

Moreno de Tejada era un versificador más robusto que Rejón de Silva. Hay en sus *Excelencias del pincel y del buril* más fuego, más movimiento, más instinto descriptivo, menos servidumbre á la materia didáctica, más poesía de estilo <sup>1</sup>. Es más lírico y menos *docente* que Rejón de Silva:

« ¡Qué bien figura el agua transparente  
Con su risueña y desigual corriente,  
Líquida en Mayo, y en Diciembre helada,  
En remanso tal vez, tal despeñada;  
Ora lento, ora raudo su torrente,  
Ya en constante peñasco detenida,  
Explicando en la espuma la tardanza  
Del fin de su combate y su venganza:  
Ya entre espadaña y juncos escondida,  
Selva, aunque humilde, grata,  
Que de su centro nace....  
.....  
Pálido el campo en la estación segunda,  
En el ardiente Estío,  
El Arte expresa con verdad profunda:  
Exhausto el arroyuelo, pobre el río,  
La flor marchita, el árbol desmayado,  
Triste la selva, sin verdor el prado.  
.....  
Pinta el ave buscando el alimento  
Que á sus ojos hurtó nevoso el viento:

<sup>1</sup> *Excelencias del pincel y del buril*, que en cuatro silvas cantaba D. Juan Moreno de Tejada, Grabador de Cámara de S. M. y Académico de Mérito de la Real de San Fernando y de la de San Carlos de México. Madrid, en la imp. de Sancha. Año de 1804.—8.\*—xii + 174 págs. Lleva dos grabados de Alvarez y Orejón, discípulos del autor. En el prólogo promete un poema didascálico sobre el arte del grabado.

Concede al cuadro equestres cazadores  
Con lebreles, sabuesos y ventores;  
.....  
Arroyuelos diseña aprisionados  
En cadenas y grillos argentados,  
Y el flúido que busca en la corriente  
Su libertad innata,  
Dexando el ser de liquidada plata,  
Queda, al rigor del cierzo, consistente.»

Moreno de Tejada sigue la doctrina estética de Arteaga, y habla, como él, de la *belleza ideal*, reduciéndola á una *extracción de formas elegibles*.

El último canto, y el más curioso del poema, versa sobre la *pintura monocromática*, ó más bien sobre el grabado, arte en que Moreno de Tejada sobresalía, y arte que entre todos fué la gloria del siglo XVIII y de la Academia de San Fernando. Palomino y Flipart le resucitaron después de largo silencio y olvido; enalteciéronle Carmona, de buril tan franco y tan resuelto en sus primeras obras, tan atildado y minucioso en las últimas; Selma, tan limpio y correcto en el dibujo; Ameller, Muntaner, Enguídanos, Paret, Esteve y otros ciento, y, finalmente, le elevó á las últimas cumbres del arte aquel poderoso aguafuertista, de cuyas planchas brotó la sátira animada de la sociedad de su tiempo. ¡Con qué gozo se ve á la personalidad aislada y vigorosa de Goya romper la pesada monotonía de aquel período académico, que sin los destellos de su irregular y caprichoso genio, sería una página en blanco en la historia de la pintura española! Ni un gran pintor religioso,



ni un gran pintor de retratos, ni un gran pintor de historia, ni un gran pintor de género. Parecía agotado totalmente el aliento creador de la raza. Los premios académicos, la protección oficial y áulica, los viajes artísticos, las pensiones á Roma, no bastaban á producir más que obscuras medianías, cuyos nombres se registran con enfado en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Pero vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira cínica y salvaje, con aquella mezcla sólo á él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta, y él solo, sin discípulos ni secuaces, rebelde á todo yugo é imposición doctrinal, incorrecto contumaz contra todo clasicismo y aun contra toda saludable disciplina de la forma; manchando la tabla aprisa, ya con la brocha, ya con la esponja, ya con los mismos dedos, ó llevando á sus aguas fuertes todos los terrores y pesadillas de la noche, fué á un tiempo el último retoño del genio nacional, y la encarnación arrogante del espíritu revolucionario.

Pero en torno de Goya el amaneramiento de academia seguía triunfante su curso. Al falso clasicismo de Mengs comenzaba á sustituir el falso clasicismo de David: á la ideología abstracta, la seca y violenta imitación de las actitudes esculturales; al arte palaciego, el arte con pretensiones de severidad espartana; á la miniatura, el bajo relieve; á lo pomposo, lo desnudo; á la tragedia francesa, la tragedia áspera, intratable y

glacial de Alfieri; á las apoteosis de Alejandro ó de Trajano, el lienzo de los Horacios ó el de la muerte de Sócrates. De este arte caracterizado por cierta rígida y falsa grandeza fueron introductores en España Madrazo (D. José), Aparicio, Rivera (D. Juan Antonio), hombres estimables todos (abstracción hecha de su escuela), y algunos de los cuales, cambiando después de rumbo ó dando más amplitud á su criterio estético, influyeron de una manera distinta y mucho más meritoria en el renacimiento moderno del arte español.

La escultura clásica, que en las sociedades modernas no puede ser más que una planta de invernadero, alcanzó cierto grado de restauración desde los tiempos de Carlos III, gracias principalmente á los esfuerzos del gallego D. Felipe de Castro (discípulo de Maini y de Felipe del Valle), más digno de estimación que por sus obras propias, por el celo con que dirigió la enseñanza y por la curiosidad erudita con que se entregó á la investigación de las memorias antiguas de su Arte. Puso en lengua castellana la famosa *lección* de Benedetto Varchi sobre la preeminencia de la escultura sobre la pintura<sup>1</sup>, dejó manuscrito un tratado original sobre la dignidad y excelencias de ésta, y reunió copiosa biblioteca, en la cual figuraba el famoso manuscrito de Francisco de Holanda.

