

LA ESTÉTICA DE LAS LUCES: DIBUJANTES, APUNTES Y BOCETOS QUE ILUSTRARON LA CIENCIA

Santiago J. Henríquez Jiménez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

Mientras los ideales de la Ilustración se diseminan por Europa y América del Norte, la ciencia comienza a ser valorada por sociedades científicas y academias de arte logrando que las universidades no sean del todo apreciadas como centros de desarrollo e investigación científica. La iconografía americana del siglo dieciocho resume muy bien la labor de una buena parte de los artistas viajeros que, provenientes de España, Francia, Alemania, Italia e Inglaterra, proyectan a través de sus dibujos la preparación académica, el ejercicio profesional de su trabajo y el creciente interés que despierta el conocimiento científico.

Palabras clave: Ilustración, estética, expedición, viaje, navegación, ciencia, dibujo, artista, color, investigación, academia, medicina, flor.

Abstract

When Enlightenment ideals were being disseminated across Europe and North America, science began to be dominated by scientific societies, and academies of art which had largely replaced universities as centres of scientific research and development. The American iconography of the 18th century summarizes the work of Spanish, French, German, Italian and English traveling artists in the academic preparation, exercise of their work and the emerging interest of scientific knowledge.

Key words: Enlightenment, aesthetics, expedition, travel, sailing ship, science, drawing, artist, colour, research, academy, medicine, flower.

En el siglo XVIII, las explicaciones oficiales, administrativas y científicas se hacen con la ayuda de un dibujo en las manos. Tan solo el arte testimonia lo observado y, aunque se trate de un cuadro que exalte la monarquía, reproduzca una escena de caza o tenga intención moralizante, la pintura va a dar señales de cambio y de progreso. En las academias de Bellas Artes de toda Europa, la anatomía masculina es el fundamento de la pintura y la escultura. Los alumnos deben reproducir la armonía de las obras clásicas y, en un nivel más avanzado,

dibujar, con todo lujo de detalles, los matices de luz, el cuerpo relajado y/o los músculos en tensión de los desnudos al natural. Tanto si se quiere ser pintor historicista como dibujante científico hay que resolver problemas espaciales y volumétricos básicos, asistir a seminarios especializados en el entrenamiento del ojo y leer a los filósofos encargados de formular las ideas estéticas más sobresalientes.

Cuando se trata de pintar al aire libre, los estudiantes de dibujo artístico del siglo XVIII coinciden a menudo en lugares muy bien conocidos. Si se estudia en Roma, lo normal es encontrarse en la *Villa Medici* con dibujantes que vienen de todas partes. Si se reside en París, lo común es acudir a las orillas del Sena para contemplar desde allí algunos de los más bellos monumentos de la capital. Si el destino es la *Royal Academy of Arts* de Londres, el saludo entre los dibujantes de nivel se da en el *Strand* o en las afueras del *Savoy Palace*; y si se es alumno de la *Akademie der Künste* de Berlín, lo usual continúa siendo dedicar varias jornadas al Palacio de Charlottenburg para resaltar sobre el papel su estilo barroco, realizar apuntes de la cúpula recientemente instalada o copiar relieves, tumbas, frescos y toda clase de reproducciones grecorromanas ubicadas en los alrededores de los patios, interior de las fuentes y espacios ajardinados de otros palacetes y castillos de idéntica envergadura arquitectónica. El estudiante Goya no solo forma parte de esta pléyade de jóvenes adelantados que retienen en sus cuadernos todo aquello que debe ser recordado o antojarse útil para el futuro profesional, sino también ilustradores de artículos de prensa, cronistas dibujantes y pintores viajeros que planifican su vida de aquí para allá esperando completar sus papeles en blanco pernoctando en alguna *maison garnie* de esas que te aíslan muy bien del frío o viviendo a medio camino entre la localidad de sus antepasados y las academias españolas, inglesas, francesas, italianas y alemanas de lo que es el primer siglo de la Edad Contemporánea.

Bien en España, Inglaterra, Francia, Italia o Alemania, la pintura al aire libre obliga a planear con anticipación la salida. Con el fin de que la exposición al sol sea productiva, los pintores del reinado de Carlos III han de reunir el material necesario antes de enfrentarse a una situación que va a ser, cada vez, nueva, intensa y específica. Un asiento de cartón grueso, un compás, un quitasol, papel verjurado blanco, amarillento o agarbanzado, lápices de grafito y sanguina, plumas, pinceles, una o dos cantarillas de agua para calmar la sed y tinta china para las aguadas grises es material suficiente para realizar apuntes ligeros o complementar bocetos según los procedimientos y técnicas de representación del momento. Elegido el lugar, la práctica de los dibujantes de Las Luces consiste en aislar el motivo principal, sacar la escuadra, trazar la línea

del horizonte sobre el papel y realizar apuntes de la composición con el fin de preparar, en la mayor parte de los casos, un viaje de vuelta y rematar el dibujo con aguadas pardas y sanguinosas, papeles de mayor grosor y gouache con otros ingredientes.

Corresponde, pues, a los artistas elegir la gloria de proyectar la estética en sus dibujos tal y como se estudia en las academias de la Ilustración de toda Europa atendiendo a ese lugar en el espacio al que se refiere Alain Corbin en “Introducción” de *Historia del cuerpo, II* (2005) por su dimensión física, material, tangible, evocadora, contemplativa..., o salir a la luz, dibujar el paisaje al aire libre y vivir, así, lo que denominamos el Siglo del Dibujo Iluminador.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los libros de aprendizaje de dibujo artístico que se editan en la España de “el Mejor Alcalde de Madrid” ³/₄ Carlos III ³/₄, están centrados en la forma, la composición y el color: los tres pilares de la pintura universal según los debates que llegan a la capital del Reino procedentes de Francia y las disputas sobre la realidad de la expresión estética que descienden de Italia. *La pintura: poema didáctico en tres cantos* (1786) y *Diccionario de las tres Nobles Artes para instrucción de los aficionados* (1788) del pintor y lexicógrafo madrileño Diego Antonio Rejón de Silva no hablan del dibujo al aire libre pero figuran en la línea de la mentalidad académica dominante que, desde las publicaciones de Winckelmann y Mengs en Alemania y Francia, respectivamente, estudian las variaciones del dibujo de artista a artista con imágenes en comparación y referencias que conducen al lector hacia otras fuentes de riqueza. Trazar líneas sin definir los contornos, insinuar formas y abocetar, en muchos casos, de forma rápida o con ejecuciones imperfectas consiguen que la realidad que se dibuja en contacto con la naturaleza exprese, según la metafísica aristotélica, la esencia de ese momento preciso de la realidad “en cuanto correlato físico de su definición”. No obstante, lo que preocupa al dibujante ilustrado al aire libre es el efecto ambiental de la luz sobre la naturaleza, los paisajes con nubosidad voluble en los que la información cromática cambia de un momento a otro y la temporalidad que, subjetiva y objetiva a la vez, determina, según Heidegger en *Sein und Zeit* (1927), el ser-ahí de la existencia.¹ La publicación, en 1789, de *Arcadia Pictórica en sueño: alegoría o poema*

1 Véase *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*) [1927], uno de los libros más completos y debatidos del conocido filósofo alemán donde no solo se aborda lo que el propio Heidegger considera que son las preguntas fundamentales sobre la existencia, sino cuestiones relativas al lugar del ser en el espacio, partiendo, precisamente, del cognitivismo de Aristóteles que Immanuel Kant vuelve a debatir en el último tercio del siglo XVIII. Destacamos, sobre todo, el capítulo II, “Die Exposition der Aufgabe einer vorbereitenden Analyse des Daseins” (“El estar-en-el-mundo en general como

prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura a cargo de Parrasio Tebano, seudónimo del sevillano Francisco Preciado de la Vega, insiste en la importancia del dibujo sobre el color. “El diseño, aunque parece que conviene al pintor”, explica “es muy necesario para los escultores y arquitectos”, concluye en su primera parte. “No obstante”, continúa diciendo en el segundo volumen dedicado íntegramente al color, “todos honran la pintura: unos ejercitándola y otros, protegiéndola” (1789:217-219).

