VICENTE REQUENO (1743-1811), JESUITA Y RESTAURADOR DEL MUNDO GRECOLATINO

APÉNDICES

Antonio Astorgano Abajo

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

La memoria de Requeno en los siglos XVIII-XXI
Antonio Astorgano Abajo 621

LA IMAGEN DE REQUENO ENTRE SUS COETÁNEOS

APÉNDICE N.º 1
«ELOGIO FÚNEBRE», MANUSCRITO SOBRE REQUENO

1.1. Texto original en latín 631
1.2. Traducción al español de Antonio Astorgano 635

APÉNDICE N.º 2
MASDEU: REQUENO, IL VERO INVENTORE DELLE PIÙ UTILI SCOPERTE DELLA NOSTRA ETÀ.
RAGIONAMENTO DI GIANFRANCESCO MASDEU, LETTO DA LUI NEL 1804
(ROMA, LUIGI PEREGO SALVIONI, 1806, 27 PP.)

2.1. Versión italiana 640
2.2. Traducción del mismo Juan Francisco Masdeu. Transcripción de A. Astorgano 655
Adición. *El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos* [Masdeu] *a los ejércitos de España* 670

APÉNDICE N.º 3
REQUENO, DOS OPÚSCULOS PEDAGÓGICOS SOBRE LA PINTURA:
LIBRO DE LAS FORMAS DE TODO GÉNERO DE PINTURA,
Y OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA LINEAL O GRÁFICA
DE LOS GRIEGOS Y SOBRE LA MONOCRÓMICA, O DE UN SOLO COLOR

3.1. Introducción 678
3.2. Los dos opúsculos en el contexto de los estudios de Requeno sobre la pintura grecolatina 680

3.2.1. Requeno vuelve a España (1798-1801) 680
3.2.1.1. Requeno en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País..... 680
3.2.2. Otros trabajos de Vicente Requeno, fuera de la Aragonesa, durante su estancia en Zaragoza (1798- 1801)..... 718
3.2.3. La fallida traducción de los Saggi sobre la encáustica de Requenopara la Económica Aragonesa 724
3.2.4. Requeno académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza..... 739
3.3. Requeno académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (septiembre de 1799)..... 743
3.3.1. Los antecedentes encáusticos en la Academia de San Fernando 743
3.3.1.1. Las jesuitas expulsos dedicados a la erudición histórico artística, miembros de la Academia de San Fernando..... 743
3.3.1.2. Comparación entre los libros de Requeno y de García de la Huerta 746
3.3.2. El ingreso de Requeno en la Academia de San Fernando (septiembre de 1799)..... 749
3.4. Nuestra opinión sobre las investigaciones pictóricas de Requeno..... 755
3.5. La reforma de las enseñanzas de Pintura en la Academia de San Fernando cuando Requeno presenta sus dos opúsculos en 1799..... 757
3.6. Las censuras de los opúsculos de Requeno por la Academia de San Fernando 760
3.7. Medio año de proceso censorio (febrero-julio de 1808)..... 769
3.8. Censuras sobre el Tratado de las formas de todo género de pintura (1807)..... 774
3.8.1. Censura desfavorable de Mariano Salvador Maella (13 de febrero de 1807) 774
3.8.2. Censura favorable de Gregorio Ferro (14 de marzo) 776
3.8.3. Censura desfavorable de Francisco Javier Ramos (1 de abril) . 777
3.8.4. Censura ambigua de José Munárriz (27 de mayo de 1807).... 779
3.8.5. Censura desfavorable de Manuel de Ribera (1 de junio de 1807) 781
3.9. Censuras sobre las Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color..... 781
3.9.1. Censura favorable de Gregorio Ferro (12 de febrero)..... 782
3.9.2. Censura desfavorable de Francisco Javier Ramos (17 de febrero) 783

3.9.3. Censura desfavorable de Mariano Salvador Maella (25 de febrero) 785
3.9.4. Censura favorable de José Munárriz (el 28 de febrero) 786
3.9.5. Censura desfavorable de Manuel de Ribera (14 de marzo) 788

Textos de requeno

LIBRO DE LAS FORMAS DE TODO GÉNERO DE PINTURA DE DON VICENTE REQUENO Y VIVES, ACADÉMICO DE LAS ARTES DEL INSTITUTO DE BOLONIA