<sup>1</sup> *Lección que hizo Benedetto Varchi en la Academia Fiorentina, el tercer domingo de Cuaresma del año de 1546, sobre la primacía de las artes, y cuál sea la más noble, la escultura ó la pintura, etc., traducida del italiano por D. Felipe de Castro. Madrid, imp. de Eugenio Bieco, 1753.—8.º*



La escultura no había tenido hasta 1786 tratadista alguno en lengua castellana, dado que los preceptos de Juan de Arphe son aplicables por igual á las tres nobles artes y aun á otras inferiores. Intentó reparar este vacío un escultor burgalés de escasa fama, D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, publicando un voluminoso libro con el título de *Conversaciones sobre la Escultura*<sup>1</sup>. Es trabajo humilde y pedestre, pero que revela en todas sus páginas la honradez y limpia conciencia de un castellano viejo, piadoso y bien intencionado. Prodigia los consejos morales, y se indigna con los artífices licenciosos, «porque el fin malo y afrentoso que llevan, obscurece su nombre, los envilece, los hace plebeyos, y pierden así la nobleza que adquirieron por la profesión ó por su sangre». «¿Cómo ha de ser magnífico (añade) el que sobre una obra grande pone un ánimo perverso? La bajeza y el pensamiento malo, no sólo envilece la persona, sino la obra, aunque sea grande.... No se persuadan los Profesores de las Artes que si ellos no son nobles y fesores de las Artes que si ellos no son nobles y de pensamientos buenos que acrediten sus virtu-

<sup>1</sup> *Conversaciones sobre la Escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados á las Bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura: luz á los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral. Su autor D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, natural de Burgos, Escultor de Cámara del Príncipe N. S. D. Carlos Antonio de Borbón. Con Privilegio: en Pamplona, por Joseph Longas. Año de 1786.—8.º xii + 554 págs.*

En la conversación tercera intercala un poemita de su cosecha en alabanza de la Escultura.

des, ellas les ennoblecen; antes al contrario, ellos, por incapaces de poseerlos, las desdoran, ó ellas viven desairadas en tales ánimos.» Y luego nos cuenta con fruición cómo transformó él una Venus en Magdalena penitente.

Pero no incurre nuestro modesto escultor en la extraña confusión del criterio ético y del estético que hoy predomina en los tratadistas neo-escolásticos, y de la cual tan lejanos andaban sus predecesores. Arce y Cacho sabe, porque se lo han enseñado los teólogos, que «si la ciencia del artífice es poca y su intención buena, será bueno el artífice, pero la obra será mala; y, al contrario, si se sirviere del Arte para algún mal fin, será malo el artífice, pero no el arte».

Por lo demás, el alcance estético de las teorías del buenó de Arce y Cacho es bien pequeño. Parece dar mucha importancia al talento de ejecución, asentando que «más nobleza tiene en la Escultura un jumento bien hecho que la estatua de un hombre mal formada»; pero al mismo tiempo concede gran valor á la ilusión para los ojos, y tiene por más nobles y admirables aquellas artes que producen efectos sorprendentes y estupendos; v. gr.: «las palomas del sutil escultor Arquitas que, aunque eran de madera, volaban por sí, y las estatuas de Dédalo, que, si no las ataban, huían, teniendo unas y otras por alma el invisible ingenio de sus autores». El arte del tramoyista ó del prestidigitador ó del hábil mecánico aparece de esta suerte colocado en esfera superior al arte de los Fidias ó de los Rafaeles.



Define el arte, según el común sentir de los escolásticos, «hábito intelectual que obra con cierta y verdadera razón», y también «pericia de introducir con manual operación una forma concebida en la mente, en cualquiera materia externa, para servicio de la vida humana». El gusto consiste en imitar los mejores efectos de la Naturaleza, y buscar la verdad de la buena elección, que es la belleza. Reprueba el violentar las figuras y el alterar los músculos, y es grande apologista de la sencillez en la expresión, y de la propiedad, coordinación y suavidad de formas. *Toda expresión debe nacer de la verdad*: tal es su máxima, y la que le sirve de criterio para reprobar los efectos teatrales de aquellos escultores «que se hacen cómicos malos, sin sentir ellos los afectos».

En lo demás, el libro es enteramente práctico, no desdenando ni siquiera las recetas para hacer colas, betunes y ceras. Incluye, finalmente, un tratado de *Fisionomía*, donde da preceptos para imitar el rostro del justo, del homicida, del prudente, del necio, del insensato, y á este tenor todos los caracteres, pasiones y afectos.