“La práctica de las Artes” del famoso grabador holandés Cornelis Cort (1533-1578), con dibujo original del diseñador flamenco Joannes Stradanus (1523-1605).



Fuente: Madrid, Museo Nacional del Prado, Gabinete de Dibujos y Estampas.

constitución fundamental del Dasein”), que corresponde a la primera parte del libro; más concretamente el apartado doce que forma parte de dicho capítulo y que titula “Die Verzeichnung des In-der-Welt-seins aus der Orientierung am In-Sein als solchem” (“Bosquejo de estar-en-el-mundo a partir de estar-en como tal”), que es donde insiste en el concepto *der Inheit selbst* y que, arriba, hemos traducido como el “ser-ahí” de la existencia.

En el dibujo al aire libre de la segunda mitad del siglo XVIII en Europa el paisaje que se dibuja no es *topographia*; tampoco *topothesia*: los términos con los que, durante el periodo helenista, también en la *Odisea* homérica, se hace referencia al paisaje que da la impresión de ser real e imaginario a la vez. El *paesaggio* renacentista, o *paese*, que es así como se pronuncia ahora en los diversos Estados de la península itálica, es un género autónomo. Algunos de los dibujos más significativos de este siglo representan escenas centradas en la transformación neoclásica de Madrid de la que hoy existe una interesante oferta de rutas didácticas centradas, por ejemplo, en la figura del delineante Ventura Rodríguez, el clasicista italiano Francesco Sabatini, académico honorífico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1760, y Juan de Villanueva, el arquitecto que, según la opinión de aquellos que aún se rigen por el principio *Uti possidetis, ita possideatis* en honor al Tratado de Permuta, mejor representa el Neoclasicismo en España desde el reinado de Fernando VI hasta el de Carlos IV. En dicha alteración existe cierta identificación de los pintores con el entorno y un claro sentimiento de pertenencia que ayuda a crear eso que en dibujo artístico ha querido llamarse siempre “armonía” siendo, en verdad, “virtuosismo” por lo que tienen de relación, los artistas, con esa parte del cosmos de la antigua Grecia en la que viven. Como apuntes preparatorios para la pintura, encargos de planeamiento urbanístico o bocetos para ejecuciones de mayor proporción y tamaño, algunos dibujos de arquitectura paisajística, espacios naturales y parajes silvestres, tienen como denominador común el hecho de copiar el motivo tal cual se contempla. Una vez acostumbrado el ojo a mirar y el lápiz a deslizarse libremente sobre la superficie del papel, las aportaciones del dibujo al aire libre a la Ilustración varían, como decimos, según la inmediatez y el objetivo empírico o científico de los artistas.

Desde el reinado de Felipe V hasta el de Carlos IV y de su esposa, María Luisa de Parma, los viajeros, todos, sin excepción, responden a actuaciones relacionadas con el saber haciendo uso de la didáctica. El fin pedagógico de sus aventuras se ilustra no solo mediante el empleo de dibujos y grabados sino con ideas expresadas de forma artística, lenguaje elaborado y recursos, como advertimos más arriba, provenientes del campo de la filosofía clásica. “Los viajes por los felices pueblos de España”, dice el rey Felipe V a sus ministros españoles, “serán los que retraten a una nación con una sola ley, una sola administración y un solo territorio”. Representar la serenidad de un paisaje, captar en directo la animación de una escena de mercado o, simplemente, proyectar la fortaleza de la luz natural al amanecer en un trozo de papel anima a muchos dibujantes de la primera mitad del siglo XVIII a aplicarse en el dibujo al aire libre. Indagar

posteriormente en los resultados de dicha práctica para considerar, una vez reconocidas sus dotes, la funcionalidad de los artistas, divide la manera de entender el dibujo entre aquellos que se inclinan por representar una simple vivencia de aquellos otros que desglosan en un todo polifónico la fertilidad de la Ilustración.

Sepulcros, sagrarios, pórticos, templetos, bibliotecas, patios, galerías, impresiones dimétricas y trimétricas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, reproducciones de cuadros, iglesias, cuevas, monasterios y casas episcopales, forman parte de una serie de láminas realizadas con dibujos a pluma, pincel y tinta china que Antonio Ponz y Piquer, el “abate Ponz”, como quiso ser conocido entre sus conciudadanos, decide incorporar en *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* (1772-1794) atendiendo a un sentido teórico-práctico del arte religioso en España cuya última finalidad no es otra más que la interiorización de su alto valor patrimonial. Dibujos a lápiz y tinta china de las rutas a seguir, plazas de toro, toreros con sus capotes, paseos de la burguesía por las anchas avenidas de la metrópolis y ciudades monumentales de España y del país luso donde no resulta difícil localizar algunos vestigios de la ingeniería romana, son realizados, todos y cada uno de ellos, por el propio Richard Twiss, autor y escritor en primera persona de *Travel through Portugal and Spain in 1772 and 1773* (1775).

En 1780, exactamente el año que la Real Academia Española saca a la luz la primera edición del *Diccionario de la lengua española*, Francis Carter publica un interesante y detallado libro de viajes sobre la transformación del litoral del sureste de España titulado *A Journey from Gibraltar to Málaga: with a View of the Garrison and its Environs; a Particular Account of the Towns in the Hoya of Málaga... and Thirteen Plates Engraved from Original Drawings Taken in the Year 1772*. Con una importante colección de imágenes realizadas a lápiz, aguadas grises y tinta china del viaje que cubre el trayecto Gibraltar-Almería e información sobre la flora, la fauna y la geología de la zona oriental de Andalucía, el viajero, también escritor e ilustrador de su propia aventura como él mismo indica en el prefacio del libro, incluye un cúmulo de referencias que resultan de elevado interés histórico. Por diferentes causas y motivos, el viaje de este ilustrado británico afincado en España desde muy joven figura hoy en día relacionado con los dibujos al aire libre de Thomas Davis, Juan de Subreville, Vicente Tonino de San Miguel y William Faden que, en los años de la estancia española de Carter, esbozan vistas panorámicas de amplios horizontes y extensiones determinadas de terreno a ubicar en la misma zona. Otros dibujos no menos interesantes como son los de Thomas James y los de los ingenieros militares de la Real Armada Antonio de Montañón de la Perille y Alejandro de

Rez, están más en la línea academicista de las aulas de dibujo técnico naval existentes en la marinería española desde la construcción de los navíos as-dostres —1 de manga, 2 de quilla, 3 de eslora— del siglo XVI, pasando por los navíos de línea del siglo XVII hasta llegar al momento de máximo esplendor de la construcción naval española, según todas las fuentes, en 1794.