Índice 793
Capítulo I. Origen y definición de los caracteres y formas en general y en particular la pintura 795
Capítulo II. Por no haber ninguno escrito de las formas de la pintura, nuestras ideas del arte son muy genéricas y confusas, y nuestros juicios sobre los caracteres de las escuelas y de los pintores son muy inciertos y vagos 797
Capítulo III. División de las formas de la pintura en general 800
Capítulo IV. De las formas pertenecientes a la invención de un cuadro en general 802
Capítulo V. De las formas de la invención en particular y, en primer lugar, de la verdad 804
Capítulo VI. De la verosimilitud 806
Capítulo VII. De la colocación 807
Capítulo VIII. De la unión 809
Capítulo IX. Del espíritu 811
Capítulo X. De la expresión 812
Capítulo XI. Del buen gusto 813
Capítulo XII. Del decoro 814
Capítulo XIII. De la novedad 815
Capítulo XIV. Reflexiones sobre estas formas de la invención 817
Capítulo XV. De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura en general 819
Capítulo XVI. De las formas de la ejecución de la primera en particular y, en primer lugar, las de la pintura lineal 821
Capítulo XVIII. De la distinción 824
Capítulo XIX. De la exactitud 826
Capítulo XX. De la facilidad 827
Capítulo XXI. De la fluidez 828
Capítulo XXII. De la vivacidad 829
Capítulo XXIII. De la gracia 831

Capítulo XXIV. De la elegancia 832
Capítulo XXV. De la cultura..... 833
Capítulo XXVI. De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura monocrómica o de un solo color, y en primer lugar de la iluminación . 835
Capítulo XXVII. De la iluminación..... 836
Capítulo XXVIII. Del sombrío..... 838
Capítulo XXIX. De la degradación y del relieve..... 840
Capítulo XXX. De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura hecha a todo color, y en primer lugar del buen tono 842
Capítulo XXXI. Del buen tono 844
Capítulo XXXII. De la armonía..... 846
Capítulo XXXIII. De la variedad y de la vagueza 848
Capítulo XXXIV. De la hermosura 850
Capítulo XXXV. De la fresqueza..... 852

OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA LINEAL O GRÁFICA DE LOS GRIEGOS Y SOBRE LA MONOCRÓMICA, O DE UN SOLO COLOR, DIRIGIDAS A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE MADRID POR EL ABATE DON VICENTE REQUENO Y VIVES, EX JESUITA ARAGONÉS, ACADÉMICO DE PINTURA DE LA ESCUELA DE BOLONIA ETCÉTERA

Índice..... 855
[INTRODUCCIÓN]..... 857

Primera parte
DE LA PINTURA LINEAL

Observación I. Que las escuelas de la pintura lineal se han abolido 859
Observación II. Abolidas las escuelas de la pintura lineal, no se tiene idea de lo que sea el puro dibujo 863
Observación III. Cuántos daños acarrea a las artes todas, no solo a los pintores y a los escultores, sino a todos los demás, el uso de enseñar en la europa el dibujo por el claro-oscuro 865
Observación IV. Que, si la Europa desea perfeccionar la pintura, la escultura y el buen gusto en las otras artes, es de absoluta necesidad el restablecimiento de las escuelas griegas de la pintura lineal..... 868
Observación V. Que, restablecidas las escuelas de la pintura lineal de los griegos, se abolirían, de una vez, muchas preocupaciones de nuestros maestros, dibujadores y pintores en el enseñar esta arte..... 872
Notas a las observaciones sobre la pintura lineal 880

OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA MONOCRÓMICA O DE UN SOLO COLOR ENTRE LOS GRIEGOS

Observación I. Que la pintura monocrómica de los griegos es muy mal entendida de los pintores modernos 883
Observación II. Que nuestras academias europeas están llenas de usos y prácticas nocivas en el enseñar la pintura monocrómica de los griegos, o sea del claro-oscuro 884
Observación III. Que las escuelas griegas enseñan la pintura monocrómica con el color desleído en agua y con pincel. Que este método deba preferir a los otros, y cual deba ser la superficie 886
Observación IV. Que los griegos, en las escuelas de la pintura monocrómica, daban lecciones especulativas y directivas de los entendimientos, para la buena ejecución de su arte; y que en las academias de la Europa no se da ninguna 888
Observación V. Que en las escuelas monocrómicas de los griegos no se copiaba generalmente de los otros maestros, sino de la naturaleza; y cuán necesario sea hacerlo así a la perfección del arte 891
Notas a las observaciones sobre la pintura monocrómica 894

Apéndice n.º 4. *APPENDICE AI SAGGI SUL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI PITTORI* DI D. VINCENZO REQUENO. AGGIUNTA DEL MEDESIMO AUTORE (1806)

4.1. Estudio introductorio al Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori 896
4.1.1. Contenidos del *Appendice* 900
4.1.2. Nuestra opinión sobre el *Appendice* 901

Texto Vincenzo Requeno APPENDICE AI SAGGI SUL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI PITTORI DI D. VINCENZO REQUENO. AGGIUNTA DEL MEDESIMO AUTORE