Ignoramos la influencia que tal libro, algo anticuado por su doctrina y por su estilo, pudo tener en el desarrollo de la escultura española después de D. Felipe de Castro <sup>1</sup>. Pequeña debió

<sup>1</sup> Aquí conviene advertir que nuestra tradicional y realista escultura en madera tuvo un verdadero renacimiento en el siglo xviii, en las innumerables obras del murciano Salcillo ó Zarcillo, llenas de poder y de vida á su manera.

de ser, y de ninguna manera comparable con la que ejerció la enseñanza oral y práctica de don Juan Pascual de Mena, compañero y sucesor de Castro, y Director general de la Academia de San Fernando desde 1771. Ni sus estatuas, ni las de Castro, ni las de sus contemporáneos D. Francisco Gutiérrez y D. Manuel Álvarez, podían considerarse como verdaderas imitaciones del antiguo; pero por su dignidad, reposo y nobleza eran ya un prodigio respecto de los teatrales amaneramientos de los escultores franceses que trajo Felipe V para adornar los jardines y las fuentes de la Granja. Sea cualquiera el mérito de los artistas que florecieron bajo el cetro de Carlos III, por ellos comenzó á recobrar la escultura su carácter sereno é ideal, preparándose para los primeros años de nuestro siglo el advenimiento de verdaderos escultores clásicos, de la escuela de Canova ó de Torwaldsen, aunque en grado inferior al de estos dos maestros. El *Ganimedes* de D. José Álvarez, sus bajo-relieves del Quirinal, su grupo de Nestor y Antíloco: la *Psiquis* del catalán Campegny, y alguna otra estatua de entonces, se hallan á tanta distancia de las mejores del siglo pasado, como las odas de Quintana ó los irreprehensibles versos de Gallego, de los versos de Iriarte ó de Fr. Diego González.

La Arquitectura había seguido los mismos pasos que las artes hermanas. Á una generación de arquitectos extranjeros, relativamente correctos, pero no emancipados todavía del antiguo barroquismo, habían sucedido verdaderos arquitectos



españoles, con tendencia cada día más pronunciada á la rigidez de las formas greco-romanas. D. Ventura Rodríguez, antiguo delineador á las órdenes de Marchand, de Galucci, de Bonavía, de Juvara y de Sacchetti, representa el período de transición; D. Juan de Villanueva el de apogeo de los cánones de Vitruvio y de Paladio. Jovellanos hizo el elogio del primero en términos tan pomposos, que no los hubiera empleado mayores para un Bramante, un San Gallo ó un Brunelleschi. Le proclama «grande en la invención por la profundidad de su genio, grande en la disposición por la profundidad de su sabiduría, grande en el ornato por la amenidad de su imaginación y por la exactitud de su gusto», y es de ver (¡tiranía de la época!) cómo se extasía el elocuente panegirista con el absurdo proyecto que Rodríguez tuvo de levantar en las sagradas asperezas de Covadonga un templo «adornado con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos». Reducidos hoy estos elogios á su verdadera medida, nadie puede negar á D. Ventura Rodríguez cierto grado de relativa originalidad, basada en la alianza de los principios fundamentales de la arquitectura herreriana (á que por carácter y por gusto se inclinaba), con algo menos austero y más elegante y pomposo, con ciertos ornatos que sabían á barroquismo mucho más de lo que sus contemporáneos imaginaban, pero que, empleados con mesura, no disuenan ni rompen lo agradable del conjunto. D. Juan de Villanueva pasa por más *ático* que D. Ventura

Rodríguez, pero quizá, cotejadas las obras de uno y otro, haya que reconocer en el primero más ingenio, y en el segundo más estricta sujeción á las que entonces pasaban por leyes infalibles del arte.

Estas leyes se imponían y explicaban, si bien de un modo rutinario y empírico, en las escuelas que muy desde el principio estableció la Academia de San Fernando, dándoles carácter más científico en tiempo de Carlos III. Tampoco faltaban tratados doctrinales, ya de la Arquitectura misma, ya de las ciencias que le sirven de preparación indispensable. Al antiguo curso de Matemáticas del P. Tosca, substituyó en las aulas académicas el de D. Benito Bails; vasta aunque poco original enciclopedia, basada por la mayor parte en los tratados de Bézout, que entonces corrían con gran crédito. Los *Elementos de Matemáticas* (que tal es el impropio título de la obra de Bails) constan de diez tomos en 4.<sup>o</sup> grande: el noveno está consagrado totalmente á la teoría científica de la Arquitectura <sup>1</sup>.

Juntamente con Bails (primer profesor de ma-

<sup>1</sup> Este tomo se imprimió en 1783, y fué reproducido varias veces. En 1776 Bails publicó un compendio de su obra con este título: *Principios de Matemática, donde se enseña la Especulativa, con su aplicación á la Dinámica, Hidrodinámica, Óptica, Astronomía, Geografía, Gnomónica, Arquitectura, Perspectiva y al Calendario.*—(3 tomos 4.<sup>o</sup>)

Bails dejó, además, unas *Instituciones de Geometría práctica para el uso de los jóvenes artistas* (1795), y un *Diccionario de Arquitectura civil* (que se imprimió como obra póstuma en 1802).



temáticas que la Academia tuvo, inaugurando su curso en 2 de Octubre de 1768), contribuyeron á la difusión de tan indispensables conocimientos el ingeniero D. Carlos Lemaur, autor de unos *Elementos de Matemáticas Puras*; D. Fausto Márquez de la Torre, que publicó un *Arte de la Montea*; el P. Miguel de Benavente, que tradujo del latín los *Elementos de arquitectura civil* del P. Christiano Reiger, dedicándolos á la Academia en 1768<sup>1</sup>; D. Diego de Villanueva (hermano de D. Juan), que dictó á sus alumnos un *Curso de Arquitectura*; el capitán de Ingenieros D. Josef Hermosilla y Sandoval, que escribió en Roma un tratado de Geometría y una *Explicación de las máquinas necesarias para la construcción de edificios*, obras que (según Ceán Bermúdez) merecieron los mayores elogios de los célebres matemáticos Boscovich y Jacquier, y D. Juan Pedro Arnal, de quien no consta que dejara nada escrito, pero sí que fué uno de los arquitectos más doctos é influyentes de su siglo.

