

el primer cuaderno de Actas de la Academia. Realzaron la fiesta una oración muy retórica del docto canónista D. Alphonso Clemente de Aróstegui, auditor de la Rota, y viceprotector de la Academia; un epigrama latino de autor anónimo, y unas octavas de Luzán, que, en su calidad de preceptista, no quiso desperdiciar aquella ocasión de extender á las artes del diseño el mismo dogmatismo que antes había impuesto á la literatura. El escultor D. Felipe de Castro presentó un bajo-relieve simbólico, conmemorativo de la fundación de la Academia, y varios alumnos dieron muestras casi improvisadas de su pericia. La Academia había adoptado por lema: *Non coronabitur nisi legitime certaverit*¹.

En 23 de Diciembre de 1753 se celebró, bajo

la Academia de San Fernando, se hallan reunidas en el apéndice al artículo *Olivieri* del Diccionario de Ceán Bermúdez, y en las *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*; obra de D. José Caveda (Madrid, Tello, 1867), la cual, á pesar de su modesto título, puede considerarse como un bosquejo muy estimable de la historia artística de España en el siglo XVIII. Vid. los capítulos I y II del tomo I.

¹ *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebróse el día 13 del mes de Junio de 1752, siendo su protector el Excmo. Sr. Don Joseph de Carvajal y Lancáster, Ministro de Estado, &c. Quién dedica esta relación á S. M., que Dios guarde. En Madrid, en casa de Antonio Marin, año de 1752.*—En 4.º

Las octavas de Luzán se echan de menos en la colección (bastante incompleta) de sus versos, que forman parte del tomo primero de *Poetas Líricos del siglo XVIII*.

la presidencia de Carvajal y Lancáster (que llevaba título de *Protector*), la primera distribución solemne de medallas de oro y de plata á los artistas premiados. La poesía festejó su triunfo con unas octavas robustas, aunque algo culte-ranas, del conde de Torre-palma¹, celebrando aquella arte, que conceptuosamente define

«Alma del mundo que en potente anhelo
Formas produce ó muda, y repetido
De un lienzo opaco en el espejo inculto,
Mágica finge el cuerpo sin el bulto.»

Allí se oyeron también epigramas latinos de don Juan de Iriarte, singular en tal género de composiciones: retóricas cláusulas del capellán de las Descalzas Reales, D. Tiburcio de Aguirre, en encarecimiento casi hiperbólico del «arte del dibujo, más antiguo (según él), y más excelente que todas las artes». Y allí resonaron otra vez los graves acentos de Luzán, no menos didascálico y austero en sus odas que en su *Poética*.

«La luz y sombras dieron
Feliz principio y ser á la Pintura:
Creció su gracia el vario colorido,
Y el arte del escorzo y perspectiva.
Sólo el tacto en la viva
Imitación de objetos lo fingido
Puede reconocer, y la estructura

¹ Hay reminiscencias directas del *Polifemo*. Dice Góngora:

«Dioses hace á los ídolos el ruego.»
.....

y el conde de Torre-palma llama á la Escultura:

«Autora de los dioses que honra el ruego.»
.....

Que artificiosas líneas compusieron.
 Cuanto los ojos vieron,
 Cuanto ideó la fantasía, fieles
 Imitadores copian los pinceles,
 Á un lienzo dando bulto, alma y acciones.

 Y si le falta hablar, la vista duda
 Cómo tal perfección puede ser muda.»

La sequedad y falta de número de los versos corría parejas con lo inameno y desubstanciado de las obras de arte que la Academia premiaba ¹. Los cuadernos de sus *Actas* son espejo fidelísimo de los cambios y vicisitudes del gusto literario en España durante el siglo XVIII, desde las desmayadas, prosaicas y rastreras *églogas* y *ficciones poéticas* de Montiano y Luyando y del P. Jerónimo de Benavente, hasta los portentos de Meléndez y de Gallego. Estas mudanzas literarias responden á otras correlativas en el arte pictórico, que en el primer período se llama Peña, González, Velázquez, Tapia, Preciado, González Ruíz ó Calleja, y en el segundo lleva el gran nombre de Goya.

De todo aquel primero enfadoso volumen de cumplimientos, dirigidos más bien al buen Rey que á las Artes, poco ó nada puede sacar en

¹ *Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando á los discípulos de las Tres Nobles Artes...., en la Junta General celebrada en 23 de Diciembre de 1753.... En Madrid, en la oficina de D. Gabriel Ramirez.—4.º*

Portadas análogas (salva la diferencia de los años) llevan los cuadernos de premios de 1754, 55 y 56.

limpio la crítica estética ¹, por más que merezcan cierta alabanza, bajo el aspecto de la forma, algunos versos latinos del P. Burriel, del marqués de Ureña y de D. Juan de Iriarte, que cantó en exámetros virgilianos el *Nuevo Mundo de las Artes descubierto por Fernando VI*.