Índice 904
Introduzione 906
Cap. I. Sulla perfezione de' miei Encausti 908
Cap. II. Sulla perfezione delle nostre tempre, da ottenersi rinovando le antiche, co' metodi pratici da me scoperti 916
Cap. III. Sulla perfezione de'nostri feschi, da ottenersi, rinovando le prattiche perdute de' Pittori del Cinquecento, e degli anteriori eziandio . 923

Cap. III [*sic*, por IV]. Sulla perfezione de' nostri freschi 925
Cap. IV [*sic*, por V] Sulla rinovazione delle pitture a mezzo oglio 931
CONCLUSIONE..... 935

Apéndice n.º 5
BIBLIOGRAFÍA SOBRE VICENTE REQUENO

5.1. Ediciones y manuscritos..... 935
5.1.1. Ediciones 935
5.1.2. Manuscritos 937
5.2. Estudios y referencias sobre el autor y su obra 940
5.2.1. Estudios 940
5.2.2. Otras referencias..... 945
5.3. Bibliografía complementaria 950

Notas 960

ÍNDICES

Índice de las principales siglas utilizadas 1051
Índice onomástico 1053

Introducción

LA MEMORIA DE REQUENO EN LOS SIGLOS XVIII-XXI

Antonio Astorgano Abajo

La imagen de Requeno durante los doscientos años que van desde su muerte es la del olvido continuado de un neoclásico genuino, que contrasta con el relativo reconocimiento social que tuvo durante su vida, cuyo máximo hito es el discurso (pronunciado en 1804, pero publicado en 1806) de Juan Francisco Masdeu, con su encendida apología de un abate de Calatorao tímido y laborioso que vivía «arrinconado» en Roma, sin recibir el mecenazgo que sus acertadas y novedosas investigaciones sobre la Antigüedad merecían.

Requeno tuvo una gran fama en su tiempo, de manera que, ya en la junta general del la Económica Aragonesa del 5 de agosto de 1785, se le califica de «famoso aragonés». Sin embargo, ha permanecido en el más completo olvido hasta hace muy pocos años. Repasemos brevemente los juicios que se han vertido sobre nuestro abate a lo largos de estas dos centurias.

Diego Antonio Rejón de Silva (1788). En su *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores,* en el artículo «Pintura encáustica», dice: «esta especie de pintura se usa mucho entre los antiguos, y aún duró hasta el tiempo de Plinio. Se ejecuta preparando ceras de todos colores y aplicándolas, según arte, sobre una tabla o marfil, valiéndose luego de fuego lento para unir y deshacer las tintas. La excelencia de esta pintura consiste en que el agua no la puede echar a perder. En

nuestros tiempos se ha resucitado este modo de pintar por las investigaciones del ex jesuita Requeno».[1]

Se ve que en 1788, el mismo año en que Goethe opinaba desdeñosamente sobre el encausto en Italia, muy poco después de publicar Requeno las dos ediciones de sus *Saggi* (1784 y 1787)[2] sobre el encausto, ya eran conocidas en España, pudiéndosele atribuir sin ninguna duda la primacía en la restauración de dicha técnica pictórica.

Juan Sempere y Guarinos (1789). Más exacta es la referencia de Juan Sempere y Guarinos, quien hace una descripción, bastante elogiosa, de la primera edición de los *Saggi* sobre el encausto (1784):

> Se han hecho varias tentativas para restablecer los antiguos métodos que usaron los griegos y romanos en la pintura. En Francia se propuso un premio a este fin. Pero, no obstante lo que habían trabajado el señor conde de Caylus, Mr. Bacchilier y Cochin [el Joven], nadie ha adelantado tanto como el abate Requeno, así en la interpretación de los antiguos, que estaban muy obscuros en esta parte, como en los ensayos para el restablecimiento de aquellos métodos: habiendo conseguido él llegar a presentar varias pinturas al encausto, o hechas con ceras desleídas, que se cree tienen muchas ventajas sobre las que se hacen por el estilo común de pintar al olio.[3]

Tal vez, Sempere (Elda, 1754-Elda, 1830) recoge la favorable impresión que la Económica Aragonesa tenía sobre la obra de Requeno, pues esta le envió un completo informe de los escritos que poseía, elaborado entre abril y julio de 1785, a petición de la Sociedad Económica de Madrid, de la que Sempere era socio de mérito. El conocimiento de la obra de Requeno a través de la Aragonesa se debió a dos circunstancias. En primer lugar, porque el cuñado de Requeno, Esteban Taviel, era un socio muy activo (ingresado el 19 de marzo de 1784,[4] en unos momentos muy delicados, porque la Sociedad sufría los ataques de los gremios, molestos con el Plan Gremial reformista elaborado por la Aragonesa), y respetado dentro de la Aragonesa en esta época. En segundo lugar, porque se estaba revisando y pasando a limpio el informe pedido por la Matritense,[5] cuando llega, el 5 de agosto, el libro sobre la pintura grecolatina de Requeno (1784), produjo una grata impresión, en especial al sustentador de la Escuela de Dibujo, Juan Martín de Goicoechea, quien impulsó su traducción al castellano por el propio abate aragonés, traducción malograda por la pésima forma de esta, plagada de italianismos, que no pudieron mejorar los numerosos socios que la revisaron y que, finalmente, terminó extraviándose.[6]