Casi todas las obras magistrales de arquitectura greco-romana fueron entonces traducidas, ilustradas y divulgadas en lengua castellana. Comen-

<sup>1</sup> Impresos en Madrid por Ibarra en ese mismo año de 1768. Se dividen en cuatro partes: 1.º Elementos ó principios en que estriba toda la teoría de la arquitectura.—2.º Reglas comunes para todos los edificios.—3.º Ornamentos de arquitectura.—4.º Norma práctica por la cual deben regirse los arquitectos en la construcción de sus obras. Lleva 21 estampas y dos índices, uno de escritores y otro de voces técnicas.

De D. Carlos Lemaur hay elogio, escrito por el conde de Cabarrús.

zó D. José de Castañeda, teniente director de la Academia de San Fernando desde 1757, poniendo en castellano el *Compendio* francés de Vitruvio, escrito por Claudio Perrault, obra que no podía sustituir al verdadero Vitruvio, pero que por de pronto fué de alguna utilidad<sup>1</sup>. Más adelante, don Diego de Villanueva (1764), con su traducción del Vignola, acompañada de diseños propios, arrinconó para siempre la antigua de Patricio Caxesi. D. Carlos Vargas Machuca tradujo la obra de Scamozzi sobre Paladio. Hermosilla y Sandoval, más conocedor que ninguno de ellos del arte antiguo, que había estudiado en la misma Roma, pensionado por el ministro Carvajal y Lancáster, emprendió una traducción castellana de Vitruvio, ilustrándola con notas y disertaciones sobre los lugares oscuros; pero esta obra, ó no se terminó, ó no llegó á publicarse.

Y fué lástima, en verdad, que el único traductor de Vitruvio que al fin y al cabo logró sacar de las prensas su trabajo, no fuera arquitecto de profesión, sino mero humanista, aunque laborioso y concienzudo como pocos. Era vicario ma-

<sup>1</sup> «*Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio, escrito en francés por Claudio Perrault, de la Real Academia de las Ciencias de París, traducido al castellano por D. Joseph Castañeda, Teniente Director de la Real Academia de San Fernando. En Madrid, imp. de Gabriel Ramírez, 1761.*»—4.º—133 páginas y 11 láminas.

Castañeda trabajó, por encargo de la Academia, en un curso completo de Arquitectura; pero la muerte le impidió terminarle. (Vid. Llaguno, tomo iv, pág. 274.) Dejó impresos tratados de Aritmética y Geometría.



yor de Xátiva, y se llamaba D. Joseph Ortiz y Sanz. Empezó su versión en 1777, sin más ayuda que las ediciones de Philandro, de Bárbaro y de Galiani; pero luego comprendió que, para entender algo de aquel obscurísimo texto, le era preciso ver por sí mismo los edificios antiguos, y examinar en la Vaticana los códices y varias lecciones de Vitruvio. Subvencionado con larga mano por el gobierno de Carlos III, tan favorable á toda empresa científica, realizó su viaje á la alma ciudad en 1778, extendiendo luego sus excursiones á Nápoles, Bayas, Puzol, Herculano, Pompeya y Pesto. El fruto de estas agradables fatigas se vió muy pronto en varias disertaciones previas sobre lugares oscuros del texto *vitruviano*<sup>1</sup>, y luego en una edición castellana, que con inusitada magnificencia se hizo en 1787, aunque por

<sup>1</sup> *Abaton Reseratum, sive genuina declaratio duorum locorum cap. ult., lib. tert., architecturae M. Vitruvii Pollionis, nusquam ad mentem Auctoris factae; scilicet de adiectione ad stylobatas cum Podio, seu ad Podium ipsum, per scamillos impares. Et item De secunda adiectione in Epistyllis facienda, primae respondente. Scribebat Joseph Franciscus Ortiz, Presbyter Hispano-Valentinus. Romae, typis Michaelis Angeli Barbiellini, 1781. —8.º mayor.*

Muchos eruditos habían trabajado sobre esos dos oscuros pasos de Vitruvio, entre ellos Bernardino Baldi, abad de Guastalla, el arquitecto mantuano Juan Bertani y el marqués Poleni en sus *Exercitationes Vitruvianae*. Ortiz combate sus opiniones, é intenta dar una explicación más racional.

—*Risposta dell' Abate D. Giuseppe Francesco Ortiz al P. Ireneo Affò. In Madrid, nella Stamperia Reale, 1785. —8.º*—El eruditísimo franciscano P. Affò había salido á la defensa de Bernardino Baldi, suponiendo, además, que Ortiz se había atribuido un descubrimiento hecho antes por el marqués Galiani.

desgracia sin que la acompañara el texto latino, única piedra de toque para juzgar de los aciertos ó errores del nuevo traductor. Tuvo éste presentes la edición de Juan Sulpicio (¿1487?), las tres de Jocundo, arquitecto veronés (1511, 1513 y 1523), la de Philandro (1552), la de Daniel Bárbaro (1567), la de Juan Laet (1649), la del marqués Galiani (1758), y además cuatro códices de la Vaticana y dos del Escorial, aprovechándolo todo con un criterio ecléctico, no siempre seguro ni ajustado á las reglas más severas de la crítica. De las traducciones anteriores (exceptuadas las de Perrault y Galiani) hace poco ó ningún aprecio, llamándolas, con harta razón, «obscuras, miserables y descaminadas». En cambio le sirvió muchísimo el comentario de Philandro. «Lo que él no hizo en los lugares difíciles que comentó, nadie lo ha hecho, á excepción de alguna cosa de poca importancia, y si hubiera comentado cuanto en Vitruvio requería comentario, apenas hubiera dejado que hacer á los venideros<sup>1</sup>».