Á pesar de este *descubrimiento*, los frutos de la Academia en sus primeros años no fueron muy copiosos. Ni el Arte ni los Artistas se improvisan con reales decretos ni con funciones de aparato, y, además, la organización de la Academia era radicalmente viciosa. Los artistas entraban en ella, pero en último lugar y como de limosna, más bien á título de profesores y de empleados que de verdaderos académicos: estos sin exceptuar los más célebres, como Giaquinto, Olivieri ó Sachetti. Los académicos propiamente dichos, los que se condecoraban con los resonantes títulos de *protectores*, *viceprotectores* y *consiliarios*, ni pintaban, ni esculpían, ni hacían planos arquitectónicos, ni sabían dibujar siquiera, salvas honrosas excepciones. La mayor parte eran meros

¹ En un discurso de Montiano se declara el Arte superior á la Naturaleza: «Las Aves, los Brutos, los Peces, los peñascosos montes, las llanuras amenas, los retirados valles, las varias flores, y, en fin, cuanto llena, desde el hombre hasta el insecto más desconocido, la máquina de los Orbes, se ennoblece y mejora con la imitación.... ¡Gallardo triunfo de la Pintura, vencer en algún modo, con los esfuerzos del Arte, el alto saber de los mayores prodigios de la Naturaleza!» (*Distribución de premios de 1756*, pág. 24.) Las *Oraciones inaugurales* de Aróstegui, D. Tiburcio de Aguirre, D. Juan de Iriarte, etc., etc., son meros panegíricos de las Artes, sin ningún valor teórico.

aficionados ó coleccionistas, y algunos ni esto siquiera, sino encumbrados personajes, ministros de la Corona, Grandes de España, diplomáticos, caballerizos, consejeros, gentiles hombres, todos los cuales creían hacer gran favor á los artistas con admitirlos, aunque por breve espacio, á su compañía. Á Mengs, cuando vino á España, le llenó de asombro semejante organización, no vista en ninguna otra Academia del mundo. Y, sin embargo, el mero hecho de aparecer juntos en las listas los nombres de unos y otros, indicaba cuánto camino había hecho la emancipación intelectual desde aquellos tiempos en que se discutía gravemente si la Pintura era arte liberal ó mecánica, y si pasaba ó no pasaba á *materia transeunte*. Por el contrario, el artículo 34 de los Estatutos de la nueva Academia concedía título de nobleza á todos sus individuos que por otro concepto no le tuvieran. Aparte de esta obra civilizadora, aunque cumplida á medias y de mala manera, no puede decirse que la Academia de San Fernando tuviera el gobernalle de la crítica estética en tiempo de Fernando VI. El arte español propiamente dicho no existía ya, ó andaba relegado á oscuros monasterios é iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo en los lienzos de Viadomat y de algún otro. Las grandes obras, así arquitectónicas como pictóricas, que el monarca pagaba y protegía, estaban entregadas totalmente á extranjeros. Insignes *fresquistas* venecianos y napolitanos, Amiconi, Tiépolo, Corrado, inun-

daban con sus fascinadoras alegorías, llenas de rumbo, tropel y boato, los techos y bóvedas de los regios palacios que levantaban Juvara, Sacchetti, Carlier, Fraschina, Bonavia, Procaccini y Subisati: fábricas suntuosas y pesadas, de una corrección relativa, aunque no exentas de reminiscencias de barroquismo en los recortes y en el ornato, y quizá por esto menos antipáticas y desnudas que otras que vinieron después.

Todas estas cosas cambiaron de aspecto con la venida de Mengs, llamado de Nápoles por Carlos III en 1761. Conocemos ya la genialidad del pintor bohemio: su intolerante y pedagógico dogmatismo, sus aspiraciones idealistas y platónicas, su rigidez censoria, su adoración por las obras de la escultura griega, su concepto de la Belleza como noción intelectual de la perfección, ó como *naturaleza corregida según nuestras ideas*. Tanto sus condiciones de carácter rígido y austero, cuanto la claridad y el rigor de sus principios, predestinaban á Mengs para el papel de dictador estético. El mismo Winckelmann, que tan superior le era en ciencia de lo antiguo y en profundidad de pensamiento, sintió su influencia, y no menos Azara, que, rechazando sus teorías metafísicas, le seguía á ciegas en todos sus juicios sobre escuelas y sobre cuadros. Mengs desterró el brillante colorido de Tiépolo y la arrogante y briosa manera de Giaquinto, para sustituirlos con un pseudo-clasicismo, en que andan mezcladas la timidez servil del miniaturista y la abstracción ideológica del profesor de Metafísica. Los artistas

españoles se lanzaron ciegamente sobre sus huellas, ganando alguna corrección en el dibujo, pero matando en sí propios toda lozanía, toda personalidad y toda franqueza, miseramente ahogadas por aquel frío convencionalismo, del cual no acertó á libertarse el mismo D. Francisco Bayeu, el mayor nombre de nuestra pintura de aquel siglo, excepción hecha del nombre inmortal de Goya.

Azara, panegirista encarnizado de Mengs, después de apurar en honor suyo las hipérboles más escandalosas, después de llamar al cuadro del *Descendimiento* «la obra más singular que han visto los hombres», y á su autor otro Apeles en la gracia, otro Rafael en la expresión, otro Ticiano en el colorido, quiere condensar en una sola expresión el mayor encarecimiento, y exclama: «¡Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos!» ¡Raro modo de pintura y raro público para un cuadro! Y no es menos extraño lo que nos cuenta de que Mengs había penetrado de tal suerte las relaciones ocultas entre la Pintura y la Música, que para tratar un asunto campestre y pastoril usaba del modo *peonio*: si el asunto era bacanal, del *ditirámico*, y siguiendo los mismos principios, pintaba el *Descendimiento* al modo *dórico*, y la *Anunciación* en un *género cromático alegre y gracioso*. La pedantería del Mecenas biógrafo corre parejas con la de su protegido y biografiado.

