debido a su éxito, no empañado por su alto precio. De hecho, en un informe que en 1815 redactó el vicepresidente de la Academia de San Fernando, Pedro Franco, sobre las posibles reimpresiones que dicha institución debía acometer, apuntó la conveniencia de publicar una edición económica de las *Obras*. La argumentación de Franco resulta reveladora: los escritos de Mengs “deben estar noche y día en manos de los Profesores, Discípulos, y de los amantes del buen gusto y de la bella antigüedad. Este libro se halla venal... pero su precio no puede ser con aquella comodidad que exige la cortedad de medios que en lo general tienen los jóvenes que emprenden la larga y difícil carreta de las artes del diseño. Por tanto parece que la Academia en beneficio y común utilidad de sus pobres discípulos convendría que emprendiesen la impresión de las obras de Mengs” a un precio más asequible (A.R.A.B.A.S.F., Leg. 25-5/1). Lo cierto es que ya en la Junta Particular de la Academia de San Fernando de marzo de 1798 se acordó “reimprimir unas lecciones prácticas de pintura de Mengs que se hallan impresas al fin de sus Obras... para que tengan los Jóvenes esta instrucción en breve volumen” (citado en A. ÚBEDA DE LOS COBOS: *Pensamiento... op.cit.*, p. 268). Aunque también se incluyese como posible público a los “amantes del buen gusto”, destaquemos que esta finalmente frustrada edición económica de las *Obras* de Mengs se pensó destinarla principalmente a los jóvenes artistas.

mintió el anuncio de la venta de las *Obras* (1780) de Mengs –en las bibliotecas, por ejemplo, del futuro Carlos IV, Trigueros, Meléndez, el marqués de Santa Cruz, Verástegui, Sebastián Martínez o Rejón de Silva– aparecido en la *Gazeta de Madrid* del 6 de abril de 1790 al señalar que “*el mérito de este autor y de sus obras son la mayor recomendación de ésta, que es instructiva para profesores y aficionados*”.⁸¹ Curiosamente, Carlos Fea, el editor de las *Obras* de Mengs al italiano, afirmó que este tratado, junto con los escritos de su amigo Winckelmann, entre los que destacaba su celeberrima *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), habían logrado convertir los conocimientos sobre las antigüedades y sobre las artes en un saber “quasi necesario e di moda”.⁸² Tampoco los dieciocho tomos del *Viage de España* de Antonio Ponz, las diversas reediciones que contaron algunos de ellos y el éxito que sabemos cosecharon pudo nutrirse exclusivamente de un colectivo restringido como era el de los artistas o, más exactamente, como era el de los artistas que participaban del ideario neoclásico. De hecho, Ponz repitió en varios lugares que su *Viage* no era ni pretendía ser un tratado, no dirigiéndose “a los profesores” sino confesando que su

“principal fin... ha sido persuadir a todos, y particularmente a los que carecen de luces en materia de bellas artes, que se dediquen a conocer lo que es bueno o, por lo menos, a estimar lo que los verdaderos inteligentes reconocen por tal, no haciendo caso de los demás y despreciando altamente el sinnúmero de monstruosidades que, con indecible gasto y deshonor, han sido ejecutadas en España de más de un siglo a esta parte. El camino más breve para conseguirlo era, sin duda, señalar con libertad y buen celo las tales obras a los que poco o nada saben”.⁸³

Y sus palabras no fueron una mera declaración de intenciones, sino que la publicación en octavo fue justificada por Ponz para “que los (tomos) no puedan embarazar mucho, por si alguno tuviese por conveniente llevar aquella parte de ellos, que le pueda ser de utilidad en sus viajes”. No fueron pocos los viajeros por la España dieciochesca, tanto nacionales como foráneos, que llevaron consigo la obra del valenciano durante sus periplos.⁸⁴ Es muy reveladora la carta que Ponz envió a su colaborador, el conde del Aguila, diciéndole que deseaba que su tomo relativo a Sevilla tuviera

⁸² A.R. MENGES: *Opere di --- primo pittore del Re Cattolico Carlo III publicate dal Cavaliere D. Giuseppe Incola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*. Roma: Stamperia Plagiarini, 1787, p. IV.

⁸³ A. PONZ: *Viage de España*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1772-1794, t. V (1776, 1782, 1793), Prólogo, p. VII.