<sup>1</sup> *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por D. Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1787.*

Fol. xxviii + 277 págs. + 56 láminas, con su explicación al frente.

Dedicatoria al Rey: «Vitruvio ha sido siempre libro de Monarcas».—Prólogo.—Memorias sobre la vida de Vitruvio.—Texto con gran número de notas al pie de las páginas.—La subdivisión de los diez libros en capítulos es novedad de Ortiz.—Índice de las cosas notables.

La edición es verdaderamente espléndida, y de las mejores de



Ortiz nos dió pruebas de buen juicio, separándose algún tanto de la absurda idolatría de los traductores por el autor que interpretan, y de la

aquel siglo. Casi rivaliza con el *Salustio* del Infante D. Gabriel. Convendría reimprimir esta versión en tamaño más manejable, y de paso podrían enmendarse algunos pasajes evidentemente errados, para lo cual servirían mucho las ediciones de Schneider (1807), Stratico (1825-1830), Marini (1836), y sobre todo la edición crítica de Rose (1867), ajustada á los dos más antiguos manuscritos de Vitruvio que se conocen, el *Harleianus* y el *Gudianus*. Convendría también tener á la vista las *Observaciones Criticæ* de Lorentzen, célebre traductor alemán de los diez libros de Arquitectura (1858).

Sabido es que la obra de Vitruvio no abarca sólo lo que hoy propiamente llamamos arquitectura, es decir, el arte de los templos y construcciones civiles (materia de los siete primeros libros), sino que dedica el octavo á los acueductos, el noveno á la *gnomónica* y el décimo á las máquinas.

—Los cuatro libros de *Arquitectura* de Andrés Paladio, traducidos del italiano, é ilustrados con varias notas, con la vida y retrato de aquel autor, por D. José Ortiz. Madrid, Imp. Real, 1797. Fol. mayor. Con 94 láminas. No tengo noticia de que se publicase más que el primer tomo.

—Diálogos sobre las artes del diseño, escritos en italiano por Monseñor J. Cayetano Bottari, y traducidos é ilustrados con notas por D. José Ortiz. Madrid, G. Fuentenebro, 1801.—8.º

—Viaje arquitectónico-anticuario de España, ó descripción latino-hispana del antiguo teatro saguntino. Madrid, Imp. Real, 1807.—Fol. mayor.

—Respuesta del Dr. D. José Ortiz á la carta que le dirigió D. Enrique Palos y Navarro, conservador de las antigüedades saguntinas. Valencia, 1812.—4.º

Según Fuster (*Biblioteca Valenciana*), Ortiz dejó manuscritas unas *Instituciones de arquitectura según los principios de Vitruvio y Paladio*, y la *Noticia y plan de un viaje arqueológico hecho por orden del Rey*. En 4 de Noviembre de 1804 leyó una oración en la Academia de San Carlos de Valencia. Está en el cuaderno de sus Actas. (Valencia, Montfort, 1805, fol.)

todavía más absurda é intolerante superstición con que en su época se miraban todas y cada una de las palabras del arquitecto romano. Su juicio en esta parte es muy independiente, y revela que había acertado á mirar con ojos propios los monumentos de la antigüedad: «Nunca diré yo que cuanto escribe Vitruvio sea absolutamente perfecto, seguro é incapaz de reforma, aun considerado en lo antiguo, pues no ignoro tiene algunas cosas que nos parecen menos graciosas que las que vemos en algunos monumentos del Antiguo, v. gr., la mucha proyectura de basa Ática, la poca del capitel Dórico, la sobrada altura de los dentellones, dupla de su anchura, la falta de naturalidad y poca ventaja del *éntasis* ó barriga de las columnas, la columna Dórica sin basa, la pesadez de la basa Jónica, la mucha altura de la corona en las puertas, la inutilidad de los resaltes *per scamillos impares*, etc., etc.» Fuera de esto, el criterio de nuestro traductor era el de la escuela greco-romana en toda su pureza, sin que se recatara en llamar *bárbara* á toda arquitectura de la Edad Media, anterior á Brunelleschi y á León Alberti. Poseído de estas ideas, y no viendo otro mundo arquitectónico que el de la Italia clásica, después de hacer hablar en nuestra lengua á Vitruvio, tradujo á Paladio, y los diálogos de Bottari sobre las artes del diseño, y publicó varias disertaciones arqueológicas, entre las cuales sobresale la descripción del teatro de Sagunto, que ya antes había dado materia á una extensa y brillante carta latina del deán Martí, la



cual mereció ocupar un puesto en la *Antigüedad Explicada* del P. Montfaucon.