Prescindiendo de sus condiciones de ejecución, lo que á nuestro propósito importa dejar consignado es que Mengs pintaba siempre con *ideas*

literarias, y que lo que principalmente esterilizaba sus creaciones era el espíritu crítico. Por eso escribió tanto sobre su Arte. Conocemos ya sus *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Los aforismos estéticos que allí sienta, los aplica luego con inflexible rigor á la crítica artística en otros escritos menores¹. Condena y proscribire sin misericordia á todos los pintores que vivieron antes de Rafael, porque *no supieron lo que era gusto: sus obras son un verdadero caos*. En Rafael le agrada la expresión, la composición y el diseño, en el Correggio lo agradable de las formas y el claro-oscuro, en Tiziano «la apariencia de verdad que se halla en los colores». Entre los tres daba la palma al de Urbino, porque creía que «sus bellezas son bellezas de la Razon, no de los ojos», y le atribuía una porción de intenciones filosóficas. Pero aun el mismo Rafael estaba, á los ojos de Mengs, muy lejano de la perfección y de la Belleza, vinculadas tan sólo en las estatuas griegas, en el Laoconte y en el Torso de

¹ Los que coleccionó Azara son: *Pensamientos sobre los Grandes Pintores Rafael, Correggio, Tiziano y los Antiguos*.—*Carta á Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe*.—*Carta á Mr. Esteban Falconet, escultor francés en Petersburgo* (en vindicación propia y de Winckelmann).—*Fragmento de un discurso sobre los medios de hacer florecer las Artes en España*.—*Carta á Don Antonio Ponz* (es una especie de tratado elemental de la Pintura y una crítica de los principales cuadros que había entonces en Palacio).—*Carta á un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las Artes del diseño*.—*Noticia de la Vida y obras de Antonio Allegri, llamado el Correggio*.—*Lecciones prácticas de Pintura* (son apuntes dictados á sus alumnos).—*Carta á un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes*.

Belvedere, en el Apolo y en el Gladiador combatiente. Rafael (añade) *no conoció la Belleza ideal¹, ni el gran gusto: no supo servirse de las Estatuas antiguas, pues buscaba todo lo Bello en la Naturaleza, y se fiaba en su buen ingenio para hallarle*. La aberración estética no puede llegar á más: ¡estudiar la forma humana en los mármoles y no en el modelo vivo! *Rafael mudó y mejoró la Naturaleza en cuanto á la expresión; pero la dexó como la había hallado en cuanto á belleza*. De donde se infiere que, á los ojos de Mengs, Rafael era poco menos que un naturalista. Imagínese lo que serían los pintores de otras escuelas. Apenas tiene para ellos más que palabras de vilipendio. Los alemanes, incluso Alberto Durerro, *nunca salieron del Barbarismo*. Los holandeses son *unos groseros imitadores de la Naturaleza*, y los flamencos poco menos. Rubens *no sabía lo que era armonía, y hacía solamente montones de colores y de reflexos de un color sobre otro*. Los pintores sevillanos «no vieron ni estudiaron los exemplares de los antiguos Griegos, ni conocieron la Belleza, y así fueron imitadores puros del Natural, sin saber ni aun escoger lo

¹ Conviene advertir, para evitar confusiones, que Mengs usa la palabra *ideal* en dos sentidos diversos: uno el abstracto y filosófico (*belleza ideal*), otro más técnico y concreto (*ideal de diseño, de claro-oscuro, de colorido, de composición, y hasta de ropajes*). Este segundo ideal es como una determinación y concreción del primero. Así es que después de negar á Rafael el conocimiento de la *Belleza ideal*, le concede mucho *ideal* de composición y de expresión, y en el propio Tiziano reconoce un *ideal de colorido*.

bello de él». Lo que debían haber hecho, según Mengs, era reconocer y acatar la perpetua superioridad de los italianos y ponerse á la escuela de los Carracis. Á Velázquez le reconoce superior en la inteligencia de luces y de sombras, y en la perspectiva aérea, y encuentra, para elogiar el cuadro de *Las Hilanderas*, una expresión feliz, ó más bien única: «Parece que no tuvo parte la mano en la ejecución, sino que la pintó sola la voluntad».

Y aquí debe manifestarse, en descargo de todo lo expuesto, que hay en las obras escritas de Mengs mucho que aprender en materia de técnica, muchos juicios de pormenor inmejorables, rasgos de sincero y profundo entusiasmo por la belleza artística, un gran desembarazo en el manejo del vocabulario de taller, observaciones prácticas de un hombre curtido en su oficio y locamente enamorado de él. En ningún libro anterior podían encontrarse reunidas tales enseñanzas: de aquí que Mengs despreciase casi todo lo que andaba impreso sobre las artes. Aun las mismas biografías de Vasari, tan recomendables por la riqueza anecdótica, él las encontraba superficiales y pueriles, y rehizo á su manera la del Correggio, uno de los pocos maestros que él admiraba, suponiéndole maltratado por los escritores florentinos. En las indagaciones arqueológicas demostró siempre gran sagacidad, y (para no dar más que un ejemplo) jamás admitió, á pesar de su pasión por todo mármol antiguo, que el grupo de Niobe fuera el mismo de que

habla Plinio, sino solamente una mediana copia de él. Bien se necesitan todos estos aciertos y otros muchos más para perdonarle tanta blasfemia como ensarta contra ese « arte extravagante y ridículo, totalmente contrario á la Belleza y á la razón », ó sea contra la Arquitectura gótica.

Y lo peor es que Mengs fué escuchado como un oráculo: todo el mundo quemó lo que él quemaba, y adoró lo que el adoraba. Ni Arquitectura gótica, ni escultura cristiana, ni pintura italiana anterior á Rafael, ni el mismo arte de Miguel Ángel, ni la pintura alemana, ni el naturalismo holandés, ni el naturalismo español, encontraron gracia ante las iras censorias de los nuevos críticos, encaramados en las sillas curules de las Academias de Roma y de Madrid. Sólo Rafael, Correggio y Tiziano escaparon, como por milagro, de la universal ruína: sólo sus imágenes permanecieron enhiestas en el templo desnudo y solitario. Pero Mengs descollaba más alto aún: Mengs era el semidiós del Arte, y Azara y Milizia sus profetas. Estos profetas ahuecaron la voz todavía más que su ídolo, llegando á las mayores temeridades é insolencias. Por ejemplo: había dicho Mengs que Miguel Ángel vivió dominado siempre por una falsa idea de grandeza, de donde resultó el hacerse duro y pesado. Esto bastó para que Azara, hombre de ingenio tan culto y ameno, tan conocedor de la antigüedad y tan benemérito de ella; Azara, cuyo nombre va unido inseparablemente á los trabajos de Winckelmann, á las excavacio-

nes de Tibur, al hallazgo de la Venus del Esquilino, comprometiese para siempre la autoridad de su nombre, escribiendo en su *Comentario al Tratado de la Belleza*¹, que Miguel Ángel había sido un corruptor del gusto de su siglo: que en su larga vida no hizo obra alguna de Escultura ni de Pintura, ni tal vez de Arquitectura, con la mira de agradar ni de representar la Belleza que *no conoció*, sino únicamente para hacer alarde de su ciencia anatómica en el juego de los músculos y huesos, y en las actitudes más violentas: que creyendo tener un estilo grandioso, nunca pasó de uno *pequeño y ruin*: que el Juicio Final de la Sixtina es una composición *extravagante*, y el Moisés un *forzado de galera* más que un legislador inspirado. Pero en lo apasionado, en lo violento, en lo petulante, Azara queda muy por bajo del famoso italiano Francisco Milizia, el cual en su *Arte de ver en las bellas artes del diseño* (tantas veces traducido al castellano), equivocando como muchos otros la independencia de juicio con la paradoja y el desacato, é imaginándose emancipado de todo respeto humano, sencillamente porque trocaba una servidumbre por otra, jamás habla de Miguel Ángel sino para dirigirle los más groseros denuestos. La cabeza del Moisés le parece la de un Sátiro con cerdas de puerco-espín, su cuerpo el de un mastín horrible; el Cristo de la Minerva un sayón cargado con la Cruz; la Virgen de la *Pietà* tiene expresión y afectos de lavandera.

¹ Pág. 85 de la edición castellana.

¡Con esta leche se nutrían las generaciones artísticas á fines del siglo XVIII! Y, sin embargo, Azara y Milizia eran hombres de gusto á su modo, grandes conocedores, sensibles al encanto de ciertas bellezas, y hábiles para expresarlas con brillantez y fuego. Todo, ó casi todo lo que uno y otro escriben sobre las estatuas griegas, sobre el Hércules Farnesio, sobre el Torso de Belvedere, sobre la Niobe, sobre el Gladiador Capitolino y el Gladiador Borghese, sobre el Antinóo, el Apolo, la Venus Capitolina y el Laoconte, expresa una admiración sincera y no meramente arqueológica. Lo mismo Azara que Milizia profesan, además, ciertas doctrinas generales verdaderamente inmejorables: distinguen del agrado la belleza: condenan el falso sistema de la *ilusión* artística....; pero llegados á la crítica, no tienen ojos más que para una especie de bellezas. Azara pone á Velázquez y al Caravaggio en el *Servum pecus*, en el grosero tropel de los imitadores de la Naturaleza. Milizia ni aun se digna nombrarlos.

La influencia de Mengs pesó con verdadero despotismo sobre nuestros tratadistas de pintura y de escultura en toda la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX. Alguna excepción hay que hacer, sin embargo, y quizá sea la más notable el *Arte de Pintar*, compuesto por don Gregorio Mayans en 1776¹, para que sirviera de

¹ Esta obrita ha permanecido inédita hasta nuestros días.
— *Arte de pintar. Obra póstuma de D. Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario de S. M.... Publicala un individuo de su*

texto en las clases de la Academia de San Carlos de Valencia, fundada á imitación de la de Madrid. Mayans no era pintor de profesión, ni siquiera aficionado y conocedor en el grado en que lo fueron Azara y Jove-Llanos, aunque sea cierto que llegó á reunir bastantes cuadros. Su *Arte de pintar* es obra de erudito, sacada mucho más de los libros que de la observación personal de las obras de arte; y á pesar de la fecha que lleva, está (como todas las obras de Mayans) dentro de la tradición española castiza, pudiendo considerarse en gran parte como un atinado compendio del Carducho, del Sigüenza, del Pacheco y del Palomino, acrecentados en la parte histórica con muchas noticias derivadas de incansable y curiosa lectura¹.

familia. (¿El conde de Trigona?) Valencia, imp. de José Rius, 1854. — 8.º, 188 páginas, sin contar cuatro hojas preliminares.

¹ Mayans cita en este tratado algunos libros españoles de que no tengo otra noticia; por ejemplo, una disertación latina de Pedro Juan Núñez sobre los colores (ms.), y, lo que es más de notar, una obra del mismísimo Jusepe de Ribera, intitulada *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de Pintura*, los cuales ingenuamente confieso no haber visto, pero de cuya existencia no me permiten dudar las precisas indicaciones de Mayans, que los da por impresos, primero en Madrid y luego en Amsterdam, con adiciones de Jacobo Palma. Debe de ser la misma obra que Palomino cita como manuscrita con el título de *Escuela de principios de Pintura*, calificándola de «tan superior cosa, que la siguen, no sólo en Italia, sino en todas las provincias de Europa, como dogma infalible del arte». Pero yo recelo mucho que una y otra cosa no sean un tratado didáctico, sino meramente el cuaderno de aguas fuertes y dibujos de Ribera, publicado en París por Luis Fernández en 1650 con el

Define la Pintura lo mismo que sus modelos: «arte que enseña la manera de imitar las cosas que se ven, en cuanto son objeto de la vista, dando reglas para representarlas en una superficie llana, por medio del dibujo y del colorido». Esta representación puede ser de objeto verdadero (existente) ó de objeto ideal. Este ideal se forma por *selección*, y excede siempre mucho en la mente del artífice, á lo que luego viene á resultar en la ejecución de su obra. Por consiguiente, el ideal es un *todo imaginario que toma de la naturaleza el fundamento de cada una de sus partes*, y corrige en cierta manera los defectos de la naturaleza misma. Sin embargo, el último esfuerzo de la imitación consiste en *llegar á engañar la vista*. Bien se ve que al docto Mayans no le llamaba Dios por estos caminos.

Singular rumbo tomó para su obra elemental el pintor ecijano D. Francisco Preciado de la Vega, entre los Árcades de Roma Parrasio Thebano, discípulo de Sebastián Conca, y primer director de los pensionados que la Academia de San Fernando envió en 1758 á Roma, donde obtuvo crédito y aplauso de varón docto é inteligente en su arte, mereciendo ser elegido secreta-

título de *Livre de portraiture*, y reproducido después varias veces, según testimonio de Ceán Bermúdez.

También menciona el *Discurso del origen de la pintura y sus excelencias*, con que el cronista D. Josef Pellicer de Salas y Tobar encabezó el *Tratado de los errores que se cometen en las pinturas sagradas*, obra de D. Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero de Santiago (citado por el mismo Pellicer, fol. 70 de la *Biblioteca* ó catálogo de sus innumerables obras).

rio y luego *Príncipe* (ó sea Director) de la célebre Academia de San Lucas. La *Arcadia Pictórica*, que tal es el título de la obra de Preciado, es un sueño, una *alegoría* ó *poema prosaico*, una ficción literaria, bastante ingeniosa y amena, cuyos modelos fueron sin duda la *República Literaria* de Saavedra Fajardo y la *República de los Jurisconsultos* del humanista napolitano Gennaro (Januarius), especie de novela jurídica muy celebrada por la pureza y gracia de su latinidad.

Tiene la *Arcadia Pictórica* la frialdad de todas las alegorías (cuando la intención satírica no las anima), empeñándose vanamente su autor en dar interés á las pálidas figuras del mancebo *Estudio*, del príncipe *Diseño*, del anciano *Premio* ó del monstruo *Pereza*, por medio de las cuales va exponiendo una doctrina sumamente elemental y para principiantes. Hace consistir la belleza en la *proporción armónica de las partes con el todo*; pero no desarrolla este vago concepto, ni tampoco el de *imitación de la bella naturaleza*, que asigna por fin del arte. Esta *bella naturaleza* es más bien la de los modelos que la naturaleza misma, puesto que, según la doctrina de nuestro árcade (eco servil de Mengs), «todas las Artes comenzaron imitando la Naturaleza, y se perfeccionaron luego con la buena elección, la cual solamente se halla en *el antiguo*, es decir, en las antiguas esculturas», «cuyas formas imprimen verdaderamente un carácter grande en el que las estudia, y ayudan á corregir los defectos de las formas humanas, y á enmendar los des-