⁸⁴ Tal fue, por ejemplo, el caso de Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco de Zamora, José Cornide, Carlos Beramendi, el marqués de Ureña, Leandro Fernández de Moratín e incluso del propio Carlos IV entre los españoles, y de John Talbot Dillon, el barón de Bourgoing, Joseph Townsend, Richard Twiss o de Jean-François Peyron entre los extranjeros (ver D. CRESPO DELGADO: *El Viaje... op.cit.*, p. 184 y ss.). No casualmente, en el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en España* del 26 de mayo de 1788 apareció una elogiosa crítica del *Viage fuera de España* (1785), aconsejándolo a todos los españoles que marchaban a Europa por la exactitud e imparcialidad de sus descripciones, rasgo que lo diferenciaba de los “viajeros foráneos” por España: “su obra es utilísima a los Españoles que se propongan hacer el mismo viaje”.

se el mismo efecto que el dedicado a Toledo, que había provocado que muchos curiosos lo visitasen para admirar las joyas artísticas que había descrito.⁸⁵ Destaquemos que en el anuncio de venta del *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de bellas artes en España* que apareció en el *Diario de Madrid* del 19 de junio de 1800, se señaló que constaría “de unos seis tomos en octavo para la mayor comodidad del viajero”. Ceán Bermúdez confesó en una carta dirigida a Bernardo Iriarte que esperaba que su *Descripción de la catedral de Sevilla* (1804) diese satisfacción a los cada vez más numerosos visitantes de este monumento, no molestándole en lo sucesivo para que les mostrase en persona sus bellezas como hasta la fecha.⁸⁶ Obras como el *Viage de España* de Ponz o el *Diccionario histórico* de Ceán, que ya vimos contaron con artistas entre su público, también se dirigieron a los aficionados o, al menos, tuvieron en cuenta sus intereses e incluso carencias. Y no fueron las únicas.

En 1792, en el seno de la muy activa Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, apareció la primera guía artística local española, la *Guía de Forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Tal como su anónimo autor declaró en el prólogo de esta sencilla publicación en octavo de unas escasas cuarenta páginas, su intención era servir al viajero que visitaba Vitoria. Propuso se publicasen guías de esta naturaleza en cada ciudad española y que incluso se elaborasen de otras disciplinas de indudable contenido ilustrado como historia natural o mineralogía. Este deseo fracasó pero no el espíritu que lo animaba, que estuvo en la base de las múltiples guías urbanas histórico-artísticas que vieron la luz a lo largo del siglo XIX. Volviendo a Ceán, nuestro autor más prolífico en cuanto a bellas artes se refiere, destaquemos que hacia finales de nuestro periodo de estudio publicó el *Arte de ver en las bellas artes del diseño según los principios de Sulzer y Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia* (1827). El confesado objetivo de esta obra era devenir una sencilla guía para analizar adecuadamente las obras expuestas en el Museo Real de Pintura y Escultura, recién inaugurado en el paseo del Prado de Madrid.⁸⁷ Escasos

⁸⁵ J. DE M. CARRIAZO: *op.cit.*

⁸⁶ A. ÚBEDA DE LOS COBOS: *op.cit.*, p. 109.

⁸⁷ El título completo de la obra ya revelaba su objetivo: *Arte de ver en las bellas artes del diseño según los principios de Sulzer y Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia, y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez... con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Museo Real de Madrid y en otras partes*. En el prólogo del traductor Ceán planteó que alguno dudaría de que podría cumplir con su finalidad “no siendo las obras analizadas por Milizia en este opúsculo las que se conservan en el Real Museo de Madrid”. Salvó esta incongruencia argumentando que Milizia presentaba sólidos principios para juzgar las obras de las bellas artes, pudiendo ser “aplicables a todas las obras que se presentan al racional espectador”. Lo cierto es que en el mismo prólogo, Ceán confesó que inició su traducción de la obra de Milizia años antes de que se inaugurase o tan siquiera se pensase en abrir el Museo Real. En cualquier caso, su apertura al público motivó que la finalizase ya que creía que contribuiría a que “se aprendiese en España a ver, conocer y apreciar las muchas y buenas obras de las bellas artes que la enriquecen”. Para esta obra y el influjo de Milizia en el medio ilustrado español, véase el estudio introductorio de CONCEPCIÓN DE LA PEÑA a la edición facsímil del *Arte de Ver* publicado en Murcia (Dirección General de Bellas Artes; Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales; Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos) en 1992.