Juntamente con Ortiz y Sanz contribuyeron á difundir el gusto de la crítica arqueológica, y de la arquitectura clásica, el Jesuíta P. Márquez (Pedro José), que procuró ilustrar, conforme á la doctrina de Vitruvio, las casas de ciudad de los antiguos Romanos, las villas de Plinio el Joven, y el célebre pasaje de los *scamillos impares*<sup>1</sup>; el arquitecto D. Diego de Villanueva (hermano del D. Juan), que publicó en Valencia en 1766 unas *Cartas Críticas sobre los errores y defectos de las fábricas que en Madrid se construían*, inaugurando así de una manera festiva y punzante la cruzada contra el barroquismo, que luego Ponz persiguió sin tregua durante su viaje; y finalmente D. Francisco Antonio Valzania, que escribió con cierta originalidad relativa unas *Instituciones de arquitectura*, impresas en 1802, obra muy curiosa, porque en ella el autor osa disentir algunas veces de las opiniones de Vitruvio, teniendo entonces por oráculo de su facultad, aun en opinión del mismo Valzania, que le consideraba como «la fuente de donde ha dimanado cuanto tiene de bueno la arquitectura moderna». Así y todo, persuadido de que la autoridad nunca debe prevalecer sobre la razón, emprende demostrar

<sup>1</sup> *Delle case di Città degli antichi Romani secondo la dottrina di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni, 1795. 4.º—Delle ville di Plinio il Giovane, con un Appendice sugli Atri della S. Scrittura e gli scamilli impari di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni, 1796. 4.º—Due antichi monumenti di Architettura Messicana illustrati. Roma, presso il Salomoni, 1804. 4.º*

Valzania que la teoría de la Arquitectura ha hecho muy escasos progresos; que la solidez se halla aún enteramente gobernada por las reglas inciertas de la práctica; que la Belleza no consiste solamente en la reproducción de los antiguos órdenes de Arquitectura; que caben diversos géneros de ornato, y que, en vez de empobrecer el arte, convendría que se inventasen «otros órdenes igualmente simétricos y bien proporcionados, á fin de que la idea tuviese más campo donde extenderse». Estas y otras proposiciones no menos arrojadas, juntamente con el mal humor que Valzania manifiesta contra los que, «presumiendo restablecer la buena Arquitectura, la reducen á suma esterilidad y desnudez», hicieron que su libro se tuviese por cosa vitanda, hasta el punto de que Ceán Bermúdez, adicionando las vidas de los arquitectos de Llaguno, no quiso ni aun pronunciar el nombre de Valzania<sup>1</sup>, á quien consideraba, sin duda, como autor extravagante y pernicioso.

La ortodoxia artística de entonces no toleraba más que una sola ley y un solo culto. ¡Infeliz de quien no se amoldara ciegamente á las medidas de su Vignola! Y, sin embargo, aquella disciplina durísima produjo un bien innegable: acabó con el barroquismo, organizando contra él una verdadera inquisición, confiada á los ojos nunca rendidos de cansancio, á la voluntad nunca desfallecida, á la vigilancia nunca burlada del secre-

<sup>1</sup> *Instituciones de Arquitectura del arquitecto D. Francisco Antonio Valzania. En Madrid, en la imp. de Sancha, 1792. 4.º*



tario de la Academia de San Fernando, D. Antonio Ponz, el cual desde 1771 hasta 1792 apenas hizo otra cosa que correr en todas direcciones el suelo español, inventariando la riqueza artística existente, y dando caza con verdadero ensañamiento á las «disparatadas máquinas de madera con el nombre de altares de talla», á las «fábricas extravagantes y faltas de arteificio», á los «promontorios desatinados y bárbaros», á ese «modo costoso y quimérico de edificar», á esos templos «dignos de los pueblos de la Scythia». Y como tales «monstruosidades» se habían llevado á efecto por acuerdos de un cabildo, de un ayuntamiento ó de otras comunidades seculares ó religiosas, Ponz, empeñado como buen hijo de su siglo en imponer á toda costa desde las altas regiones su criterio, reclama la intervención de la *autoridad pública*; pide que cada una de las catedrales del Reino tenga á su servicio un arquitecto escogido entre los mejores, no sólo para la acertada dirección de sus obras, sino para que desbarate y eche por tierra todas las aberraciones pasadas, todos los altares monstruosos, todos los montes de hojarasca, «cuya vista sólo sirve para encender la sangre de los hombres de buen gusto». «Parece imposible (exclamaba) que puedan nacer grandes ideas, pensamientos arreglados, producciones sublimes en entendimientos de hombres cuya vista se ha viciado y se vicia continuamente con objetos mezquinos, disonantes á la razón, y apartados de quanto la sabia naturaleza enseña. .... Una vista acostumbrada á lo bueno y á lo

grande, fácilmente excitará en el entendimiento ideas conformes á lo que ella está percibiendo: no de otra suerte que un oído refinado en la armonía musical, hará que el entendimiento decida contra la disonancia de un tono desarreglado.»