cuidos de la Naturaleza». La fiel imitación del Natural, perfeccionada con las buenas formas del Antiguo, con buena proporción é inteligencia de la Anatomía, es, á juicio de Parrasio Thebano, el colmo de la perfección pictórica¹. Los preceptos que da sobre el dibujo, sobre la proporción y simetría, sobre el estudio del natural desnudo (que consecuente con su sistema coloca después del estudio del antiguo), sobre los pliegues y ropajes, sobre la geometría, perspectiva y arquitectura, sobre la invención y composición, son sanos y de utilidad práctica, pero vulgares. No repetir una misma actitud, buscar el efecto total y armónico «semejante á un todo político», tanto en la parte de líneas cuanto en la de claro-oscuro, enlazando las partes de la composición de modo que parezca que las unas no podrían subsistir sin las otras; preferir la disposición piramidal en los grupos: éstas y otras tales son sus enseñanzas, extractadas por la mayor parte de Leonardo de Vinci, de los Diálogos de Dolce, del poema de Du-Fresnoy, de Mengs y del francés De Piles². La crítica es severa y

¹ Págs. 58, 62, 64, 69 del libro intitulado: «Arcadía Pictórica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Thebano, Pastor Arcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibujo, y la segunda del colorido. Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de 1789.»—4.º, 323 páginas y 6 hs. prels.

² Confiesa haber tomado de este último toda la doctrina acerca del paisaje, y, además, la descripción ó idea del Pintor Perfecto, y el tratado de la utilidad de las estampas.

estrictamente clásica, pero no tan intolerante como la de Mengs, puesto que hace grandes concesiones á la pintura flamenca (aun á la que llama de *asuntos baxos y poco nobles*), y más todavía á la pintura española. «Es cierto (dice) que los nuestros fueron imitadores de la Naturaleza, pero lo hicieron con una manera pura y ajustada á la verdad, y con un estilo de bellísimo gusto, sin afectación ni extravagancia en la composición ni en el colorido.»

Por este tiempo se hizo una singular tentativa para restaurar los procedimientos de la pintura de griegos y romanos. El asombroso descubrimiento de aquellas ciudades de la Campania sepultadas por la lava y la ceniza del Vesubio en el primer siglo de nuestra era, había derramado inesperada luz sobre una de las regiones más tenebrosas y abandonadas de la arqueología clásica, sobre la historia del arte pictórica, reducida hasta entonces á los grutescos de las termas de Tito, á las indicaciones no muy seguras de Plinio, y á lo que sobre ellas habían conjeturado ó más bien fantaseado eruditos como nuestro don Felipe de Guevara, el P. Hardouin, Francisco Junio, y el conde de Caylus; pero descubiertas ya y conocidas obras genuínas de la pintura antigua (siquiera pertenezcan á las épocas de decadencia), surgió en la mente de uno de los Jesuítas españoles desterrados á Italia, primero, el propósito de escribir la historia de ese arte, cotejando los monumentos con las noticias de los clásicos; segundo, el de indagar la verdadera re-

ceta de aquella pintura *encáustica*, buscada hasta entonces en balde á la obscura luz de un pasaje de Plinio: *resolutis igni ceris, penicillo utendi*. El P. Vicente Requeno y Vives, natural de Calatorao en el reino de Aragón, hombre de ingenio agudo é inventivo, como lo patentizan otros trabajos suyos sobre la Música y la Pantomima de los antiguos, tomó sobre sus hombros esta empresa, y en cierto modo la dió cumplida realización con sus célebres *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo de los Pintores Griegos y Romanos*, publicados por primera vez en 1784¹. La parte histórica de este libro parece hoy anticuada, después de los trabajos de Grund, John, Wiegmann, Hermann, Letronne, Schöler y los más recientes de Donner, Gebhardt, Urlichs, Woermann, Cros y Henry; pero en su tiempo el libro de Requeno fué considerado como un excelente suplemento al Winkelmann. Para nosotros lo más curioso que hay en él son, sin duda, los ensayos prácticos de pintura encáustica que Requeno hizo con ejemplar constancia, y que luego repitieron algunos amigos suyos, especialmente el presbítero D. Pedro García de la Huerta, el cual contribuyó más

¹ *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci è de' Romani Pittori: in Venetia, por Juan Gatti, 1784.—8.º mayor, 215 págs.*

Hay una segunda edición (muy aumentada) de Parma, Imprenta Real, 1781: 2 tomos 8.º mayor, el 1.º de 404 págs., sin contar 41 de prefación, y el 2.º de 16 de prefación y 319 de texto. Requeno había empezado á traducir su obra al castellano para la Sociedad Económica de Zaragoza.

que otro alguno á popularizar en España el descubrimiento¹, si bien con bastantes modificaciones.

Persuadido el P. Requeno de que el uso del aceite perjudica tanto á la duración como á la limpieza de los cuadros, dióse á cavilar sobre el

¹ Vid. el libro intitulado *Comentarios de la pintura encáustica, por D. Pedro García de la Huerta, presbítero, socio de varias Academias. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1795.*

También Preciado, al final de su *Arcadia Pictórica*, expone el descubrimiento del P. Requeno.

García de la Huerta encabeza sus comentarios con una *Noción General de la Pintura*, escrita en sentido completamente idealista. La define *Arte de representar á la vista las «interiores ideas» por medio de los colores*. La novedad y la sorpresa son para él las fuentes de lo bello: su objeto final *instruir la vista deleitando, para traernos luego algún bien del orden moral*. Ideas todas de Mengs y de Milizia, que queria *consagrar el encanto de las gracias á la verdad y á la virtud*. Pero García de la Huerta va más allá: quiere *pintar el ánimo, pintar la filosofía moral*, y truena con devoto celo contra la desnudez de la antigua estatuaría: *No el hombre salvaje, sino el hombre vestido*, exclama.

García de la Huerta nos da razón de otro escrito suyo, que no llegó á publicarse: «Examen de la opinión del Sr. D. Felipe de Guevara sobre el pretendido uso del óleo en las pinturas griegas y romanas».

La invención de Requeno hizo mucho ruido en Italia, saliendo á impugnarle, entre otros escritores, el químico veronés Lorgna, el conde Luis Torri y el Sr. Vicente Bozza, pretendiendo todos que el nitro que Plinio describe como ingrediente de la cera púnica no era el nitro de los antiguos, sino el *natron*, un álcali, base de la sal marina, de donde inferían que Plinio enseñaba, no á blanquear la cera, sino á fabricar un jabón de cera. Requeno procura responderles en la segunda edición de su obra.

famoso capítulo xi del libro xxxv de Plinio, donde se habla de tres procedimientos encáusticos diversos, uno con ceras coloridas, calientes, simplemente aplicadas á la superficie de las tablas ó paredes por medio de espátulas ó punzones, otro en marfil por medio del *caestro* (que Harduino define *stylo ferreo igne candefacto*), lo cual daba por resultado, según Requeno, una especie de miniatura, y, según García de la Huerta, una especie de grabado, y, finalmente, otro tercero, hasta entonces no entendido, en que entraban como ingrediente principal las ceras quemadas, y como instrumento el pincel. De este tercer género de pinturas dice Plinio que resistía al sol, á la mar y los vientos. Este último método es el que se propuso restaurar el Abate Requeno, persuadido de que obtendría con él ventajas de limpieza y economía, colorido más fresco, duración mayor y facilidad para limpiar los cuadros. Sería largo, y de todo punto inútil al propósito de esta obra, el detalle de las experiencias del P. Requeno, que sólo por curiosidad se citan aquí. Comenzaba por disolver en agua dos onzas de goma arábiga y dos de cera púnica muy blanca, recociéndolo todo tres ó cuatro veces. Esta agua, después de enfriada, le servía para moler los colores con pasta de almáciga y cera, y para empastar cuando pintaba. Hacía las pastas mezclando dos partes de cera púnica y cinco de almáciga purgada. Con el agua de cera y goma molía los colores sobre el pórfido, y los conservaba en vasos pequeños, llenos de la misma

agua. Para las operaciones del colorido empleaba los métodos ordinarios, evitando las veladuras demasiado ligeras, que dicen muy mal con el encausto. Acabada la pintura, la cubría de cera desleída, y después la *quemaba* de arriba abajo, procurando que una parte de la cera quedase unida con la almáciga de la pintura, otra parte se pegase á la superficie del cuadro, y lo restante se desprendiese goteando. No contento con esta invención, acometió el P. Requeno otra no menos rara, quiero decir, la restauración de aquella especie de pintura al temple que Plinio atribuye á Ludio Romano.

Fuera de estos trabajos, que más bien pertenecen á la historia de las invenciones industriales que á la de las Bellas Artes, poco ó nada se escribió de Pintura en España. La manía de los poemas didácticos, plaga de la literatura de aquel siglo, abortó dos concernientes á nuestro asunto, á cual más infelices: *La Pintura* de don Diego Antonio Rejón de Silva (1786), y las *Excellencias del pincel y del buril* del grabador don Juan Moreno de Tejada (1804). Á entrambos les sirvió de modelo el prosaico poema de *La Música* de Iriarte, y uno y otro consiguieron emular y vencer su prosaismo. Ni Rejón de Silva ni Moreno de Tejada escriben para mostrar en forma poética la *hermosura de la verdad*, única consideración que legitima la gran poesía didáctica, la de los Empédocles y los Lucrecios. No sienten su alma conmovida por el espectáculo de las obras maestras del arte, ni tratan de comunicar

á los demás esta impresión y este entusiasmo, como Pablo de Céspedes, cuyos mejores trozos son verdaderos arranques líricos. Y para colmo de desdicha, carecen hasta de aquel arte de dicción, que en poetas menores, en poetas enteramente descriptivos, como Delille y algunos latinistas de la Compañía de Jesús, consigue expresar de un modo poético las circunstancias prosaicas: mérito que hace agradable la lectura de los poemas latinos de Du Fresnoy y del abate de Marsy sobre la Pintura, y de la imitación francesa que del último hizo Lemierre. Ni el poema de Rejón de Silva ni siquiera el de Moreno de Tejada (que es menos malo) tienen de poéticos más que el estar escritos en verso, quiero decir, en una silva rastrea y desaliñada. Quitados los consonantes y la medida, resultarían dos buenos tratados elementales.

D. Diego Antonio Rejón de Silva era un caballero murciano, maestrante de Granada, oficial de la Secretaría de Estado, consiliario de la Academia de San Fernando, y hombre muy honestamente ocupado en los nobles ejercicios de la pintura y de la poesía. Más que con su poema, contribuyó á la cultura estética de sus compatriotas, traduciendo en lengua castellana los dos famosos tratados de Leonardo de Vinci y de León Bautista Alberti sobre la Pintura, y formando un *Diccionario de bellas artes* algo pobre, pero que tiene el mérito de llevar autorizada cada palabra con citas de nuestros antiguos tratadistas ¹.

¹ El Tratado de la Pintura, por Leonardo de Vinci, y los

El *Poema de la Pintura* consta de tres cantos ó *Silvas*: el primero trata del dibujo, el segundo de la composición, el tercero del colorido. «Lo único bueno que tiene la obra (dice modestamente pero con verdad el autor) es que lo esencial de ella no es mío, sino tomado ó extractado de los escritos de Leonardo de Vinci, León Bautista Alberti, Carducho, Francisco Pacheco, Palomino y Mengs.» Omite su principal fuente, que han sido los poemas del abate de Marsy y de Lemierre. El plan es el mismo, y hay pasajes literalmente traducidos. Comienza Lemierre su poema

«*Je chante l'art heureux dont le puissant génie
Redonne à l'univers une nouvelle vie,*

tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti, traducidos é ilustrados con algunas notas por D. Diego Antonio Rejón de Silva.... De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real, 1784.—4.º—Reimpreso en Madrid, 1827, también en la Imprenta Real.

En la versión de Leonardo (ó, más bien, del tratado que entonces corría como de Leonardo, puesto que los verdaderos manuscritos de éste no han sido conocidos hasta nuestros días) añadió Rejón de Silva algunas notas de *anatomía*, sacadas de los tratados de Sabatier (1775) y de Lieutaud (1776). Los dibujos que lleva el texto son de D. Joseph Castillo. Sirve de preliminar la vida de Leonardo de Vinci, escrita por Rafael du Fresne.

—*Diccionario de las Nobles Artes, para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería ó construcción, Carpintería, etc., con sus respectivas autoridades, sacadas de Autores Españoles, según el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española. Segovia, 1788, por don Antonio Espinosa.*

D. Francisco Martínez (de Pamplona) publicó un *Diccionario de Bellas Artes* análogo al de Rejón de Silva. No le he visto.

*Qui, par l'accord charmant des couleurs et des traits,
Imite et fait saillir les formes des objets.»*

.....

y dice Rejón de Silva ¹:

«Las bellezas y efectos prodigiosos
De aquel arte feliz, que sombra obscura
Hermanando y colores luminosos,
Todo cuerpo visible nos figura,
Con mal templada lira
Hoy á cantar mi ronca voz aspira.»

Esta *ronquera* no abandona al poeta en todo el curso de su obra, cuya única dote característica es cierta facilidad abandonada. El pasaje más poético que á duras penas puede hallarse es la descripción de las estatuas antiguas, y así y todo, ¡cuán lejos nos parece del sublime fuego con que Meléndez las cantó en la *Oda á las Artes!* Oigamos á Rejón de Silva, dirigiéndose á un joven pintor:

«Del rostro de las Niobes aprenda
Aquella morbidez, aquella gracia:
Del fuerte Gladiador, que en la contienda
Halló, en vez de la palma, la desgracia,
La tendida figura
Dará regla segura
De noble proporción, sencilla y bella.

¹ *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos, por D. Diego Antonio Rejón de Silva, del Consejo de S. M., su Secretario, Oficial de la primera Secretaría de Estado y del Despacho, de la Real Academia de las Artes... Con licencia. En Segovia, por D. Antonio Espinosa de los Monteros. Año de 1786.—8.º—135 páginas, sin contar 6 hs. prels.*

Lleva tres lindas viñetas de Ximeno, grabadas por Vázquez.

De cuerpo delicado, ágil y fino,
Semejante al de cándida doncella,
El hermoso Apolino
Le propone la imagen deleytable:
Aquel Fauno que afable
Hace á un niño caricias, da la idea
De un anciano robusto en quien campea
El vigor de la edad madura y fuerte.

.....

El grupo de Laoconte, en quien se advierte
El dolor inhumano
De un Padre, al ver con repentino insulto
La muerte de sus hijos y su muerte
Por la furia infernal de unos dragones,
No en una, en repetidas ocasiones,
Sea estudio del joven aplicado:
La robustez de un Héroe, su pujanza,
La hallará con perfecta semejanza
Del Hércules Farnesio en el traslado:
Y, en fin, para aprender la gallardía
De un joven, y su altiva bizarria,
La gracia, la soltura y esbelteza,
La proporción hidalga y la belleza,
Dibuje con solícito cuidado
Al Pitio Apolo con la sierpe al lado.»

Baste con lo copiado (y repito que es lo menos infeliz) para comprender qué cosa sea este poema, tan profanamente comparado por algunos con el de Céspedes. Las notas en prosa son útiles y eruditas, especialmente una en que hace la vindicación de los pintores españoles, usando en son de elogio el nombre de *naturalistas*, y otra (traducida de Watelet) sobre las pasiones y afectos del alma y su expresión por la pintura.