Los libros de viaje de Jean François Bourgoing sobre España no gustan en los clubes y sociedades aristocráticas de la Francia de *le Bien-Aimé* por ser inexactos e incluir entre sus páginas imputaciones falsas a la monarquía de Carlos III. *Voyage Pittoresque et Historique de L'Espagne* (1806-1820) de Alexander de Laborde, en cambio, superará con creces las expectativas de la expedición francesa de 1800 al norte de España desde el punto de vista de los cuantiosos grabados realizados en talla dulce sobre cobre provenientes de los bocetos realizados al aire libre por el equipo de artistas que acompañan al viajero francés por las regiones de Cataluña, Aragón, Navarra, La Rioja y Castilla y León. Algunos grabados que muy bien podrían ser elevados a la categoría de arte como en su día fueron los de Andrea Mantegna, Durero y Rembrandt, son las vistas de Pamplona de Gossard y las panorámicas de Zaragoza de Hulk. De idéntico nivel artístico son los dibujos de la Puerta Triunfal y del conjunto catedralicio de Burgos de quien es autor R. De Launay. Los bocetos del Palacio Episcopal de Burgos de Schwark, así como las distintas perspectivas y plano geometral del Acueducto de Segovia de N. L. Rousseau demuestran igualmente la exigencia requerida para cada una de las impresiones. En esta línea de captación excelsa y noble de la realidad hemos de incluir otro grupo de láminas como son La Entrada del Alcázar de Segovia de Dequevauviller, la Puerta de Talavera de la Reina de Courbe y las vistas del Castillo de Coca —en Segovia, Castilla y León— de Daudet. Los planos del Monasterio de El Escorial tomados del lado de Madrid de quien es autor N. L. Rousseau y la que, a todas luces, demuestra ser una pieza excepcional, “El modo de viajar en España”, por todo lo que tiene de información y representatividad de los viajes de la época así como del modelo y forma de ejecución de las planchas que se elaboran en los talleres de Edme Bovinet, forman un compuesto incomparable de apuntes y dibujos que resulta extraordinariamente difícil de encontrar en otros relatos viajeros de la misma época. Un conjunto de láminas litografiadas que reproducen la imagen de Diego Velázquez, el conocido conquistador extremeño Hernán Cortés y el pintor Claudio Coello, entre otros, completan el segundo de los cuatro volúmenes de una aventura que no fue solo de arduo desplazamiento físico, sino literaria e ilustrativa, teniendo, como era usual para los franceses, el norte de España como modelo al aire libre.

En la edad de oro de la imprenta en España, último tercio del siglo XVIII, no hay muchos libros en la casa del médico; tampoco en la de los abogados y, mucho menos, en la de la gente corriente. En Francia, desde 1700 el país más avanzado del mundo, se publican novecientos títulos anuales para una población de veinte millones de habitantes. En Florencia, el fondo bibliográfico y de estampas de Antonio Magliabechi que los bibliotecarios piensan inaugurar en 1717 hace felices a los amantes de la lectura. Bibliotecas que solo abren una tarde a la semana, clubes de lectores con tertulias de intelectuales, libreros que prestan sus libros a cambio de algunas monedas, suscriptores de prensa y hábiles seguidores de los reales decretos, son las únicas instituciones y lectores — los primeros coleccionistas de España— que forman parte de esa pasión por la lectura y acopio de libros con grabados que, como si de gestos de buena correspondencia se tratara, devuelve el arte del siglo XVIII al mundo del libro con lienzos de la categoría de “L'enfant au totón” (1738), del pintor francés Jean Siméon Chardin, “La Liseuse” (1776), de Jean-Honoré Fragonard y “Un garçon avec un livre” (1740), de Jean Baptiste Perroneau (1740).

En efecto, tanto en la primera mitad de siglo como en la segunda, la pregunta que se hacen los dibujantes es casi siempre la misma: ¿la percepción según Platón o de acuerdo con Aristóteles?, ¿dibujar con el alma, como insiste en decir Descartes a los suyos, o con los sentidos, como acaba de razonar John Locke en 1700? En plena Ilustración, las preguntas no tienen por qué provocar una acción de investigación científica inmediata. Tan solo aquellas cuestiones que relacionan dos o más variables y establecen conexiones entre la dimensión temporal y la espacial, están necesitadas de una pronta respuesta, lo que supone decir que para que un pintor como Goya pueda tener éxito en el mundo, “tiene que parecer”, como afirma Montesquieu, “un loco y ser sabio”. Espacio y tiempo es, durante el Siglo de las Luces, el Reino de España, como también lo es el Nuevo Mundo y los días, las semanas, incluso los meses de ambiente previo a la ejecución de un óleo sobre tela. En “La pradera de San Isidro” (1788), por ejemplo, Francisco de Goya y Lucientes es ese espacio y ese tiempo al que nos referimos. El pintor ha de encargar a un amigo el bastidor e ir triturando casi al mismo tiempo los pigmentos de tierra con mortero y maza si quiere abocetar el Madrid de su época. Finalmente, el Puente de Segovia, la Cúpula de San Francisco el Grande y el Alcázar Nuevo que son, a decir de sus más fieles seguidores, los lugares y el clima que prefiere el genio, coloca también al pintor en su época y en su localidad: el Goya de Madrid al aire libre que dibuja y pinta los primeros días de la Edad Moderna.

Con Goya a punto de cumplir los treinta años y Mozart estrenando en Alemania y Austria *La jardinera fingida* y *El rey pastor* respectivamente, ¿serán realmente los dibujantes capaces de realizar “grandes acciones”, a decir de Montesquieu, con tan solo un pincel y un puñado de colores en las manos?, ¿cómo pudieron ser de efectivas las clases de dibujo artístico para aquellos que eligieron vivir al filo del progreso y embarcarse en alguna expedición científica a las colonias?, ¿fue realmente el azar o “nada pudo existir sin causa”, como afirma el Voltaire más ensayista? Veamos.

En los años anteriores de la botadura al agua de la primera, la segunda, la tercera, la vigésimo cuarta y cuantas naves pudieran, al fin, fletarse, en la España del siglo XVIII hay que reorganizar el poder marítimo desde el funcionamiento más elemental de las escuelas navales hasta la especialización más compleja de las tareas a bordo. Recibiendo viento moderado por estribor, ancladas a sotavento o pintadas en rojo con dos franjas negras en el casco para definir las andanas, las fragatas españolas son como las dibuja el cartógrafo murciano Alejo Berlinguero de la Marca y Gallego. Los bocetos que van desde una balandra española hasta un navío de línea del porte de ciento doce cañones forman, en su conjunto, las arboladuras más llamativas y resplandecientes que la estética pitagórica de la antigua Samos —fundamentada en el principio de la proporción y las medidas—, ejecuta en pleno Iluminismo sobre la mar. Las vergas de gata y los botalones de rastrera que hacen de líneas horizontales sobre los diferentes portes de los buques de combate, añaden, si cabe, más armonía al conjunto de piezas que sostienen las velas. Como si se tratara de una portentosa flota que busca una nueva patria navegando por el mar Tirreno, la gallardía de la escuadra española no surge porque sí. El orden y la regularidad matemática aplicadas a los alzados berlingueros son, como en tiempos de Pitágoras, cualidades indiscutibles de su belleza.

En el histórico grabado de Giorgio Bougean (1797) que representa la llegada de una relumbrante escuadra española a la ciudad italiana de Livorno,²

2 Nos referimos al grabado que titula “Vedutta della Squadra di S. M. Cattolica ancorata nella Rada di Livorno” al que hemos accedido a través de Guillermo C. Requena en “Contando historias antiguas de militares”. Como bien explica el autor, la forma de llegar a esta y otras imágenes marinas es posible gracias a la utilización de las fuentes digitales de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Defensa, la Gazeta: colección histórica del Ministerio de la Presidencia y para las Administraciones Territoriales, PARES. Portal de Archivos Españoles del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del mismo Ministerio, entre otras. Para una información más completa de lo que decimos, véase: <http://ancienhistories.blogspot.com.es/2016/02/capitanes-generales-de-la-armada-xvii.html>

provincia de La Toscana, figura el San Ildefonso: un navío de línea de setenta y cuatro cañones construido en Cartagena y que, perteneciente a la Armada española desde 1785, es capturado por los ingleses en la batalla de Trafalgar (1805). Antes de ser nombrado Rey de Etruria por Napoleón, el infante Luis Francisco Filiberto de Borbón-Parma, irrumpe en la cubierta del buque español para corresponder a la lúcida oficialidad de la marinería que le recibe con las vergas engalanadas, movimiento de banderas y vítores propios de tal celebración. A la serie de los San Ildefonsinos pertenece el navío Pelayo magníficamente ejecutado por el pintor madrileño Antonio de Brugada cuando, en un momento capital de la batalla de San Vicente en 1797, sale precisamente al rescate del Santísima Trinidad: el coloso de la Armada española que es avistado por la aleta de estribor.

Construidos con madera de roble, caoba y teca de la mejor calidad previamente contrastada en las colonias, el armazón de los buques intenta resistir los ataques de hambre del pavoroso *teredo novalis*, un molusco bivalvo de cuerpo aparentemente blando, pero con unos dientes que perforan la estructura externa de los navíos como la broca de un taladro. En España, el Almirante General del Mar de principios de siglo, pasa a ser, bajo el reinado de Carlos III, Almirante General de la Armada, aun dependiente, como siempre lo estuvo, del Estado Militar de la Real Armada y del Consejo Supremo del Almirantazgo. La insignia izada al tope de trinquete, al tope de mayor o al tope de mesana, recuerda a las demás divisiones la categoría del General a bordo. Las más modestas fragatas disponen de dos puentes y ochenta cañones. Otro tipo de buques como el Rey Carlos y el San Hermenegildo, reproducidos al óleo por Thomas Whitcombe con la misma majestuosidad artística que apreciamos en el Laocoonte heleno, aparecen reflejados en lo que es un lienzo de finales de la Ilustración donde el fuego amigo parece haber ocasionado un daño irreparable en el gobierno de ambos navíos.³ Antes de que el alcázar, las cuadernas, los pasamanos, las ventanas de luz para los camarotes, el mamparo de división de la bodega, los obuses de avancarga y el barco entero salte por los aires, el Rey Carlos se adentra en una nube de humo mientras una parte de la tripulación intenta controlar las llamas que están a punto de alcanzar la munición de metralla y la pólvora embarrilada. El cuadro ilustra el momento en que la potencia artillera del navío ha dejado de ser lo suficientemente efectiva para esquivar, en la ambigüedad de la noche, el fuego amigo del San Hermenegildo que se

3 En la actualidad, el lienzo referido se encuentra depositado en el National Maritime Museum de Londres.

va todo a babor para hundir definitivamente a quien supone que es el *HMS Superb* de bandera británica.

En el siglo XVIII, Francia es la principal potencia del mundo. Un elevado número de mercaderes y comerciantes rivalizan en la transformación del abasto de la Armada y en la obtención de dinero líquido con el que impulsar definitivamente sus negocios con productos traídos de las divisiones territoriales y administrativas de las colonias. Durante los reinados de Luis XV y Luis XVI, la suma de todo lo que se puede producir, consumir y decir, viene de la élite intelectual: “de los filósofos naturalistas”, dicen los franceses; de la revolución científica, en verdad, que se empeña durante este siglo en cambiar las cosas todos los días. En el debate público, la ciencia se ha convertido en el tema predilecto de aquellos que controlan el poder político y desean invertir, como una parte interesada de la burguesía que es amiga de la nobleza, en el conocimiento. En las conversaciones privadas, la Tierra es ancha y el mundo conocido pequeño. Con una flota de más de cinco mil naves, los almirantes franceses ponen rumbo a un gigantesco belicismo exterior —Guerra de Sucesión de Austria, Guerra de los Siete Años, Guerra de la Revolución Americana, Guerras Revolucionarias Francesas y, a principios del XIX, las Guerras Napoleónicas— demandante de un esfuerzo financiero que a punto está de desestabilizar la estructura del Estado. En París, el ambiente intelectual es alto, el movimiento científico importante y los nuevos hallazgos en el área de las matemáticas, el análisis químico, la física, las manifestaciones de la electricidad y la técnica, absolutamente alentadores. En la *Ecole nationale supérieure des beaux-arts* de París y en la *Académie royale de peinture et de sculpture* de la misma ciudad, se realizan cientos de estudios preparatorios para ir creando escenas donde las acciones de la Armada y los nuevos artilugios científicos pasen a la historia representadas en piezas claves de la pintura francesa.⁴

Al igual que ocurre en las escuelas de Bellas Artes de las principales capitales europeas, en la Armada española conviven irlandeses, escoceses, italianos, franceses... Los ingleses que huyen de la monarquía de George II solo tienen que decir que son católicos, contar al brigadier de marina que quieren refugiarse en España porque se sienten perseguidos por esta cuestión en su país y soportar, al menos, un año de instrucción en el Cuerpo de Infantería para colarse como

4 En este apartado de la pintura francesa del siglo XVIII destacan, entre muchos otros, el pintor Ambroise Louis Garneray, Claude Joseph Vernet, Ludolf Bakhuizen, Nicolaus Baur y Philippe Jacques de Louthebourg, todos ellos precursores del genial Auguste Mayer, este último, nacido en la ciudad de Brest en 1805.

uno más en la próxima guarnición española que zarpe rumbo América. Con el tiempo se descubre que algunos son espías y que su trabajo, al menos en la segunda mitad del Siglo de las Luces, parece ser mucho más exitoso que el demostrado por el científico español Jorge Juan y Santacilia en sus años de juventud. Una buena parte de los dibujos e ideas traducidas al papel por el guipuzcoano José Antonio de Gaztañeta e Iturrizabalza que influyen definitivamente en la arquitectura naval española del siglo XVIII, revolucionan extraordinariamente el sistema constructivo de la *Royal Navy* con pruebas irrefutables de deshonor, robo, filtración y copia de los ingleses según el Consejo Supremo del Almirantazgo español de la época. Espías británicos y, a la vez, magníficos copistas y dibujantes en el mundo de la hipermasculinidad de los dibujos y de la pintura de guerra del siglo XVIII, emparentan el espionaje entre los dos países, por un lado, con informaciones sobre las ventajas de la construcción naval “a la inglesa” informadas por Santacilia a la Marina Real Española y, por otro, con la copia de elementos, croquis, planos, maniobras y señales creados por Gaztañeta en la España de Felipe V y Juan José Navarro de Viana y Búfalo, Marqués de la Victoria, en la de Carlos III. En el Reino de Gran Bretaña, tal y como es ampliamente conocido el extremo más occidental de Europa entre 1707 y 1801, destaca el famoso diseñador naval Thomas Slade, con bellos y bien ejecutados dibujos que van desde el *HMS Superb* de 1759 hasta el *HMS Victory* de 1878. Los óleos de los pintores de la guerra —Samuel Scott, Richard Paton, George Arnald, Nicholas Pocock, Thomas Whitcombe, Robert Dodd, Thomas Buttersworth...— sorprenden con reproducciones de eventos históricos, combates, contraataques, vigorosas andanadas y excelentes buques insignia que navegan con distintos estados de la mar por las costas de Gran Bretaña, Italia, Francia y los Países Bajos.

En España, como el antiguo sistema administrativo de los Austrias va perdiendo paulatinamente competencias frente a la llegada del nuevo modelo monárquico absolutista inspirado en la Francia de Luis XV, las primeras expediciones científicas a América del sur son, en su mayor parte, franco-españolas. A mitad de siglo, con plena renovación de la cultura de España en las ciencias, la literatura, la filosofía, la política, la religión, la economía y el arte, las expediciones científicas al Nuevo Mundo están mejor preparadas para viajar e intentar superar la labor etnográfica de los misioneros españoles aún presentes en dicho territorio durante el siglo XVIII. Con encargos de apuntamiento para la Historia Natural, la Botánica y la Geografía de América Meridional, los buques completan su dotación con espléndidos dibujantes, en el caso de España, alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando como Joseph Brunete,

Isidro Gálvez y un grupo escogido de jóvenes universitarios que, aplicados en las diferentes ramas de las ciencias naturales son ya reconocidos por los profesores de la Real Academia de la Historia no solo por los conocimientos científicos que apoderan, sino por la ejecución de bocetos que, en el caso del farmacéutico Hipólito Ruiz López, el botánico José Antonio Pavón y Jiménez, el cirujano José Celestino Mutis, el naturalista Baltasar Manuel Boldo Tuced, el médico militar y botánico Martín de Sessé y Lacasta y el explorador, antropólogo y cartógrafo Feliz de Azara, ayudan a la sociedad científica del momento a descubrir verdaderamente América.

Para los principios mercantilistas de la Ilustración, el dibujo, plenamente realizado o insinuado de forma esquemática, tiene que ser capaz de transmitir una información práctica y racional. Con lápiz de grafito y papel entre otros enseres de supervivencia artística como la goma arábiga y la glicerina tan necesaria, en aquellos tiempos, para encandilar a Europa con las acuarelas, América comienza a ser percibida por primera vez en la historia a través de un conjunto de ilustraciones sobre su vida agreste y montaraz. Es en Sudamérica donde, formando parte de la colonización cultural, un grupo de jóvenes dibujantes que llevan bajo el brazo los papeles y las horas de clase empleadas en las academias, quiere conquistar la estética, cada uno, individualmente, y todos, agrupados en el *ars gratia artis* primitivo que ahora insiste en preguntar qué ha de tener la botánica para ser bella.⁵

5 Para el movimiento ilustrado, la Filosofía y la Historia del Arte ya se han preocupado lo suficiente por sus enfoques estéticos durante siglos. Ahora le toca el turno a la ciencia adonde llegan las recomendaciones de los maestros del arte y sus representaciones neoclásicas para advertir a los nuevos historiadores, antropólogos, botánicos, médicos, cartógrafos, naturalistas... sobre la importancia de la producción artística en su relación ancestral con las ciencias. En las aulas de las academias de arte europeas, en los seminarios avanzados para el dibujo del cuerpo humano y en las despedidas de fin de curso, se habla también del carácter interdisciplinar, posición predominante y relación dialéctica que desde siempre ha existido entre la ciencia y el arte. En las calles de Roma, en las avenidas de París y centro de algunas ciudades tan importantes como Madrid, Londres y Berlín, cualquier dibujante tropieza, más tarde o más temprano, con alguien que pertenece a la sociedad científica del momento.

“Aprendices dibujando las distintas partes del cuerpo humano”. Ilustración realizada con la técnica del aguafuerte por el grabador italiano Odoardo Fialetti (1573-1638) incluido en una cartilla de práctica del dibujo de 1608



Fuente: Museo Nacional del Prado. Biblioteca.

Los viajeros de las expediciones científicas del siglo XVIII navegan preocupados por el océano y, sin embargo, el Atlántico no se pinta, no se dibuja, no se ilustra. Siendo el mar un elemento susceptible de ser recreado sobre el papel como una planta, un insecto o una flor por su concepción natural, el piélago no despierta interés en sí mismo porque es demasiado real y los dibujantes que ahora van rumbo al extinto Imperio Maya no viajan atraídos por esa parte de la estética socrática que, como en Jenofonte y en Parrasio, según cuentan ellos mismos por las calles de la antigua Grecia, es exclusiva de la idealización.

En los años de la Ilustración, el mar que separa las costas de Europa con las playas de América sigue atestado de marineros que recuerdan el clamor emocionado del vigía Rodrigo de Triana cuando, en la madrugada del día once de octubre de 1492, grita “¡tierra, tierra... tierra a la vista!” a cuyas tan dulces palabras, según el historiador Francisco López de Gómara, “acudieron todos a ver si decía verdad; y como la vieron, comenzaron el *Te Deum laudamus*, hincados de rodillas y llorando de placer”. Atisbar en el horizonte la ondulación oscurecida de lo que parece una sucesión de montañas enlazadas entre sí y lumbreras o candelas en la costa, se traduce durante dicho período en un dato fundamental para los estudios y el impacto de la comunicación visual en el campo

de la comprensión.⁶ El Renacimiento se había habituado a recibir noticias e información basadas en la imagen. El Siglo de las Luces, en cuanto a capacidad para juzgar la calidad y pertinencia de la figuración clasicista, está dispuesto ahora a ser mucho más exigente que siglos atrás. Como en el caso de Colón y el bramido a treinta metros de altura de Triana en La Pinta, se trata de comunicar algo que refuerce la idea que se tiene del progreso en el siglo XVIII, y los dibujos, como se intentó aclarar seguidamente si eran luces o candelas lo que se veía desde el castillo de popa de La Pinta, han de venir acompañados de una impronta objetiva.

Bien fuera por sorprender a la ciencia con resultados que subrayaran el acierto de los viajes, bien por la renovación del país o por la Ilustración en sí misma, los nuevos sofistas del antiguo *decorum* latino, aun, esta vez, bajo los designios de la Ilustración, resuelven desarrollar la erudición con un cientifismo que sea propio de su tiempo. En toda Europa, los viajes transoceánicos del siglo XVIII inseparablemente dispuestos junto a la preeminencia del dibujo artístico frente al color, logran que ciencia y aventura sean una sola cosa. En tiempos de la Ilustración, como decimos, para viajar hay que saber; y para conocer, es necesario viajar. Solo de este modo se entiende que un artista como Juan de Dios Castel, vestido de blanco y con todo lo necesario para ponerse a dibujar sin necesidad de comprar nada en América, embarque junto al célebre naturalista sueco P. Loeffling, el médico catalán Antoni Condal y el botánico de la Alta Garrotxa pirenaica Benet Paltor i Fiter en las expediciones que, de principio a fin, respalda el rey Fernando VI al Orinoco. El cien por cien de los dibujantes que forman parte de la guarnición de las expediciones científicas,

6 En el capítulo titulado “Lo crudo y lo cocido”, el reconocido antropólogo y filósofo francés Levy Strauss indica que la aventura del conocimiento en el Nuevo Mundo no fue tan solo hacia el “otro” sino, en muchos aspectos, hacia el propio discurso europeo de la Ilustración: “Si el pensamiento salvaje marca en nuestra tentativa una especie de pausa, es sólo porque teníamos que tomar aliento entre dos esfuerzos. Sin duda la aprovechamos para abarcar con la mirada el panorama desplegado ante nosotros, disfrutando así de la ocasión ofrecida de medir el trecho recorrido, acortar el itinerario por venir y hacernos una idea sumaria de las comarcas extranjeras que tendríamos que atravesar pese a que habíamos decidido no apartarnos nunca duraderamente de nuestro camino ni aventurarnos por los cotos, tan bien vedados, de la filosofía” (1986: 129). De esto, precisamente, había hablado Michel de Montaigne a mediados del siglo XVI en “De los caníbales”. “Es curioso como Montaigne toma una actitud parecida a Lévi-Strauss”, escribe Sandra del Peral. “Su idea”, continúa, “de que cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres, es similar a la que aparece en el libro *Raza y Cultura* de este antropólogo quien afirma que es una actitud antigua y asentada en nuestras mentes la de repudiar las formas culturales que estén más alejadas de aquellas con las que nos identificamos” (2005:64).

llevan a Demócrito en su mirada. A todos ilusiona llegar, al fin, a su destino y ponerse a dibujar la naturaleza americana exactamente igual a como fluya ante sus ojos. A los buques expedicionarios del siglo XVIII no puede subir la poesía; tampoco la música, y eso que ambas cosas son el delirio de Feijoo y, también, de Cadalso, como resulta sencillo advertir en algunas de sus cartas marruecas.⁷ A partir de la aventura al Orinoco, la ciencia botánica gira en torno a la idea de la naturaleza tal como quiso explicarla Demócrito entre los antiguos: destacando lo bueno, pero también lo útil y provechoso que hay en ella.

Siendo Carlos III soberano ilustrado y, como tal, mecenas de las artes, emprenden rumbo a Perú pintores de la talla de José Fco. del Pulgar y José Rivera acompañados del joven botánico navarro Juan José Fco. Esteban Tafalla y Navasqués. Atraídos por la enorme cantidad de especies de flora y fauna, vastos humedales y pantanos donde extensas bandadas de aves que llegan desde el hemisferio norte descansan para seguir su trayectoria hacia el sur, la expedición del médico francés Joseph Dombey, el botánico burgalés Hipólito Ruiz López y el farmacéutico José Antonio Pavón y Jiménez a Lima, con incursiones a las proximidades de la Amazonia y norte de Chile entre 1777 y 1795, sorprende a la tripulación por la amplia variedad de ecosistemas, la eterna humedad generada por la neblina proveniente del mar y las corrientes de aire frío que se derivan de la Antártida. Proteger de la humedad los dibujos a pincel, aguadas de tinta china y pinceladas de color que se van apilando con los días en la hacienda de una ciudad amurallada, es algo que se hacía también en la Grecia arcaica, alejándose, los artesanos, de las zonas superiores del páramo por las inclemencias de un tiempo extremadamente variable. Entre los ríos, cientos de lagunas y restos arqueológicos del lugar, la belleza escénica del Perú de Agustín de Jáuregui, los valores asociados a la vida silvestre atraen la atención de nuestros viajeros ilustrados que advierten en la Selva Baja, conocida también como región Omagua, un corredor biológico donde se da muy bien el árbol de la quina.

El cometido de la expedición del célebre José Celestino Mutis y Bosio al Virreinato de Nueva Granada cuando es tan solo un joven de veintiocho años supone algo más que la simple elaboración de un volumen que incluya la his-

7 Bajo ningún concepto quieren los dibujos de la ciencia hablarle al corazón sino al cerebro; y no es porque los sentimientos, el afecto y las emociones se supongan devaluados ante tanta racionalidad dieciochesca, sino porque todo lo que viene de América, Filipinas y las colonias en forma de números, conceptos, productos —madera, plantas, conchas, semillas...— y riquezas para el Estado, llega aunado a concepciones de certeza, demostración y objetividad ligadas a las evidencias del dibujo.

toria natural de los tres virreinos españoles en América. Construido según las Ordenanzas de Arsenales de 1776, el buque que se detiene a mirar nuestro bien ilustrado autor desde los embarcaderos de su ciudad natal, está recién pintado, en amarillo y negro, la talla exterior y galones, y en porcelana azul las cámaras. Bajo la carlinga del palo mayor y a un lado de su camarote, la maleta con todos sus enseres personales. Al otro lado y sobre un anaquel, los elogios de Jovellanos sobre las Bellas Artes, las primeras reflexiones de Winckelmann acerca de la belleza, los trabajos inacabados de Alexander Gottlieb Baumgarten relativos al conocimiento sensorial y un ejemplar de *Orbis Sensualium Pictus* (1658), de John Amos Comenius que, antes de llegar a Santa Fe de Bogotá en un viaje de algo más de cincuenta días, es la enciclopedia ilustrada con más traducciones al inglés y al alemán del momento. Según los papeles que el gacitano lleva consigo, su oficio en el Nuevo Mundo será atender, como médico, al virrey Pedro Messía de la Cerda y, desde esa decorosa posición, poner en práctica y desarrollar, entre nativos y criollos, sus conocimientos en Geografía, Matemáticas, Zoología e Historia del Arte. Celestino Mutis no es Platón, pero habla de su amor desinteresado por la ciencia como si, a ratos, fuera él mismo el que estuviera suplantando al filósofo en la antigua Academia. De esta forma conoce a Salvador Rizo Blanco que, en calidad de experto cartógrafo, pasará a ser muy pronto su mano derecha, maestro del gabinete de dibujantes previamente escogidos por la expedición e impulsor de la Escuela de Dibujo y la Escuela Gratuita de Dibujo de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816).

Poseedor de un gran sentido de la perfección y la exactitud en el arte, Pablo García del Campo es nombrado primer delineador entre el grupo de artistas sudamericanos. Su trabajo consistirá en dibujar las plantas respetando su tamaño natural y, siguiendo palabra por palabra las directrices de Mutis, aplicarse en la técnica del miniado con el fin de conseguir que los contornos de las flores y algunos tallos decididamente leñosos por su naturaleza sean ejecutados de la forma más realista posible. Transformado, como decimos, en un sistema filosófico donde la contemplación de tanta belleza hace que, para Celestino Mutis, valga la pena estar en Bogotá, el sacerdote actúa como bien procede al cerebro de una operación, es decir, como un hombre que vive entre los tiempos antiguos de Platón y la nueva escuela de dibujantes criollos donde la estética natural de las plantas y flores de Colombia, en cuanto a su formación y belleza, resume el bien y la verdad ideales de su expedición.

Entre los árboles y los arbustos que crecen junto a los ríos y los pastizales de menor altura de las llanuras, pasta una gran variedad de animales herbívoros

gracias a las especies de flora que el ilustrado botánico se empeña en ir dibujando por la variedad de amarillos, rojos y verdes que nunca había visto en España. Las diversas gamas del rojo natural, por ejemplo, se extraen del *dactylopius coccus*, la cochinilla mejicana: un parásito que se reproduce en las pencas de nopal o tunas que, al mezclarlo con zumo de limón, se obtiene el morado o el color carmesí que se observa en algunas láminas de su colección como la que representa a la Heliconia. Un tinte rojo —la tinta Campeche— se extrae igualmente del *haematoxylum campechianum*, el palo Campeche: una especie arbórea original de la península de Yucatán que, cuando florece, los pétalos y la corola aparecen unidos en cimas sujetas por un pedúnculo que hace del conjunto algo simplemente maravilloso a los ojos del Iluminismo. Otra gama del rojo natural es la que Celestino Mutis extrae del palo brasil —la *caesalpinia echinata* o pernambuco— que, en comparación con el rojo vivo, el rojo señales, el rojo óxido, el rojo carmín o el rojo pardo de otras láminas, parece más bien un rojo rubí. Dicho color es el que el equipo de dibujantes hispanoamericanos de Celestino Mutis incorpora en la *Mutisia lanata*, la *Astroemeria pulcherrima* y la *Cortaderia nitida* que, después de tantas pruebas de contraste con otros colores, descubren que, en combinación con el verde, el blanco y el gris, las nuevas láminas reflejan lo que es perfecto para el arte pero, esta vez, también para la ciencia.⁸

Entre 1789 y 1794, su Católica Majestad Carlos IV, que ya cuenta en palacio con un retrato realizado por el recientemente nombrado pintor de cámara Francisco de Goya y Lucientes con motivo de su coronación el 14 de diciembre de 1788, quiere seguir adelante con lo que es la mayor expedición político-científica del siglo a cuyas fragatas se dirigen los dibujantes José del Pozo, Juan Ravenet, Felipe Bauzá y José Cardero junto al botánico de origen guatemalteco Antonio Pineda, el viajero franco-español Luis Neé y el famoso geólogo checo Thaddeus Peregrinus Haenke. La expedición que comanda el reconocido brigadier italiano de la Real Armada Alessandro Malaspina y el español José Bustamante y Guerra encarga el dibujo botánico al madrileño José Guío y Sánchez que, por propia iniciativa, lucha lo indecible para ocupar dicho puesto. Malaspina es un hombre adiestrado en la oficialidad pero también un mando de la Real Armada amante de la estética y, como tal, del lenguaje de lo pintoresco,

8 Los dibujos de la Real Expedición Botánica del nuevo Reino de Ganada continúan a día de hoy custodiados por el Real Jardín Botánico de Madrid, centro que en la actualidad forma parte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La colección que supera las siete mil láminas puede visitarse en <http://www.rjb.csic.es/icones/mutis/paginas/>

la percepción de la belleza del arte y sus cualidades: lo bonito, lo deforme y la desarmonía.⁹ En España, Alemania, Francia o Inglaterra, los oficiales que quieren pasar a los anales de la historia siendo ellos los primeros en circunnavegar el mundo, han de dar varias vueltas a la mesa de operaciones sobre la que se han desplegado las mejores cartas náuticas que la industria cartográfica del momento ha impreso para tal fin. Es la hora de Kant y, entonces, lo que en la pintura al aire libre y en los libros de viajes son dibujos y alzados que persiguen una finalidad estético-informativa, ahora es tan solo una reminiscencia platónica de escaso interés porque tanto para Malaspina, como para James Cook y Louis Antoine de Bougainville, las cartas marinas, en términos kantianos, tienen que responder a una finalidad objetiva de perfección, aspecto que, en la *Crítica del Juicio* (1790) del conocido precursor del idealismo alemán, se define como el funcionalismo estético, conocido, comúnmente, como la efectividad científica del arte.

Las corbetas Descubierta y Atrevida llevan a bordo a uno de los mejores dibujantes de botánica pura de España. Bocetos y aguadas de plantas de Uruguay, Argentina e Islas Malvinas pulcramente diseñadas y celosamente conservadas por el propio José Guío es todo lo que la expedición aporta a la ciencia desde la jurisdicción del Atlántico puesto que, como pintor al aire libre que es, él mismo va creando su estilo, eligiendo la ruta campestre, el arroyo o la dehesa donde tomar los primeros apuntes que, a la vuelta y como hacían todos, va incorporando a su carpeta de estudios. Al ser despedido por Malaspina como quien ve en la mimesis del arte nada productivo y tampoco escucha a Sócrates decir que el principio del arte es la representación aparente de las cosas, viaja a la ciudad de Lima para dedicarse a la disección, su otra pasión, dibujar plantas y flores en Panamá así como extraños insectos, mariposas, escarabajos y gusanos que son propios del hábitat existente en los alrededores de Acapulco e isla de Cuba donde finalmente se instala.¹⁰ Peces, aves, víboras, reptiles... van incor-

9 En *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Christopher Hussey se detiene en un fragmento de *Northanger Abbey* (1817) precisamente donde Jane Austen, a finales del siglo XVIII, se refiere a la importancia sobresaliente de la perspectiva, las luces y las sombras. “La formación, la herencia y el ambiente”, escribe Hussey, le hicieron finalmente valorar la relevancia y actualidad de lo pintoresco hasta concluir en que “poco a poco se fue revelando como una larga fase en la relación estética entre el hombre y la naturaleza” (2013:12), en nuestro caso, entre aquellos viajeros dibujantes y el mundo que se abría ante su mirada.

10 En “Tomás de Suria, un dibujante de la expedición de Malaspina. Su contribución al conocimiento del occidente en Norteamérica” (1997), de Agueda Jiménez Pelayo, y “Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII” (2006) —véase el apartado ‘Expedi-

porándose a su carpeta de dibujos como perlas en un collar *matinee* durante sus posteriores salidas y viajes de pasajeros a América cuya licencia, antes y después de su experiencia con Malaspina, sigue siendo imprescindible.

La paz de Utrecht de 1713-1717 permite, entre otras consideraciones que, al menos, una flota de marineros de Inglaterra viaje una vez al año en navíos de permiso a las Indias Occidentales. La escuadra de seis barcos de George Anson es avistada por última vez en las costas de América del Sur en 1740. Sobre el vicealmirante John Byron se advierte que la fragata *HMS Wager* naufraga frente a las costas de Chile un año después. En las costas de América del sur no hay corsarios. En 1718, el apelativo que se usa es otro y, ya sea por respeto a la nueva situación internacional o porque el lenguaje europeísta así lo precisa, en lugar de ser señalados como piratas, ahora son ladrones: jóvenes aventureros que no creen en gobiernos ni leyes sino en la oportunidad de pasar a la historia siendo alguien, sobre todo, ricos, algo que en el siglo XVIII sigue siendo imposible para los que vienen del pueblo llano.

Libre el mar de piratas y oloneses —seguidores de François L'Olonnais, “El Olonés”, Pierre Le Picard, Laurens de Graff y Ravenau de Lussan, los bandoleros más sanguinarios de finales del XVII en la mar—, la historia de la *Marine Royale de France* registra varias expediciones científicas, sobre todo, las del navegante Louis Antoine de Bougainville que, con un pensamiento dirigido a la acción, parte, en 1766, de la ciudad francesa de Brest en viaje de circunnavegación al mundo. Por una parte, Francia, con todos los instrumentos facilitados

ción de Malaspina (1789-1794)’, págs.174-175—, de Santiago Prieto Pérez, hay coincidencia en decir que José Guío dejó de interesar al noble navegante por su excesiva especialidad en los dibujos botánicos. La concepción de la belleza que el brigadier de la Real Armada adopta en plena expedición es como la evolución que, en Historia del Arte, va desde la antigua *teckné* griega a la reflexión sobre el gusto de la belleza en la Ilustración. El hecho de que José Guío fuera inmediatamente sustituido por Juan Ravenet, Fernando Brambila, José Cardero y Tomás de Suria en los primeros compases de la expedición, conviene encuadrarlo en un problema de progresión del gusto o de la facultad de juzgar la belleza de manera diferenciada y ser reconocido uno mismo, en este caso, el propio Malaspina, por su forma de ser psicológica. “Del Pozo, pintor sevillano”, escribe la profesora Jiménez Pelayo, “realizó su obra pictórica principalmente en Río de la Plata y Chile. Según Malaspina era un hombre con algo de talento, pero indisciplinado, flojo y no apto para su misión, por lo cual fue destituido al llegar al Perú. Guío se dedicó casi totalmente a reproducir plantas y a adelantar con algún éxito el estudio de la historia natural, a la que era muy inclinado; pero gozaba de poco favor a bordo y su salud no era buena, por lo que se pensó dejarlo en Acapulco. Sin embargo, ... su comportamiento y su asiduidad al trabajo fueron intachables... Su labor era muy especializada, estaba encargado del dibujo botánico y de la disección, pero estas actividades no constituían el objetivo primordial del viaje” (1997: 493).

por *L'État de la Marine Royale* para fijar el cálculo de las distancias y establecer el volumen de las regiones. Por otro lado, Inglaterra, con James Cook al frente de un equipo de geógrafos que trabaja día y noche en cómo recoger con precisión las coordenadas que definen las futuras enfilaciones de la marina británica a la costa americana. Con un compás y reglas paralelas sobre las cartas, Cook y Bougainville planifican los rumbos. Con la ayuda de la escuadra y un cartabón, el lápiz de los dos oficiales traza las líneas isobáticas, las flechas que van en la dirección de las mareas y las derrotas. En 1780, el valor de la función práctica de los planos de doble hoja de la navegación científica está muy por encima de la resonancia ornamental, superflua e innecesaria de los planos náuticos de siglos anteriores.