Ponz cree firmemente en la influencia educadora de las Bellas Artes y de las Bellas Letras, y por eso su crítica toma un carácter apasionado, que la hace atrayente y simpática. Es discípulo fervoroso de Mengs, y adora, no menos que él, las estatuas griegas «donde está comprendido cuanto hay de exacto, de gracioso, de noble y de sublime en la línea del dibujo». Pero en Arquitectura parece tolerante con todo lo que no sea aquel churriguerismo, objeto de sus iras, verdadera pesadilla de su espíritu. En presencia de los edificios góticos, siente una lucha interior entre su buen instinto y la doctrina de Academia, y á veces triunfa su buen instinto, obligándole á confesar que «la Arquitectura gótica tiene mucho de admirable, considerando su buena proporción en aquél estilo, su firmeza, lo gentil de sus miembros y sus adornos, con ser todo tan diverso de los principios con que en Grecia é Italia se encontraron y perfeccionaron los órdenes de Arquitectura conocidos». Y en otra parte reconoce que la Arquitectura ojival «parece nacida para dar majestad y decoro á los templos y casas del Señor», y rechaza el calificativo de *barbarie* aplicado á la Arquitectura de la Edad Media, porque «cosas se vén, del tiempo gótico, y aun de antes, de mucha admiración, y que después pocos las han



igualado en sus mejores partes». En cambio, no manifiesta una admiración tan ciega y absurda como otros de su escuela por la fábrica del Escorial. Pocas sentencias hay en el *Viaje* de Ponz que la crítica moderna no pueda confirmar; y como las leyes del gusto no prescriben nunca, siempre nos asociaremos (aunque sea con menos animosidad, porque el daño está más lejos y no lleva trazas de reproducirse) al odio casi personal, que le inspiran los Riveras, Donosos y Tomás, y todos los autores de «esos cornisamentos rotos, frontispicios dentro de frontispicios, de esos cuerpos multiplicados sobre un mismo plano, de esas pilastras y columnas agrupadas para no sostener cosa alguna, de esas líneas tortuosas, y finalmente de esos miembros que no se puede atinar lo que significan».

El *Viaje* de Ponz es más que un libro: es una fecha en la historia de nuestra cultura. Representa tanto en la esfera artística como los viajes de Burriel, Velázquez, Pérez Bayer, Flórez y Villanueva en el campo de las ciencias históricas, ó el de Jorge Juan y Ulloa en las ciencias físicas. Fué la resurrección de nuestro pasado estético: vino á suplir todos los olvidos y las deficiencias de nuestros historiadores de ciudades, tan descuidados y tan poco competentes en todo lo que se refiere á los milagros del arte. Ellos se contentaban con decir que tal ó cuál iglesia era de *muy prima*, de *muy excelente* ó de *muy soberana* arquitectura, ó bien que no tenía *par* en el mundo, con otros encarecimientos igualmente

vacíos, cuando no irracionales y caprichosos. Ponz se apartó voluntariamente de tal camino; clasificó<sup>4</sup> los monumentos con las luces que le daba la crítica entonces dominante; indagó sus autores y la fecha de su erección, y los incidentes que en ella mediaron, y las transformaciones que el edificio sufrió, y las riquezas pictóricas ó esculturales que encerraba, y los recuerdos históricos que con él estaban ligados. Merced á su diligencia salió del polvo de los archivos un sin fin de nombres de arquitectos, de escultores, de pintores, de iluminadores, de vidrieros, de rejeros, de orífices, de plateros, de artistas de toda especie, sobre los cuales pesaba un silencio de tres, de cuatro ó de cinco siglos. No se le puede exigir á Ponz, que en su viaje tenía que atender á tantas cosas (algunas de ellas extrañas al arte), el mismo rigor y minuciosidad que en un campo menos vasto alcanzaron después Llaguno y Ceán Bermúdez. Y muchísimo menos se le puede exigir el espíritu de amor á la Edad Media que ha sido en nuestro siglo el despertador y el acicate de la brillantísima generación de arqueólogos románticos. No hay que leer el *Viaje* de Ponz á continuación de los *Recuerdos y bellezas de España*. Conviene leerle antes, poniéndole en su día, en el medio en que nació, en la ausencia total de trabajos preliminares, en la atmósfera glacial y ceremoniosa que entonces pesaba sobre los reinos del Arte. Y entonces el libro aparecerá en todo su

<sup>4</sup> A Ponz se debió el felicísimo nombre de arquitectura *plateresca*.



valor, no sólo porque fué el primer mapa artístico de España, no sólo porque es el monumento de una campaña victoriosa contra un gusto que eternamente deberá ser tenido por estragado y perverso, sino, además (doloroso es decirlo), porque muchas de las maravillas artísticas que Ponz vió, solamente viven ya en sus páginas, acta de acusación terrible contra el vandalismo que vino después<sup>1</sup>.

El estilo de Ponz es rudo y desaliñado: la forma de sus cartas indigesta: además, el viaje quedó sin terminar, faltando, entre otras descripciones importantes, las de Granada, Galicia, Asturias y Mallorca; pero el principal objeto estaba logrado. La Academia de San Fernando, á la cual Ponz había infundido una actividad y una confianza en sus fuerzas verdaderamente extraordinaria, logró apoderarse de la dirección de las obras públicas en 1777, en virtud de una real cédula que sometía á su examen todos los planos, cortes y alzadas de los edificios civiles que de nuevo se construyesen. Y ya que no pudo hacer otro tanto con los edificios eclesiásticos, dictó á

<sup>1</sup> *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella...* Madrid, imprenta de Ibarra: 18 tomos, que se comenzaron á imprimir en 1772 y se terminaron en 1794. De casi todos los tomos hay segundas y terceras ediciones. El 18.º es obra póstuma, publicada por D. José Ponz, sobrino del autor. Generalmente se añaden dos tomos más, que contienen el *Viaje fuera de España* (Francia, Inglaterra y Países Bajos).