años antes, Luis Eusebi (1773-1829), pintor italiano afincado en España desde 1795 y primer conserje del Museo del Prado y autor de su primer catálogo, dio a la luz un pedagógico *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822), dirigido expresamente no a los artistas sino a los aficionados. Y es que Eusebi pretendió recopilar y resumir en él las principales teorías sobre la pintura dispersas en voluminosos tratados de difícil acceso para el común, pero que eran indispensables para la gozosa visita o para la adecuada formación de una galería.⁸⁸

Analizando las motivaciones de dicha literatura, nos encontraríamos ante un puñado de escritores que desearon llegar a más lectores para crear una opinión pública favorable a las bellas artes con la esperanza de que sirviese de base para una más generosa y consciente protección de los artistas y sus obras, pero también con un creciente público de aficionados interesados en saber juzgar sobre las artes, deseosos de disfrutar y opinar sobre unas materias hasta el momento restringidas a los profesionales mejor formados o a un muy exclusivo círculo de eruditos. Hubo incluso quien se lamentó de aquellos, cada vez más numerosos, que habiendo leído tal cual obra sobre bellas artes – “sin mas principio que una lectura superficial del *Viage* de Pons, y algún otro librete” – se creían en disposición de pontificar sobre el mérito de cualquier pintura o edificio que se encontrasen.⁸⁹ Lo cierto es que fueron muchos los contemporáneos, y no siempre tan críticos como el anterior, los que testimoniaron la proliferación de aficionados que visitaban con curiosidad monumentos así como la de aquellos que, en palabras de Eugenio Tapia, se veían afectados por la “cuadro-manía”. En la España dieciochesca el consumo cultural, y por lo tanto el relativo a las artes, no logró convertirse en una beneficiosa industria como lo empezaba a ser en la Inglaterra de las Luces gracias a la incorporación de una amplia clase media, pero sí detectamos fenómenos que revelan un escenario más activo y, sobre todo, una transformación en la percepción de lo artístico para la formación del individuo que, a la larga, resultaría no menos determinante para la difusión de su literatura.⁹⁰

Aunque la disección de este último aspecto nos llevaría a bucear en aspectos inabarcables en un escrito como éste, no deberíamos alejarnos del renovado y destacado lugar que la Ilustración concedió al conocimiento o, mejor dicho, a ciertos saberes que consideró dignificantes y en la base del desarrollo del individuo. Un testigo privilegiado del siglo como Juan Andrés escribió que “personas de todas

⁸⁸ Sobre Eusebi: M. C. ESPINOSA MARTÍN: “Luis Eusebi (1773-1829), pintor, miniaturista y primer conserje del Museo del Prado”, *Goya*, nº 258, 2001, pp. 332-338.

⁸⁹ *Diario de Madrid*, nº 68, 9 de marzo, 1798.

⁹⁰ Desconocemos la existencia de alguna publicación que analice monográficamente la difusión de la literatura artística en la Inglaterra de la Ilustración. De todos modos, hallamos interesantes referencias a este y otros aspectos relacionados en: J.H. PLUMB: “The public, literature and the arts in the 18th Century”, en P. FRITZ y D. WILLIAMS: *The Triumph of Culture: 18th Century Perspectives*. Toronto: A.M. HAKKERT, 1972, pp. 27-49; J. BREWER: *The pleasures of the imagination. English culture in the Eighteenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1997; D. H. SOLKIN (editor): *Art on the Line, The Royal Academy exhibitions at Somerset House 1780-1836*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

clases, de todas edades y de todos sexos quieren ostentar al presente vasta erudición y cultura universal. El noble y el plebeyo, el militar y el togado, el eclesiástico y el secular, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, todos son cultos y eruditos y todos quieren parecer gentes ilustradas”.⁹¹ Si bien esta declaración debería matizarse, el propio Antonio Ponz señaló que en su siglo existía un mayor deseo por ilustrarse y que por ello su obra fue bien acogida. De este mismo ambiente parecía nutrirse el mayor interés que por las bellas artes detectaba entre sus coetáneos.⁹² En una carta publicada en el *Diario de Madrid* del 13 de abril de 1788, Ramón Cabrera escribió que “ha días que en España se ha hecho bastante general esto de hablar de las tres nobles artes, especialmente entre aquellos que presumen de bien educados e instruidos”. Y no fue el único. En su satírico manual del perfecto pedante titulado *Los eruditos a la violeta* (1772), José Cadalso señaló que aprender cuatro conceptos arquitectónicos sería de gran utilidad para todos aquellos que deseaban aparecer ante los demás como hombres de vastos conocimientos aún siendo ignorantes. El mismo consejo proporcionó Eugenio Tapia en su igualmente irónico *Viage de un curioso por Madrid* (1807). Desde las *Efemérides de la Ilustración de España* del 17 de enero de 1804 se afirmó que no era propio de un “país culto” el abandono de sus monumentos artísticos y que sus ciudadanos no pudiesen juzgarlos con acierto. Si bien podríamos recurrir a muchos otros, tales testimonios nos desvelan que la reivindicación de la liberalidad y nobleza de las artes pretendida desde el siglo XVI, se consolidó definitivamente en el XVIII bajo los nuevos valores que puso en juego la Ilustración, pasándose a considerar como disciplinas que proporcionaban un entretenimiento decoroso, educaban la sensibilidad y ayudaban a entender los procesos históricos y el estado de las naciones, deviniendo un manifiesto signo de la cultura de una sociedad y de la necesaria formación de un individuo educado.⁹³

La instalación de las artes en lugar tan prestigioso les permitió afianzarse en la literatura erudita, pasando a ser tema ineludible en viajes, descripciones, diccionarios y obras históricas. Es cierto que en un elenco de géneros literarios como vidas de santos, crónicas de órdenes religiosas o corografías escritas en los siglos XVI y XVII hubo referencias a las bellas artes, algunas de ellas de notable interés, pero en el periodo ilustrado fueron por lo general más habituales, ambiciosas y completas, incluso autores de gran prestigio justificaron tal presencia. Jovellanos, por ejemplo, aunque disculpó a los cronistas del barroco, censuró a los contemporáneos que no hacían referencia a dichas disciplinas en sus historias,

⁹¹ J. ANDRÉS: *Disertación sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos*. Madrid: Imprenta Real, 1783, p. 22.

⁹² A. PONZ: *op.cit.*, t. V (1776, 1782, 1793), Prólogo; t. IX (1780, 1786), Carta VIII, 32.

⁹³ Advirtamos que ya en la España del siglo XVI y XVII aristócratas e individuos de la élite social se formaron, leyeron e incluso practicaron alguna de las bellas artes. Ver, por ejemplo, el espléndidamente razonado y documentado ensayo de J. PORTÚS: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarríbia: Nerea, 1999. También reflexionamos sobre este punto en: D. CRESPO DELGADO: *El Viaje... op.cit.*, pp. 615-636.

fuesen locales o generales, ya que en el XVIII “la atención de los sabios, mejor dirigida, empezaba a restituir a las artes útiles y agradables el aprecio que tan debido les era”, consolidándose la idea de que “el origen y progresos de las Bellas Artes eran un indicio harto seguro de la cultura de los pueblos”.⁹⁴ En el prólogo de sus *Descripciones de las islas Pithiusas y Baleares* (1787) el marino y erudito ilustrado José Vargas Ponce desgranó todos los contenidos que una “descripción particular de un Pueblo” debía incluir, no olvidando citar entre éstos “las producciones de las bellas artes que lo adornen”. Tal como reconoció el propio Ponz, parte del éxito de su *Viage* se debió a que describió y analizó, junto a los artísticos, los aspectos económicos y sociales de las ciudades que recorrió, afirmando que si su obra se

“hubiese ceñido a aquellos términos (los de las Bellas Artes) hubiera sin duda empalagado presto a los lectores, por lo común poco acostumbrados a las bellezas artísticas, ni hubiera sido extraño que en lugar de las reimpresiones que Ibarra y sus hijos han hecho de los libros de este Viaje, estuviera parte del primero ocupándoles todavía la casa”.⁹⁵

De hecho, encontramos el *Viage* en bibliotecas en las que no se hallaba ningún otro título artístico.⁹⁶ Mas a pesar de las prioritarias motivaciones que movilizaron a estos lectores, ninguno de ellos despreciaría las noticias artísticas que ofreció el *Viage* e imaginamos que tampoco dejarían de considerar que eran un contenido, como los económicos u otros de tipo cultural, que también desvelaba la situación y las necesidades del país.

En esta misma línea de penetración de las artes en los intersticios de la producción escrita y, por tanto, de la lectura de los españoles, deberíamos destacar su aparición en un género que tuvo, precisamente, su primer momento de esplendor durante el siglo XVIII. Nos referimos a la prensa periódica, la privilegiada ventana al mundo y a su actualidad que tenía el hombre de la Ilustración ante la rigidez del mercado libresco contemporáneo. Efectivamente, en la prensa periódica española del XVIII, desde donde se informó y se debatió sobre el presente y el futuro de tan diversas y decisivas materias como la educación, la política, la economía, la ciencia, el teatro o la literatura, también hubo lugar para el análisis de la situación de la pintura, el grabado o la arquitectura, críticas a edificios recién construidos, a las exposiciones realizadas por la Academia de San Fernando, referencias a las necesidades de los artistas o a las carencias de los estudios historiográfico-artísticos. Este hecho cabría interpretarlo como un indicio harto revelador de la elevada consideración que adquirieron las bellas artes en la sociedad dieciochesca, siendo, a la vez, un estímulo al aparecer dichas disciplinas entre los conteni-

⁹⁴ G. M. DE JOVELLANOS: “Descripción de la catedral de Palma”, en *Biblioteca de Autores Españoles*. Vol. L. *Obras publicadas e inéditas de---*. Tomo II. Madrid: Atlas, 1956, p. 382.

⁹⁵ A. PONZ: *op.cit.*, t. XVI (1791), IV, p. 2.

⁹⁶ Diversos ejemplos en: D. CRESPO DELGADO: *El Viaje... op.cit.*

dos que se consideraron claves para la formación de los ciudadanos y para mejorar el estado del país.⁹⁷ Recordemos que la prensa dieciochesca tuvo casi siempre una orientación regeneracionista. No casualmente el editor de las *Efemérides de la Ilustración de España*, un periódico en el que aparecieron diversos artículos relativos a las bellas artes, afirmó que su intención era, nada menos, que “derramar las Luces por la nación”.

Como ya dijimos en otro lugar, la presencia de las bellas artes en la prensa periódica de la Ilustración fue secundaria a pesar del enorme interés de las aportaciones que se realizaron.⁹⁸ Durante el siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX no hubo en España ninguna publicación periódica dedicada exclusiva o prioritariamente a las bellas artes como sí existieron de otras materias (agricultura, economía o literatura), en el extranjero o ya bien entrado el siglo XIX. Tampoco nos encontramos con un periódico que diese noticia regularmente, a lo largo de un periodo de años considerable y de modo ambicioso de la actualidad artística. No obstante, en un relativamente amplio abanico de periódicos dieciochescos fueron apareciendo artículos referentes a dichas disciplinas, lo que les permitió llegar a un público inédito bajo un formato completamente nuevo. Si el libro de arte siempre tuvo una difusión minoritaria e incluso en ocasiones reducidísima, las referencias a las bellas artes, aún siendo parciales y puntuales, en viajes, guías, historias de muy diverso tipo y, sobre todo, en la prensa periódica, posibilitaron el acceso a tales contenidos de un público no sólo mayor sino también heterogéneo y cuyo principal móvil, subrayémoslo, era estar bien informado y formado.

Sabemos que la difusión de la prensa dieciochesca fue muy variable, encontrándonos con publicaciones que fueron un sonado fracaso o tuvieron una tirada limitada mientras que otras cosecharon un notable éxito. Si de *El Censor* no se tirarían más de 500 ejemplares por número, la *Gazeta de Madrid*, el periódico español de mayor difusión, alcanzaría de media entre unos 7000 y 12000 ejemplares, una cifra bastante alejada del resto de la prensa, más cercana en líneas generales a los datos de *El Censor*. Aun teniendo en cuenta esto, Elisabel Larriba ha escrito que gracias al género periodístico “el acceso a la información y la cultura deja de ser el privilegio de una minoría selecta”. Larriba cita el prólogo de 1786 del *Diario de Madrid*, uno de los más destacados en cuanto a noticias artísticas se refiere, en el que sus editores contaban entre sus méritos haber conseguido llegar a las tabernas o a los talleres de los artesanos, afirmando orgullosamente que “todos estos y otros que antes tenían cataratas en los ojos para conocer las letras, ya leen, y ésta es una de las uti-

⁹⁷ Han tratado la presencia de las bellas artes en la prensa periódica española del siglo XVIII: A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “El pintor ilustrado ante la crítica académica”, en *El Siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, 1986, pp. 851-856; I. TAJAHUERCE: “El arte en la prensa española de 1778 a 1791: difusión de los valores neoclásicos”, *Estudios de Historia Social*, nº 52-53, 1990, pp. 491-499; D. BRIESEMEISTER: “Zur Entwicklung der Kunstkritik in den spanischen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts”, *Hispanoamerica*, nº 9, 2000, pp. 123-131; A. ÚBEDA DE LOS COBOS: *Pensamiento... op.cit.*; D. CRESPO DELGADO, “De arquitectura y arquitectos en los papeles periódicos españoles anteriores al 1808. I”, *Boletín de Arte*, nº 25, 2004, pp. 335-371.