Para llegar a esta y otras conclusiones, en la cubierta del *HMB Endeavour* de 1768 se divisa al dibujante Sydney Parkinson, al científico naturalista Joseph Banks y al famoso botánico Daniel Solander que, después de un largo periodo de instrucción sobre lo que hay que hacer y lo que no, deciden soltar amarras junto a James Cook en su primer viaje. En el *HMS Resolution*, la fragata con la que el navegante convertido en explorador piensa, en 1772, realizar su segunda travesía, viaja el magnífico pintor William Hodges. En la salida de 1776, su tercer y último viaje, James Cook contrata al famoso paisajista al aire libre John Webber y al naturalista Johan Reynold Forster. Con idéntica guarnición ilustrada zarpan los franceses a sus reclamos territoriales en las Indias y África Occidental. *Voyage autour du monde, par la Frégate du Roi La Boudeuse et la Flute l'Etoile, 1766-1769* (1772), no es tan solo el resultado de una exploración por las tierras colonizables del Pacífico, sino también el reto personal, científico y espiritual del dibujante y experto botánico Philibert Commerson de quien se descubre, en los últimos compases de la vuelta al mundo, que la verdadera identidad de su acompañante es Jeanne Baret: “¡una mujer!”.

En España, Vicente Tofiño de San Miguel, el marino que no sabe del final de Cook en Hawai ni del caso de la mujer disfrazada de hombre en la expedición de Bougainville, es el empuje científico que necesita la Escuela de Guardias Marinas Oficiales del Real Observatorio de Cádiz para el levantamiento de los planos de las islas Baleares y las islas Azores. La publicación, en 1789, del *Atlas Marítimo de España* con dibujo a lápiz de Raphael Mengs para la portada, sintoniza con el encendido debate que, en los años centrales del siglo XVIII, se dirime en Francia sobre la importancia del dibujo frente al color. Cuando Felipe de Anjou es tan solo un joven de casi diecisiete años que a punto está de instaurar en España la dinastía de los Borbones, Francia y el debate académico sobre la importancia que el dibujo tiene para la ciencia de Las Luces están en

todas partes. En 1790, el *Atlas Marítimo de España* de Tofiño de San Miguel que muestra el preciado dibujo de Mengs donde se ven representados los utensilios que son necesarios para la navegación —una corredera de barquilla, un compás giroscópico, un astrolabio, un cuadrante de plomada, una ampolleta...—, resume ambas cosas: la preparación del artista y el estado científico de renovación en que se encuentra la marina española bajo el reinado de Carlos IV. Estudioso de la Antigüedad Clásica, alumno de las academias europeas para el aprendizaje del desnudo, dibujante al aire libre en los alrededores del Vaticano... Mengs y su trabajo de portada son sinónimo de Ilustración: un siglo que, desde la preparación clásica de sus dibujantes, emite un aviso de modernidad a los siglos venideros y que, en los últimos años del citado periodo, toca con el *Atlas...* en la puerta de todos los Departamentos de Hidrografía de España, llegando a estar, en el año de inauguración del *Louvre* (1793), en la mesa de reunión de todos los despachos marítimos de Europa y, también, en las conversaciones entre Rafael Clavijo y Alexander von Humboldt en el Madrid de 1799, quince días antes de zarpar, el 5 de junio de ese mismo año, hacia Canarias y descubrir, allí, la majestuosidad de la naturaleza y la variedad de lo pintoresco.

OBRAS CITADAS

- Amos Comenius, John. [1658] (1859). *Orbis Sensualium Pictus*. London: John y Benj. Sprint. 1728. CENNINO, Cennini. *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*. Firenze: Felice Le Monnier.
- Carter, Francis. 1780. *A Journey from Gibraltar to Málaga: with a View of the Garrison and its Environs; a Particular Account of the Towns in the Hoya of Málaga... and Thirteen Plates Engraved from original Drawings Taken in the Year 1772*. F. Nichols: London.
- Corbin, Alain (ed.). 2005. “Introducción”, en *Historia del cuerpo, II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Taurus. 15-17.
- De Jovellanos, Melchor Gaspar. (1887). “Elogio de las Bellas Artes” en *Obras escogidas de Jovellanos*. (Prólogo de F. Soldevilla “Jovellanos. Sus obras y su tiempo”). París: Librería de Garnier Hermanos, 62-104.
- De Laborde, Alexander. (1806). *Voyage Pittoresque et Historique de L'Espagne*. Paris: Pierre Dido L'Aine.
- Del Peral García, Sandra. (2005) “Michel de Montaigne y su ensayo ‘De los caníbales’”. *Albadis. net. La revista de educación*, 7, 64-65.
- Heidegger, Martin. (1953). *Sein und Zeit*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag.

- Hussey, Christopher Edward. (2013). *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jiménez Pelayo, Águeda. (1997). “Tomás de Suria, un dibujante de la expedición de Malaspina. Su contribución al conocimiento del Occidente en Norteamérica”. *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), LIV, 2, 489-509.
- Kant, Immanuel. (2006). *Crítica del juicio*. (Traducción de Manuel García Morente). Madrid: S. L. U. Espasa Libros.
- Levy-Strauss, Claude. (1986). “Lo crudo y lo cocido”. *Mitológicas*. México: Fondo de Cultura Económica de México, I, 119-157.
- Locke, John. (1997) *An Essay Concerning Human Understanding*. London, Harmondsworth: Penguin Classics.
- Mengs, Anton Raphael y Johann Caspar Fuesslin. [1771] (2010). *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*. New York: Kesinger Publishing.
- Montaigne, Michel. (2006). *Ensayos I*. (Edición de María Dolores Picazo). Madrid: Cátedra.
- Montaigne, Michel. (2006). *Ensayos II*. (Edición de María Dolores Picazo). Madrid: Cátedra.
- Montaigne, Michel. (2006). *Ensayos III*. (Edición de María Dolores Picazo). Madrid: Cátedra.
- Penhos, Marta. (2011). “La ciudad como paisaje: estética y política en algunas representaciones de la expedición Malaspina (1789-1794)”. En Rodríguez, Inmaculada y Víctor Mínguez (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, 313-330.
- Pérez Arche, M. Rosario. (1993). “El nacimiento de la sociedad Económica de Amigos del País de Tudela”. *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 5. Navarra: Sociedad Económica de Amigos del País de Tudela. 5-14.
- Platón. (2005). *La República o el Estado*. (Traducción de Manuel Fernández-Galiano). Madrid: Alianza Editorial.
- Platón. (1981-1999). *Obras completas de Platón*. Madrid: Editorial Gredos.
- Prieto Pérez, Santiago. (2006). “Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII”. *Ars Medica. Revista de Humanidades*. 5, 2. Madrid: Fundación Pfizer, Grupo Ars XXI de Comunicación. 166-179.
- Rejón de Silva, Diego Antonio. (1786). *La pintura: poema dialéctico en tres cantos*. Segovia: Antonio Espinosa de los Monteros.
- Rejón de Silva, Diego Antonio. (1788). *Diccionario de las tres Nobles Artes para instrucción de los aficionados*. Segovia: Antonio Espinosa de los Monteros.

- Ródenas Valero, Almudena de la Caridad. (2015). "Arte y Ciencia: el *Atlas Marítimo de España* de Vicente Tofiño de San Miguel". *Imafronte. Revista de Historia del Arte*, No 24. Murcia: Universidad de Murcia. 73-102.
- Summers, David. (1993). *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*. Tecnos: Madrid.
- Tebano, Parrasio (seud. de Francisco Preciado de la Vega). (1789). *Arcadia Pictórica en sueño: alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura*. Madrid: Antonio de Sancha.
- Twiss, Richard. (1775). *Travel through Portugal and Spain in 1772 and 1773*. Printed for the author: London.
- Winckelmann, Johann Joachim. [1755] (2015). *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Australia, Victoria: Leopold Classic Library.
- Wolfgang von Goethe, Johann. [1795] (2014). *Römische Elegien*. Munchen y Ravensburg: GRIN Verlag.