El P. Conca, jesuíta de los expulsos, fué publicando en italiano la mayor parte del *Viaje* de Ponz, conforme se imprimía el original castellano.

lo menos una circular del conde de Floridablanca á los Arzobispos y Obispos (fecha 29 de Noviembre del mismo año), excitándolos, por «la reverencia, severidad y decoro debidos á la casa de Dios», á no permitir que en los templos de su diócesis se acometiese obra alguna de consideración sin consultar antes los planos con el tribunal académico. Los términos de esta circular parecen caídos de la misma pluma de Ponz, que ya en los primeros tomos de su *Viaje*, con textos de los *Paralipómenos* y de Isaías (*Auferam à vobis sapientem de architectis*), había intentado persuadir á los cabildos de la responsabilidad moral que les alcanzaba, por tolerar las profanaciones de la Casa del Señor<sup>1</sup>.

Para completar en unas cosas y rectificar en

<sup>1</sup> Con el mismo objeto se publicó un libro intitulado: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consultura de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa. Por el Marqués de Ureña. Madrid, 1785, por D. Joaquín Ibarra, impresor de Cámara de S. M.*

Este marqués de Ureña (cuyo nombre aparece con frecuencia en las Actas de la Academia de San Fernando firmando versos latinos y castellanos) era un caballero andaluz, de móvil ingenio y de muy varias actitudes. Escribió con algún gracejo el poema burlesco de *La Posmodia*, en elogio de los perezosos; pero él era la actividad misma, y se ocupaba sin tregua en invenciones mecánicas, en plantear raras industrias y en cultivar á su modo las Bellas Artes, especialmente la Música. (Vide Cambiasso, *Diccionario biográfico de gaditanos ilustres*.)

Las *Reflexiones* del marqués de Ureña son un libro análogo en su objeto al *Pintor Cristiano y Erudito* del P. Ayala; pero están escritas de un modo tan incorrecto y confuso, que en muchas ocasiones apenas se alcanza lo que el autor ha querido



otras el *Viaje* de Ponz, emprendió el suyo en los primeros años de nuestro siglo D. Isidoro Bosarte, sucesor del mismo Ponz en la secretaría de la Academia de San Fernando. Su viaje no parece haber pasado de Segovia, Valladolid y Burgos, materia del único volumen que anda impreso, no menos erudito que los de Ponz, y enriquecido, como ellos, con documentos inestimables, única cosa que hoy le da valor, pues, por lo demás, su sentido estético es pobrísimo, é inferior en tolerancia y amplitud al de su predecesor. La arquitectura gó-

decir. Los capítulos III, IV y V son de estética pura, con ideas algo semejantes á las de Azara. Es cierto que defiende con calor la objetividad de la Belleza y su valor universal; pero añade á renglón seguido: «Que esta belleza se dé absolutamente fuera de Dios, ó que sea únicamente *relativa*, me importa poco: basta que sea un *ente posible*, aunque sólo tenga derecho á apellidarse belleza por una mayor ó menor distancia de la belleza más completa que el entendimiento puede alcanzar». Los caracteres de la «belleza son aplacar á los sentidos y satisfacer al entendimiento». Consiste, pues, en la unión de lo perfecto y de lo agradable. No caben disputas sobre el gusto en sí mismo; pero cabe preguntar siempre si es bueno ó malo lo que nos gusta. *El examen del gusto* (es decir, su piedra de toque) *son los objetos*. «Todos los hombres son árbitros de decir: me gusta ó no me gusta; pero no igualmente de afirmar que una cosa es bella ó deforme, si no acompañan las pruebas. ¿Y de dónde se deducirán? ¿Y en qué tribunal se dará la sentencia sin el concurso de la razón? Luego esta razón verdaderamente filosófica debe ser la directora del gusto.» El gusto se distingue en *pasivo* y *activo*. De estos principios infiere, por lo que toca á su asunto, que «debemos renunciar á nuestros sentidos en obsequio del culto y de la razón». Por de contado, no admite otra arquitectura razonable ni digna del templo que la «que enseñó Grecia, y la que practicó Roma en sus mejores tiempos». A la arquitectura ojival la llama *algarabía tedesca*.

tica le parece una «depravación y corrupción de la arquitectura antigua greco-romana», aunque concede que en algunos casos acertó á combinar la ligereza con la solidez. «En la pintura y en la escultura (añade) el goticismo no tiene ni sistema ni disculpa, pues como estas dos artes tienen *modelo expreso y determinado en la naturaleza*, debe el arte ajustarse á él.» La escultura de los tiempos medios es para Bosarte cosa miserable, y no menos la pintura. ¿Qué más? Aun en los mismos artistas próceres del Renacimiento, en Rafael, en Leonardo, descubre *vestigios del goticismo de su educación*, de aquel sistema *heterodoxo*, opuesto á todo el sistema de la antigüedad greco-romana. Agradecámosle que no aconseje nunca las demoliciones, ni el picar ó raer la piedra so pretexto de reforma, «porque así se defrauda á la historia del arte de sus testimonios auténticos». En este punto su criterio es intachable: aun en las reparaciones y restauraciones quiere que se continúe «la obra vieja según su estilo». El criterio arqueológico le hace respetar aquello mismo que condena su apocado criterio artístico. Perdonémosle, en gracia de esto (si perdón hay para tales crímenes), que sólo acertara á ver en la catedral de Burgos un edificio *suntuoso y de grandes dimensiones*, y en los sepulcros de la Cartuja de Miraflores no más que una obra *arbitraria y prolija, aunque de gran curiosidad y paciencia*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Viaje artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas*