



#### CAPÍTULO IV.

DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO, DURANTE EL SIGLO XVIII.—PALOMINO.—INTERIÁN DE AYALA.—MAYANS.—LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO: SUS PRIMEROS TRABAJOS: DISCURSOS Y POESÍAS LEÍDOS EN SUS JUNTAS SOLEMNES.—INFLUENCIA DE MENGES Y DE AZARA.—LA «ARCADIA PICTÓRICA».—VIAJES ARTÍSTICOS DE PONZ Y BOSARTE.—TRADUCCIONES Y TRATADOS ELEMENTALES DE ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA.—JOVE-LLANOS Y CAPMANY CONSIDERADOS COMO CRÍTICOS DE BELLAS ARTES.—TRABAJOS DE LOS JESUITAS DESTERRADOS Á ITALIA: REQUENO Y LA PINTURA AL ENCAUSTO.—INVESTIGACIONES HISTÓRICAS DE LLAGUNO Y CEÁN BERMÚDEZ.



GRANDE era el abatimiento y postración de nuestras artes al ascender al trono español Felipe V. Carreño y Claudio Coello se habían llevado al sepulcro las últimas gloriosas tradiciones de la pintura española, y puede decirse que el cuadro admirable de *la Santa Forma* había sido el testamento de la escuela nacional. Á darle el golpe definitivo vino de Nápoles en 1692 Lucas Jordán, con todos los prestigios de su pintura escenográfica, con su deplorable facilidad para asimilarse estilos ajenos, ó más bien para exagerarlos y calumniarlos, con su laxitud de conciencia artística y sórdido

anhelo de ganancia. El fuego, el arranque, la bizarra intemperancia y el barroquismo alegórico de sus inmensos frescos, semejantes á decoraciones teatrales, deslumbraron los ojos y avasallaron la voluntad de los artistas y de los Mecenas, haciendo por mucho tiempo imposible en España toda corrección en el dibujo, toda sobriedad en la composición.

No hablemos de la escultura clásica, que yacía definitivamente enterrada con el recuerdo de los Berruguetes y de los Becerras, ni siquiera de la escultura indígena, de la escultura en madera, cada vez más realista pero también más amanerada y más trivial, excepción hecha de algunas pocas y selectas obras de Pedro de Mena y de la Roldana, que conservaron, aunque decadente, la tradición de Montañés y de Cano.

La arquitectura había llegado á los últimos términos de la aberración y del delirio, y, lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendrador de nuevas formas, sino pervertidor y depravador de las antiguas, con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios. La arquitectura *borrominesca*, difundida entre nosotros sin el ingenio y la gracia que á veces muestra en el Borromini por D. Sebastián de Herrera Barnuevo, por Francisco Rizi y por Josef Donoso, no da idea de las monstruosidades á que llegaron, dentro ya del siglo XVIII, sus discípulos y sucesores, los tres grandes heresiarcas D. Josef Churriguera, Narciso Tomé y D. Pedro de Ribera, en manos de

los cuales la arquitectura se redujo á una trama de teatro eternizada en piedra. ¿Quién olvida los términos en que la describió de mano maestra Jove-Llanos? «Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventradas, tábidas, opiladas y raquílicas; obeliscos inversos, sustituidos á las pilastras; arcos sin cimienta, sin base, sin imposta, metidos por los arquitrabes, y levantados hasta los segundos cuerpos; metopas ingertas en los dinteles, y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división ni miembros, ó bien salvajes, sátiros y aun ángeles, condenados á hacer su oficio; por todas partes parras, y frutales y pájaros que se comen las uvas, y culebras que se emboscan en la maleza; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuente-cillas, lazos y moños, rizos y copetes, y bulla y zambra y despropósitos insufribles<sup>1</sup>». Dicen que Josef Donoso había consignado en un libro las reglas y procedimientos de semejante arquitectura. «Dejó escrito (nos cuenta Palomino) un libro excelente de cortes de cantería y otras curiosidades de arquitectura, y muy curiosos papeles de perspectiva, *rompimiento de ángulos y figuras fuera de la sección, que cierto era un tesoro, porque fué extremadísimo en estas cosas.*» Tesoro sería hoy, en verdad, para la historia, aunque dudamos mucho de que Donoso, con todo su revesado ingenio, hubiese llegado á reducir á sistema lo que en él y en sus amigos no

<sup>1</sup> Nota 14 al *Elogio de D. Ventura Rodríguez*.

parece haber obedecido á otras leyes que á las del capricho individual y la descarriada fantasía.

En tiempos tan infelices para la práctica del arte, apareció, sin embargo, una obra teórica de indisputable mérito y de utilidad suma, debida al ingenio de un pintor cordobés, tan docto como infeliz en su arte, pero tan ciega y fervorosamente enamorado de él, que bastó este amor á hacerle compensar con los aciertos de su pluma las desventajas de su pincel. Llamábase este simpático y desafortunado artista (que más de una vez había alternado, no obstante, con Claudio Coello y con Lucas Jordán) D. Antonio de Palomino y Velasco, y había nacido en Bujalance por los años de 1653. No sólo por su nacimiento, sino por su educación, por sus ideas y por su estilo, era un hombre del siglo xvii; pero hasta muy entrado el xviii no publicó su *Museo Pictórico y Escala Óptica*<sup>1</sup>, ni su *Parnaso Español Pintoresco Lau-*

<sup>1</sup> Tomo I. Portada grabada por Rovira y dibujada por el autor.

«El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo I. Teórica de la Pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquezen é ilustran. Y se prueban, con demostraciones Matemáticas y Filosóficas, sus más radicales fundamentos. Dedicale á la Católica, Sacra, Real Magestad de la Reyna Nuestra Señora D<sup>a</sup> Isabel Farnesio, Dignísima Esposa de nuestro Catbólico Monarca Don Felipe Quinto. Por mano del Excelentísimo Señor Marqués de Santa Cruz, Mayordomo Mayor de su Magestad: su más humilde criado D. Antonio Palomino de Castro y Velasco. Con privilegio. En Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, impressor del Reyno, &c. Año 1715.»

Fol. 16 hs. prels. y 305 págs. de texto, + 9 de Índice de los

*reado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, que le sirve de complemento, y que es la verdadera corona de su vida. Para que nadie se asombre de la relativa cultura literaria de Palomino, rara ya entre los artistas de la época en que floreció, conviene saber que en sus pri-

*términos privativos del Arte de la Pintura y sus definiciones, según el orden Alfabético: con la Versión Latina en beneficio de los extranjeros*, + 4 láminas de figuras geométricas, + 14 de Índice de cosas notables.

Los preliminares son: Dedicatoria de Palomino á la Reina.—Censura del P. Bartholomé Alcázar, de la C.<sup>a</sup> de Jesús.—Censura de Fr. Juan Interián de Ayala, que dice, entre otras cosas: «Es la facultad oratoria muy parecida á la Facultad de la Pintura. Tienen ambas dilatados y no menores límites una que otra».—Privilegio del Rey.—*Amici in auctorem pingendi artis peritissimum* (elegía en disticos).—Epigrama del Licenciado D. Joseph de Alcántara y Cea (en disticos).—Soneto (culterano) de D. Francisco de Córdova.—Erratas.—Tassa.—Prólogo.

Tomo II. Portada grabada por Juan Palomino, sobrino del autor: las Artes haciendo la apoteosis de Luis I.

«El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo. Práctica de la Pintura, en que se trata de el modo de pintar á el olio, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las Ideas ó Assumptos de las obras, de que se ponen algunos exemplares. Dedicale á la Católica, Sacra, Real Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Luis Primero (que Dios guarde) por mano de el Excelentísimo Señor Marqués de Villena, Dignísimo Mayordomo Mayor de su Magestad, su más humilde criado D. Antonio Palomino Velasco, Pintor de Cámara de su Magestad. Con Privilegio. En Madrid, por la viuda de Juan García Infanzón. Año de 1724.»

Fol. 14 hs. prels., + 498 págs. de texto, + 9 de Índice de cosas notables, + 13 láminas.

Dedicatoria al Rey.—Aprobación de Interián de Ayala.—

meros años había estudiado gramática, teología y jurisprudencia, llegando á recibir las órdenes menores, á pesar de lo cual una irresistible vocación le llevó, primero al taller de Valdés Leal, y después al de Juan de Alfaro. De su primera educación le quedaron siempre vestigios, y aun la misma Pintura quería enseñarla por método y

Licencia.—Aprobación de Fr. Manuel García de Lassarte, dominico.—Privilegio, fe de erratas y tassa.—Elogio de D. Theodoro Ardemans, arquitecto de las obras reales.—Romance endecasílabo de D. Antonio de Zamora, en loor de Palomino.—Décimas de D. Juan de la Rubia Montes.—Soneto del pintor gaditano D. Clemente de Torres.—Décimas del pintor D. Juan Delgado.—Prólogo al Lector.

Continúa la paginación de este tomo en el siguiente:

«El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación, y de aquellos otros extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras.»

De este tercer tomo, el más útil y estimado de la obra, se hizo en seguida una traducción inglesa (*The lives of Spanish painters, sculptors and architects, translated from Velasco*. Londres, 1739), y no tardaron mucho en aparecer dos compendios franceses (*Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*, Paris, 1749, y *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* Paris, 1762: el autor de este último D'Argenville). También procede casi exclusivamente de la obra de Palomino, y de la descripción del Escorial que hizo el P. Santos, la obra de Richard Cumberland; *Anecdotes of eminent painters in Spain...* London, 1782.

Hay otro opúsculo de Palomino, no inútil para comprender sus principios técnicos:

*Explicación de la idea que ha discurrido y executado en la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado de Valencia D. Antonio Palomino Velasco. Valencia, Francisco Mestre, 1700; 4.º, 10 hs. prels. y 56 págs.*

estilo científicos. Él mismo nos declara que, habiendo visto los comentarios de Fr. Ignacio Dante, boloñés, á la *Perspectiva Práctica* de Vignola, conoció que *la inteligencia de la pintura dependía de las Matemáticas*, y se puso á cursarlas, bajo la dirección del P. Jacobo Kresa, maestro de ellas en el Colegio Imperial, aplicándose luego á la lectura de los autores que tratan «demonstrativamente de la *profusión y proyección de los radios visuales y luminosos de la sección scenográfica*. Y hallé con evidencia (prosigue) que esta Facultad es indudablemente la *Theórica de la Pintura*, y que ésta es forzosamente demostrativa en todos sus principios y radicales fundamentos, como lo son todas las Ciencias *Mathemáticas*...., que es lo Sublime de las Ciencias».

Esta alta estimación que Palomino tenía de su arte, le servía además para defenderle de la injusta detracción de los que le colocaban entre las Artes Mecánicas, ó tiraban á rebajarle por los asuntos torpes y licenciosos en que á veces suele emplearse. «El pintar tales imágenes (dice Palomino) es defecto que sólo se queda en el artífice sin trascender á los exquisitos primores del arte.»

Abundando, pues, en los mismos conceptos idealistas que hemos visto formulados por Miguel Ángel y por Francisco de Holanda, busca los *preludios* de la pintura en las obras divinas, ó más bien en la idea suprema de todas las cosas que Dios tiene en su mente: «Aquel pintor divino, cuya *Idea* fué dibuxo de sus obras, imprimió

en ellas alguna (aunque remota) semejanza de sus divinas perfecciones, y, lo que más es, en las espirituales substancias copió la imagen de su ser y naturaleza intelectual.... Es la pintura una imagen de lo visible, pues en élla se procura la semejanza de todo lo criado: obra cierto tan maravillosa como expresiva de la más alta naturaleza que es la intelectual.... y en ésta del primer Inteligente y artífice de las Imágenes, Dios.... Y por éso aquél concepto único interno del Entendimiento Divino, es la imagen primogénita que *ab aeterno* está copiando el Eterno Padre, figura de su Divina Substancia.... Descendiendo á las operaciones *ad extra*, la segunda imagen en quien expresó Dios su semejanza, es la Naturaleza Angélica.... La tercera imagen, donde el divino Artífice estampó su semejanza, es el Mundo...., y especialmente el *microcosmos* llamado hombre, cuya excelencia realza luego la Gracia, elevándole al Ser Sobrenatural.»

Entre todas las Artes, la Pintura tiene el privilegio de ser con singularidad *hija del divino aliento*. El entusiasmo religioso de Palomino, felizmente unido al entusiasmo por su arte, le dicta á veces frases elocuentes é inspiradas; v. gr.: cuando declara que «en el estado de Gloria, el Divino Pygmalión celebrará las bodas con la bella imagen que formó en nuestra naturaleza, animándola con nuevo inmortal aliento, dotándola y enriqueciéndola con una eternidad de Gloria».

Dios infundió en las almas una cierta oculta

luz ó virtud sobrenatural, á modo de semilla ó fermento de las artes, que, oculta en la oficina de nuestro entendimiento, está latiendo y como centelleando, para manifestarse á nuestra vista. Así nacieron las Artes, que son una especie de creación en cierto limitado modo, y una representación de la Divina Inteligencia.

La obra de Palomino se divide, como la historia de Herodoto, en nueve libros, consagrados á las Nueve Musas. Estos libros llevan los subtítulos de *El Aficionado*, *El Curioso*, *El Diligente*, *El Principiante*, *El Copiante*, *El Aprovechado*, *El Inventor*, *El Práctico*, *El Perfecto*. Á la falta de gusto que ya se revela en esta disposición conceptuosa y simétrica, corresponde la inundación de textos marginales y lugares comunes por todo el contexto de la obra.

Pero, salvos estos defectos de exposición, la doctrina, aunque poco nueva, es sólida y está expuesta con penetración y firmeza. Después de las consideraciones metafísicas arriba expuestas, entra á definir la Pintura, como *imagen de lo visible, delineada en superficie*. «Dícese imagen de lo visible, porque, no sólo representa las cosas naturales, sino también las artificiales.... Y aunque representa muchas cosas invisibles, como es Dios y los ángeles, por ser puros espíritus, esto lo hace *debaxo de la razón de visibles*, según nuestro modo de concebir y entender. Y le conviene la razón de imagen, por ser expresada á *imitación del prototipo* con diligencia, intención y cuidado del operante....; y no

sólo imita como quiera la forma y el bulto, sino también el color, los afectos y pasiones del ánimo y los demás accidentes que ocurren en todas las cosas visibles.... Y aunque concedamos ser la Pintura fingimiento, no por eso contradize á la verdad, pues, como dize el Doctor Angélico, *debaxo de las semejanzas y figuras está latiendo la verdad figurada.*

»Materia y forma de la Pintura son el colorido y el dibuxo. El colorido es una cualidad especificativa de la vista, mediante la luz; un cierto temperamento de claro y obscuro, artificiosamente formado, con materia proporcionada á la representación de las cosas naturales. El dibuxo es la forma universal de lo corpóreo, delineada según á la vista se nos representa. El dibuxo se divide en intelectual y práctico. El intelectual es aquella *idea ó concepto mental* que forma el pintor de lo que previene executar. El práctico ó externo es aquella exterior delineación que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar. *De la suprema intelectual fuente de la soberana idea increada, es porción derivada el dibuxo.*»

La estética de Palomino, como la de casi todos nuestros tratadistas de artes, es, por consiguiente, la estética idealista profesada y difundida por los pintores eclécticos italianos, y aceptada teóricamente entre nosotros, aun por las escuelas que menos pecaban de achaque de idealismo. Conciliar este sistema con el de la selección natural de las formas, era precisamente el toque del *ecléc-*

*ticismo*, y Palomino lo ejecuta con el mismo criterio que Pacheco.

No le seguiremos en la exposición de las diversas especies de pintura «bordada, texida, embutida, encáustica, y colorida ó manchada, ya sea al temple, al fresco ó al óleo». Ni nos detendremos mucho en la *composición integral* de la pintura, cuyas partes son seis: «argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia, ó buena manera», entendiéndose por *economía* lo que otros llaman composición de la obra. Notaremos de pasada una definición de la Gracia, análoga al *No sé qué* del P. Feijóo: «La Gracia es cierta especie de hermosura, delectable, que no consiste precisamente en lo hermoso en razón de simetría.... sino en una cierta y oculta especie de belleza».

Las preocupaciones adversas á la ingenuidad y nobleza del arte de la Pintura estaban casi vencidas cuando Palomino escribía, é iban á recibir el golpe de muerte con la creación de la Academia de San Fernando. Ya una ley de las Cortes de Zaragoza de 1677 había declarado arte liberal el de los pintores. Pero así y todo, nuestro pintor cordobés se creyó obligado á dedicar una gran parte de su obra, todo el libro II, intitulado *Euterpe*, á la fatigosa tarea de probar, no sólo la *ingenuidad* de la pintura por derecho humano y divino, sino su carácter de *Sciencia demonstrativa en lo théorico y práctica en lo especulativo*, sin que pruebe nada en contrario el que no se enseñe en escuelas, puesto que se enseña la *Óp-*

ica que es su *Theórica*. Á esto se añaden, como propiedades accidentales de la Pintura, el ser virtuoso deleyte, el tener elocuencia y eficacia grandes para persuadir y predicar, el ser libro abierto, historia y escritura silenciosa, y, finalmente, la perspicacia mediante la cual los Pintores penetran los más ocultos primores de la Naturaleza, observando en cada una de sus obras lo más espacioso de su constitución y simetría.... depositándolo en el archivo de la Memoria, para aprovecharse de ello en la ocasión oportuna.... Los demás, aunque ven las cosas, no las miran, pues el ver sólo es acto material del sentido, pero el mirar es atención especial del entendimiento». Y aún no satisfecho el celo pictórico de Palomino con todos estos encarecimientos, invoca el testimonio del cielo en favor de la Pintura, tejiendo largo catálogo de milagrosas imágenes, y otro no menor de *prodigios de la naturaleza* en abono de su arte, tomando estos últimos de fuentes tan turbias como el *Jardín de Flores Curiosas* de Antonio de Torquemada, y el *Ente dilucidado* del P. Fuente-la-peña. La crítica histórica no era el fuerte del bueno y honrado Palomino, quien, entre otras cosas, creía muy sinceramente que se conservan retratos de la Cava bastante parecidos.

Lo que no se le puede negar es laboriosidad y diligencia grandes, las cuales están patentes en el catálogo de las obras que tuvo á la vista, y que muchas veces trasladó á la letra en la suya. Había leído, sin exceptuar ninguno, cuantos libros de

artes había en su tiempo: los tratados de Simetría de Alberto Durero, Daniel Bárbaro y Juan de Arphe; la Anatomía de Valverde, ilustrada con los dibujos de Gaspar Becerra; la Arquitectura y Perspectiva de Vignola, Andrea Pozzo y Samuel Morálvis; el poema *De arte graphica* de Du-Fresnoy; la erudita disquisición *De pictura veterum* de Francisco Junio, sin contar todos aquellos italianos y españoles, de quienes hemos dado razón al tratar de los siglos XVI y XVII<sup>1</sup>. Pero su predilecto parece haber sido Schefer, *De Arte Pingendi*, á quien literalmente traduce en muchos trozos de la parte técnica, que es sumamente detenida y minuciosa, como cuadraba al objeto práctico del libro, en el cual ciertamente no huelgan ni el compendio de anatomía, ni el de dibujo, ni los consejos sobre el modo de imprimir y aparejar los lienzos y sobre la preparación de los colores, aceites y secantes. Sólo en el libro VII, consagrado á Polymnia, volvemos á encontrar ideas generales de filosofía del arte, una especie de teoría de la invención. Por lo mismo que Palomino era muy inclinado á justificar todas las libertades y aun las licencias artísticas, incluso los desbarros de Lucas Jordán, y ya había exhortado al principiante á desechar todo temor, «considerando que no fueron los antiguos de distinta especie que nosotros, y que podremos descubrir más tierra que ellos», trata de averiguar ahora «qué cosa

<sup>1</sup> Cita un libro portugués que no conocemos: «en Portugués, que también es idioma español, aunque no castellano, escribió Fr. Felipe das Chagas».

sea inventar, y si todo lo que es inventado merece el título de original». Veamos con qué bazaría, idéntica á la de nuestros preceptistas literarios, defiende aquí los derechos del ingenio :

« Siendo el Arte de la Pintura, imitación de la Naturaleza, no és ni puede ser infinita en sus especies, individuos ni acciones ó posturas de ellos.... Mas no por éso avemos de omitirlas, que no es justo que por no tropezarme yo con éste ó el otro autor, que eligieron las mejores, haya de buscar yo las inútiles y menos gratas á el arte y á la vista.... El Arte es tan pródigo en sus obras, que aunque la actitud en el todo sea la misma que otra, siempre tiene diferencia, legítimamente inventada.... Conque no hemos de privarnos de elegir las mejores actitudes y contornos más gratos, porque los Antiguos los hayan disfrutado, antes bien éstos nos enseñaron á buscar lo mejor, como ellos lo hizieron, y así estamos obligados á imitarlos. »

Aun siendo ecléctico Palomino, parece dar mucha mayor importancia al concepto ó noción mental que á la imitación de la naturaleza externa. « Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude ni rapiña de cosa alguna, sí sólo estudiado después y consultado con el natural, y aun éste no copiado, cuando no viene justamente adecuado al intento, sino adaptado y acomodado al asunto, tomando lo que haze al caso, y supliendo lo demás con la idea del propio caudal ajustada al assumpto. » Es lo que Palomino llama « dibujo interno ó com-

posición mental, especie de cánón ó de norma, á la cual tendrá que recurrir continuamente el artista, para purificar su invención de todos defectos, en razón de dibujo, en razón de propiedad y en razón de decoro ».

Pero esta tan marcada y en ocasiones tan intransigente afición idealista, no le lleva á proscribir el estudio del natural, en aras de una concepción fantástica y caprichosa, antes recomienda con mucho ahinco que « siempre que las carnes se puedan pintar por el natural », se haga, porque « como aquella es obra inmediata de un artífice infinitamente sabio, está siempre latiendo en ella en repetidos primores aquella infinita sabiduría, con que fué formada, y siempre tiene más y más que saber, que especular y que admirar »<sup>1</sup>.

En la cuestión de las desnudeces, Palomino distingue con los moralistas el escándalo activo y el pasivo, el *per se* y el *per accidens*, esto es, el que puede resultar por flaqueza del contemplador de la obra de arte. Ni confunde tampoco lo desnudo con lo lascivo, porque « bien puede estar una figura desnuda y no estar deshonesta ». Aconseja, sin embargo, con piadosa cautela, honestar el desnudo, especialmente en las mu-

<sup>1</sup> « No digo que se ha de omitir el estudio del natural (escribe en otra parte); pero en el práctico no ha de ser ya tanto que no se pueda dar paso sin él, pues la primera invención ó composición ha de ser de propio caudal, y después, para mayor perfección, estudiar algunas partes por el natural. » (Libro VIII, *El Práctico (Urania)*, cap. 1.)

jeros, ya con el cabello, ya con algún cendal, si lo permite la historia, ya buscándole la actitud y contorno más modestos, ó ya encubriendo parte de la figura con otra que se le anteponga.

Palomino no define en parte alguna la belleza pictórica, pero trata de describirla por sus efectos, haciéndola consistir, ya en la armonía, graduación y casamiento de los colores, ya en la degradación insensible de la luz, ya en huir siempre « lo agrio y recortado » que endurece y hace desabrida la pintura, ya, finalmente (y este parece ser para él el grado más alto de excelencia técnica), en que « el golpe principal de la luz (en cuanto lo permitiere la calidad del asunto) esté en el centro de la historia con el mayor esplendor de hermosura de colores que le competa ».

Como cualidad distinta de la belleza define la *suavidad*, que « no consiste en lo liso y terso de la pintura, sino en la unión y dulzura de las tintas sucesivamente colocadas con tal orden y consonancia, que de ellas resulte la morbidez y blandura de las carnes como en el natural, de suerte que parezca que si se tocan con el dedo, se han de hundir: no han de estar duras y tiessas como si fuessen de mármol ó de bronce ». El modelo de esta cualidad es Velázquez, que « consiguió la morbidez y suavidad... sin la pensión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad y magisterio ».

Cuando sale Palomino de la esfera puramente técnica, es para confundir en términos resueltos la perfección con la hermosura, enseñando que

lo más perfecto es lo más hermoso: afirmación que, después de todo, se desprende lógicamente de sus principios idealistas, puesto que las cosas serán tanto más bellas, cuanto más se acerquen á aquel linaje de perfección que en la esfera ideal les compete.

Nadie lee hoy los dos primeros tomos de la obra de Palomino. Su interés verdadero está en el último, donde el autor recogió con loable diligencia, ya que no con mucha crítica ni mucha exactitud cronológica, gran número de memorias de nuestros artistas, y no pocas anécdotas de taller y de academia, que todavía estaban frescas en su tiempo, todo lo cual le ha valido de complacientes admiradores el dictado de *Vasari* español, que en verdad le viene demasiado ancho, puesto que ni en la gracia de estilo ni en la riqueza y abundancia de las noticias, ni en el fino tacto estético hay punto de comparación entre el biógrafo español y el italiano. Pero dejada aparte esta terrible comparación, no hay que negar á Palomino lo que de justicia le corresponde; es á saber: que las únicas biografías de nuestros artistas que corrieron impresas antes de Ponz y de Ceán Bermúdez fueron las suyas, y que, buenas ó malas, con sus juicios uniformes, con sus alabanzas exageradas, con sus rasgos de culteranismo y de mal gusto, contribuyeron más que otro libro alguno á difundir por Europa el nombre y la fama de Velázquez y Murillo, de Zurbarán y de Ribera. Es verdad que no en todo era original su trabajo. Ya en el siglo anterior, el cronista Lázaro Díaz del Valle había

traducido del *Vasari* las vidas de los pintores italianos que trabajaron en España, añadiendo de su cosecha las de algunos españoles que Palomino copió casi á la letra. Otro tanto hizo con la copiosa biografía de Velázquez, ordenada por su discípulo Juan de Alfaro, libro tan prolijo como impertinente, según expresión de Ceán, que también le explotó mucho, aunque tan mal le trata.

Casi simultáneamente con la voluminosa obra de Palomino, se imprimió en Madrid (1730) un libro singular y curioso, que solamente de soslayo pertenece á la ciencia estética, pero que no deja de tener alguna relación con ella, ni puede ser aquí pasado en silencio. Me refiero al *Pictor Christianus Eruditus*<sup>1</sup>, ó tratado de los errores que suelen

<sup>1</sup> *Pictor Christianus Eruditus, sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas Sacras Imagines. Libri octo cum appendice. Opus Sacrae Scripturae atque Ecclesiasticae Historiae Studiosis non inutile. Authore R. P. M. Fr. Joanne Interián de Ayala, Sacri, Regii ac Militaris Ordinis Beatae Mariae de Mercede, Redemptionis Captivorum, Salmanticensis Academiae Doctore Theologo, atque ibidem Sanctae Theologiae cum Sacrarum Linguarum interpretatione professore jam pridem emerito. Matriti, ex Typographia Conventus praefatae Ordinis. Anno D. 1730.*

Fol. 11 hs. prels., + 415 págs.

Dedicatoria á la Virgen de las Mercedes.—Censura de Fray Joaquín de Muñatones.—Licencia del Ordinario.—Censura de Fr. Pedro Manso.—Licencia del Ordinario.—Censura de Don Juan Ferreras.—Licencia del Consejo de Castilla.—Erratas.—Tassa.—Índice de los ocho libros y del apéndice.—Prólogo del autor (de él resulta que la impresión de esta obra se debió al General de la Merced, Fr. Joseph Campuzano de la Vega).

Hay una traducción castellana:

«El Pintor Christiano y Erudito, ó Tratado de los errores que

cometerse en las imágenes sagradas, obra del eruditísimo teólogo de la Orden de la Merced fray Juan Interián de Ayala, oriundo de Canarias, pero nacido en Madrid, profesor de Hebreo en Salamanca, uno de los fundadores de la Academia Española, varón de inaudita memoria, de gran pericia en las lenguas sabias, y de una extraordinaria facilidad para la poesía latina en estilo de Marcial y de Catulo, como lo acredita el volumen de sus elegantes odas y epigramas (*Opúscula Poética*).

No era enteramente nuevo el asunto de la obra

suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Eclesiástica. Escrita en latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interián de Ayala, de la Sagrada y Militar Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redención de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, Cathedrático Jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Universidad, y Predicador de S. M. Y traducida en castellano por D. Luis de Durán y Bastero, Presbítero, Doctor en Theología y en ambos Derechos, del Gremio y Claustro de la Pontificia y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgel, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia y Disciplina Eclesiástica de esta Corte... Madrid, 1782. Por D. Joachim Ibarra, impresor de Cámara de S. M.»

Dos tomos 4.º: el primero de xx + 484 págs.; el segundo de vii + 534.

Dedicatoria del traductor al conde de Floridablanca.—Prólogo con noticias biográficas del autor.—Índice.

El P. Ayala dejó ms. una obra de Música; pero ignoramos dónde para. Se titulaba *Psalmes Egregius, sive de usu et abusu cantus ecclesiastici*, y tenía, como se ve, objeto análogo al del *Pictor Christianus Eruditus*. Su biógrafo la da por existente en el archivo del convento de la Merced de Madrid.

del P. Ayala. Francisco Pacheco le había tratado razonablemente en la última sección de su *Arte de la Pintura*, ayudado por amigos suyos Jesuitas. En Italia, el cardenal Gabriel Paleotto había traído en mientes un libro idéntico. Pero estos recuerdos en nada menoscaban la superioridad del libro del P. Interián sobre todos los de la misma materia, superioridad reconocida y autorizada nada menos que por Benedicto XIV en su obra magistral y clásica *De la beatificación y canonización de los Santos*, donde repetidas veces se lee, mencionado con singulares elogios, el nombre del Mercenario español, tan insigne en el conocimiento de los Sagrados Cánones, como en la exégesis de la Escritura, ó en el manejo de los grandes volúmenes de los Santos Padres.

Claro es que en el *Pintor Cristiano y Erudito* tenía que aparecer (por el objeto mismo de la obra, y á pesar del ingenio ameno y florido del autor) subordinado el criterio estético al criterio arqueológico, al criterio de la verdad histórica, y también, por otra parte, al criterio ético. Este último le hace condenar sin piedad todas aquellas *historias* que con nombre de imágenes sagradas pueden ser peligrosas á la vista ó inducir al mal á los incautos, y avivar el fuego de la concupiscencia <sup>1</sup>, incluyendo en este número, no solamente las pinturas de cosas torpes y deshonestas, sino toda desnudez, exceptuando la de nuestros primeros padres en el estado de la inocencia,

<sup>1</sup> Llama *insolentes y provocativas* á las desnudeces de la capilla Sixtina.

siempre que la expresión no fuere lasciva, para evitar lo cual, podrán usarse oportunamente troncos y ramas de árbol. Todavía con más severidad reprende aquellas imágenes sagradas que pueden dar ocasión á los rudos de algún error teológico; v. gr.: las monstruosas representaciones de la Trinidad con tres narices, tres bocas, etc. Admite, no obstante, representaciones simbólicas de la Divinidad, prefiriendo la de un majestuoso y respetable viejo, ó bien la del triángulo con el *tetragrammaton* en el centro.

Proscritas de este modo las invenciones ridículas y extravagantes, y cuanto tenga sabor de ligereza ó de herejía, procede, con criterio arqueológico no menos estricto, á condenar los anacronismos en muebles, armas y vestidos, si bien hace algunas concesiones á la tradición piadosa, reconociendo que en las imágenes sagradas es lícito pintar algunas cosas que exciten la devoción, aunque no sean tomadas claramente de la Sagrada Escritura, y asimismo otras, que no tanto contienen algún pasaje de historia como aluden á alguna interpretación mística, porque al pintor, lo mismo que al poeta, bástale seguir lo verosímil. Á pesar de esta discreta tolerancia, todavía nuestro gusto, más amplio que el del siglo pasado, podrá notar en el P. Ayala muy escaso sentido de la poesía cristiana, tradicional é ingenua, en la cual, á su entender, se humaniza demasiado la persona de Cristo. Así le vemos, no sin algún enfado, reprobando las piadosas y tiernas representaciones del Niño Jesús con un cordero,

con un pájaro sujeto de un hilo, ó bien en juegos con el precursor Bautista; bellísimos idilios en que la inspiración de Murillo y de tantos otros artistas ha encontrado riquísimo venero de poesía familiar, doméstica y candorosa, sin dejar de ser eminentemente cristiana. Pero no por eso creamos al P. Ayala extraño á la purísima emoción de lo bello: bastaría á probar lo contrario la descripción de la persona de Cristo, tal como él la concibe y la propone á los pintores: «Cristo Nuestro Señor.... fué de figura agradable, bien parecida y verdaderamente hermosa, aunque no con aquel género de hermosura que indica flaqueza, halagos, delicadez y femenino lascivia, ni tampoco con hermosura de atleta ó gladiador, sino verdaderamente varonil y llena de respetable y augusto decoro.... con aquel género de hermosura que llama Cicerón dignidad varonil».

Al lado de los nombres de Palomino y de Interián de Ayala, bien merece colocarse, aunque sonó menos que ellos en España, el nombre del valenciano Vicente Victoria, á quien llamaron, con alguna hipérbole, «segundo Pablo de Céspedes», por haber juntado la erudición humanística y arqueológica con el cultivo feliz de las Bellas Artes. Residió la mayor parte de su vida en Italia, donde recibió lecciones del entonces famosísimo y hoy tan olvidado Carlos Maratta, y, siguiendo sus huellas, llegó á ser pintor de cámara del Gran Duque de Toscana Cosme III, puesto que el amor patrio le hizo abandonar por un canonicato de la iglesia de Xátiva. Admirador apasiona-

do de la antigua escuela romana, y especialmente de Rafael, cuyas obras maestras había copiado y aun grabado al agua fuerte, no pudo llevar con paciencia los cargos que á su ídolo se dirigían en el célebre libro del caballero Malvasía *La Felsina Pittrice*, dedicada exclusivamente á hacer el panegírico de la escuela boloñesa. Tal fué el origen de las siete cartas que Victoria compuso é hizo dar á la estampa en Roma en 1703, con el título de *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice*, al que replicó con más virulencia que razón Juan Pedro Zanotti, pintor de Bolonia. Victoria, que murió en 1712 en uno de sus viajes á Roma, dejó inédita una *Historia Pictórica*, de cuyo paradero nada sabemos.

Si la protección oficial más ó menos discreta bastara en algún tiempo á regenerar las artes, que de suyo son tan libérrimas como el aliento divino que las inspira y que hace brotar flores donde él quiere y no donde á los hombres se les antoja, mucho hubiera podido esperarse de la largueza y del buen deseo con que los primeros Reyes de la Casa de Borbón atendieron al reparo y á la protección del arte y de los artistas, empeñándose, con el candor académico propio de aquel siglo, en construir cierta especie de suave y abrigado invernadero para la delicada planta del ideal. Nació el pensamiento en tiempo de Felipe V, á quien es justo referir, en bien y en mal, el principio de todas las reformas del siglo pasado. Nadie puede exigir de aquel monarca, por tantos conceptos benemérito, pero que en nada

fué un hombre superior, que manifestase en la época más triste de barroquismo y decadencia que las artes han atravesado, una cultura estética de tan buena ley como la de los Médicis ó los Gonzagas. Las predilecciones del nieto de Luís XIV estaban, y no podían menos de estar, por el arte teatral y aparatoso de los franceses de su tiempo, por el arte amanerado, enervante y pobremente ecléctico de los últimos italianos. Atestó, pues, sus palacios de retratos de Ranc y de Van Lóo, de frescos de Ventura Ligli, de cuadros de Vaccaro, de Mattei y de Carlos Maratta, de bambochadas de Hovasse, de enormes decoraciones de Lucas Jordán y de Solimena: trajo á su corte al Procaccini (Andrés): encargó grandes frescos de las batallas de Alejandro á Conca, al Trevisani, á Ferrando, á Costanzi, á Lemoine: hizo trabajar, en suma, galardonándolos con larga mano, á cuantos pintores tenían en Europa fama, bien ó mal adquirida, á todos menos al único y notabilísimo pintor español de entonces, el catalán Viladomat. Y mientras tanto que con todos estos oropeles de brillante y falso gusto daba mentido esplendor á sus regias estancias, dejaba olvidados y á riesgo de perderse los más preciosos tesoros de las antiguas escuelas italianas, españolas y flamencas, confusamente amontonados en la casa arzobispal de la calle del Sacramento, después del incendio del Alcázar de Madrid en 1734<sup>1</sup>. Pero aunque todas las inclina-

<sup>1</sup> Vid. sobre estas cosas el erudito y ameno libro de D. Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colec-*

ciones de Felipe V le llevasen á proteger aquellos detestables amaneramientos conocidos con los nombres de estilo *spiritato francese* (por otro nombre *style mignon*) y estilo *smorfioso exagerato*, y contribuyese con su protección á darles carta de naturaleza en España, donde se mantuvieron con prestigio hasta el advenimiento de Mengs, alguna vez, y por un concurso de circunstancias felices, tuvo el mérito de traer á su reino verdaderas preciosidades artísticas, como la colección de mármoles antiguos que había pertenecido en Roma á la Reina Cristina de Suecia, si bien por de pronto, y aun en todo su reinado, ningún provecho pudo sacar de ellos la cultura nacional, puesto que permanecieron arrumbados en una oficina de Palacio conocida con el bárbaro nombre de *furriera del Rey*, hasta que la Reina viuda Isabel Farnesio, dotada de más discernimiento artístico que su marido, como lo muestra la selecta aunque pequeña colección de pinturas que llegó á reunir, les dió más decoroso empleo en algunas estancias del Palacio de San Ildefonso.

Á la época de Felipe V. pertenecen las primeras tentativas para organizar la enseñanza de las Bellas Artes, que hasta entonces se había adquirido entre nosotros por aprendizaje de taller. Ya en 1619 varios pintores, movidos, más que por otra consideración, por el natural deseo de dar impor-

*ciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid.*— (Barcelona, D. Cortezo, 1884.) Capítulos XII, XIII y XIV.

tancia social al arte que profesaban y estrechar los lazos de compañerismo entre sus miembros, habían presentado un memorial á Felipe III, solicitando el establecimiento de una Academia de Bellas Artes, y formulando los estatutos de ella. Repitióse la misma tentativa en tiempo de Felipe IV, y aun llegaron las Cortes del Reino á nombrar cuatro diputados que hiciesen las constituciones de la nueva fundación y allanasen las dificultades que desde luego se ofrecieron para su planteamiento; pero todo hubo de quedarse en la esfera de los buenos propósitos (según nos informa Vicente Carducho), «no por causa de la Pintura ni por la de sus favorecedores, sino por opiniones y dictámenes particulares de los mismos de la Facultad». Realmente, lo que menos necesitaban las artes españolas en el siglo de Velázquez y de Ribera era una Academia. Murillo intentó establecerla en Sevilla, con Herrera el Mozo, Valdés Leal y otros; pero, muerto el fundador, arrastró vida muy lánguida, hasta extinguirse obscuramente y sin gloria. Además, esta Academia, que sólo podía tener el carácter mixto de escuela práctica y de cofradía, ofrece un carácter totalmente distinto de lo que fueron las Academias oficiales en el siglo XVIII, siglo académico por excelencia entre todos los del mundo.

Aún no apagado el fuego de la guerra de sucesión, un escultor, D. Juan de Villanueva, y un miniaturista, D. Francisco Antonio Menéndez, asturianos uno y otro, proyectaron el establecimiento de una Academia Práctica de las Tres

Nobles Artes, á imitación de las que existían en París, Florencia y Roma. Menéndez imprimió en 1726 una larga y razonada exposición al Rey sobre este punto <sup>1</sup>, y logró presidir, en 1.º de Setiembre de 1744, una junta preparatoria, pública y solemne, por lo cual algunos le consideran como verdadero fundador y primer director de la Academia de San Fernando, honra que debe compartir con el italiano Juan Domingo Olivieri, que llevaba el extraño título de *escultor de la Real Persona*, como si sólo emplease su cincel en reproducir la nada clásica ni escultural figura de Felipe V. Olivieri fué el que, ayudado eficazmente por el marqués de Villarias, ministro de Estado, hizo el reglamento definitivo de la Academia, arbitró los primeros recursos, obtuvo edificio (que fué por entonces la Casa Panadería), y estableció allí las primeras enseñanzas. Pero el proyecto no llegó á perfecta madurez hasta el pacífico reinado de Fernando VI, en que resueltamente tomó bajo su protección la Nueva Academia el ministro Carvajal y Lancaster, dándole el nombre que hoy lleva, y celebrando el solemne acto de la inauguración en 13 de Junio de 1752 <sup>2</sup>. El relato de esta sesión forma

<sup>1</sup> «Representación al Rey nuestro señor, poniendo en noticia de S. M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, á exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes, y lo que puede ser conveniente á su real servicio, á el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española.»

<sup>2</sup> Cuantas noticias pueden apeteerse sobre los orígenes de