⁹⁸ D. CRESPO DELGADO: “De arquitectura...”, *op.cit.*

lidades más considerables que puede haber traído el *Diario*".⁹⁹ La propia Larriba indica que si bien el público mayoritario de la prensa periódica fueron el clero, la nobleza y sobre todo las clases medias – funcionarios, profesiones liberales y comerciantes – también se halló en la España rural o entre las clases más modestas. De todos modos, la difusión entre estos sectores fue muy puntual. No sería hasta bien entrado el siglo XIX cuando las clases populares, y casi exclusivamente las urbanas, se sumasen de manera masiva al público lector gracias al consumo de prensa periódica de contenido político.¹⁰⁰ El encuentro entre la literatura o escritos sobre bellas artes y un público masivo y de muy diversos niveles sociales debería esperar más tiempo.¹⁰¹ Y es que para que la literatura sobre las artes pudiese llegar e interesar a todas las clases sociales no sólo debía generalizarse la alfabetización, la educación y el acceso a la letra impresa – fenómenos que en España no se dieron hasta el último cuarto del siglo XIX – sino que los contenidos artísticos debieron considerarse útiles sino para todos los ciudadanos. Estos ciudadanos, a su vez, deberían participar de la creencia que el conocimiento de las bellas artes devenía fundamental para estar "bien educados e instruidos". Tales aspiraciones quedaban lejos de los anhelos de la mayoría de los ilustrados, quienes a pesar de su preocupación por mejorar la educación de los españoles no persiguieron una formación universal e igualitaria sino clasista y discriminatoria, adaptada a cada estamento social y a las labores que se creyó que cada individuo debería desempeñar en el futuro.¹⁰²

Llegados a este punto, cabría detenernos en lo que escribió un anónimo corresponsal que desde las páginas de varios números del *Diario de Madrid* de 1800 y 1802 analizó críticamente algunos de los edificios levantados en la capital en los últimos años: "para cien Profesores (de bellas artes) que lean este periódico, hay mil que lo leen y no lo son".¹⁰³ En verdad, no serían mucho miles, pero esta afirmación se desvela como una rotunda declaración de los puentes que entre finales del siglo

⁹⁹ E. LARRIBA: "El público de la prensa", en V. INFANTES, F. LOPEZ, J.-F. BOTREL, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 464. Véase igualmente de la misma autora: *Le Public de la presse en Espagne à la fin du XVIIIe siècle (1781-1808)*. París: H. Champion, 1998.

¹⁰⁰ J. F. FUENTES: "El público del libro y la prensa (1808-1868)", en V. INFANTES, F. LOPEZ, J.-F. BOTREL, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 724-734.

¹⁰¹ Destaquemos que la situación respecto al consumo de la literatura artística, en líneas generales, no cambiaría durante los tres primeros cuartos del siglo XIX. Así lo revelan estudios como los de J. A. MARTÍNEZ MARTÍN: *Lecturas y lectores en la España isabelina (1833-1868)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1986.

¹⁰² Si bien la bibliografía sobre este tema es muy abundante, resulta de gran interés la consulta de los distintos artículos que aparecieron en el número extraordinario publicado en 1988 de la *Revista de Educación*, dedicado, precisamente, a la educación durante la Ilustración española. Advirtamos que la historia del arte no se introdujo en la enseñanza secundaria española hasta el Plan de Estudios de bachillerato promulgado en 1868 (ver M. ROSARIO CABALLERO: *Inicios de la historia del arte en España: la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*. Madrid: C.S.I.C., 2002, p. 24 y ss.

¹⁰³ *Diario de Madrid*/*Diario de Madrid*, n° 102, 12 de abril, 1800. Sobre estas críticas arquitectónicas publicadas en el *Diario de Madrid*, véase: D. CRESPO DELGADO: "La arquitectura del Museo del Prado vista por sus contemporáneos. 1789-1815", *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, n° 8 (2006), pp. 327-358.

XVIII y principios del XIX se reforzaron y se tendieron, aun sus muchos límites, entre la literatura artística y el público no profesional, aficionado o curioso. Que estas palabras apareciesen en un artículo de un periódico manifiesta que tales puentes se erigieron en una sociedad cuya relación con lo artístico, pero también con la lectura y con la misma cultura, estaba transformándose.