Padre Manuel Luengo.[7] El también jesuita expulso, Manuel Luengo, escribió un *Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España,* en el que hace algunas referencias a Requeno. En 1788 alude a la segunda edición de *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori* (1787) y a sus relaciones con José Nicolás de Azara (Barbuñales [Huesca], 1731-París, 1804), el cual, siempre pendiente de que no resurgiera la Compañía, quiso saber a través de Requeno el autor y las circunstancias de una obra antiborbónica:

> Para tratar de este asunto, o de la remisión de algunos ejemplares de su libro a Roma, se abocó con uno, que en esta ciudad hace como de agente del señor Azara, y entiende en remitirle cosas a aquella Corte y en las demás diligencias que le encarga. Este le presentó al dicho jesuita, en secreto y como que hacía de él una muy particular confianza, la primera hoja o frontispicio de la *Segunda Memoria Cathólica*, y le dijo si había visto y leído aquella obra y si tenía noticia de que algunos la revieron.[8]

Al relatarnos los sucesos de 1797, vuelve el padre Luengo a noticiarnos la producción literaria de Requeno, fijándose en sus avances en los experimentos telegráficos descritos en *Principi, progresssi, perfezione, perdita e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra.*[9] Defiende la superioridad de los hallazgos de Requeno respecto a los de los enciclopedistas franceses. Oportuna la defensa de los méritos de nuestro abate, pues, incluso dentro de la Aragonesa, su catedrático de Matemáticas, Luis Rancaño, no piensa lo mismo y se alinea con los enciclopedistas franceses.[10]

Félix Latassa (1802). Don Félix Latassa (Zaragoza, 1735-Zaragoza, 1805), el canónigo erudito, contemporáneo de Requeno y consocio en la Aragonesa, es quien más datos nos proporciona sobre la vida y la obra del abate. Lo copiarán casi todos los historiadores posteriores, de manera que podemos decir que hasta hoy solo conocemos lo que él escribió. Es la referencia obligatoria sobre la que estableceremos las variantes y observaciones de autores posteriores. Es muy escueto en datos biográficos:

> Nació en la villa de Calatorao, de un linaje distinguido, el día 4 de julio de 1743. Fue uno de los jesuitas que pasaron a Italia cuando fueron expelidos de España; donde su talento e instrucción no carecieron de mérito en la más culta y selecta literatura. Este [es] académico clementino y de otras, socio de mérito de la Real Sociedad Económica Aragonesa.

Describe ampliamente el contenido y las polémicas suscitadas por las dos ediciones (Venecia, 1784 y Parma, 1787) del libro sobre la pintura antigua, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*. En total, el gran bibliófilo aragonés llega a enumerarnos 18 libros de Requeno.[11]

Juan Francisco Masdeu (1804). Juan Francisco Masdeu pronunció en 1804 y publicó en 1806 el magnífico y patriótico discurso académico *Requeno, il vero inventore,* ya citado, para exaltar la aportación de Requeno al estudio de la Antigüedad y sus invenciones donde lo considera «el gran genio del siglo XVIII» (Masdeu, 1806, p. 7), «el más benemérito, quizás, de la república literaria» (p. 8), «luminar de nuestra edad […] hará época perpetua en la historia del siglo decimoctavo» (p. 26). Masdeu lamenta que viviese en Roma sin la consideración debida a sus trabajos y publicaciones y que se atribuyesen a otros sus descubrimientos (p. 8); observa que, en parte, él mismo era responsable de este oscurecimiento «por su admirable modestia» (p. 26).[12] Según Masdeu, Requeno no quiso hacer valer su prioridad en los varios hallazgos de los que fue pionero. Como ejemplo, recuerda el caso de la inglesa Gronlard,[13] que presentó a la Academia de las Artes londinense una disertación acerca del encausto que le reportó un valioso premio, a pesar de que el aragonés había publicado cinco años antes sus «Ensayos» sobre el mismo tema (p. 15); también el *Giornale di Milano* pretendió que el honor del restablecimiento de este antiguo género pictórico correspondía a Italia.

Raimundo Diosdado Caballero (1814). Este jesuita (1740-1829), contemporáneo de Requeno, mallorquín de nacimiento aunque de familia militar extremeña y por eso ingresado en la provincia jesuítica de Toledo, nos dejó varios miles de notas bibliográficas en los *Bibliothecae Scriptorum S. I. Supplementa I,* Bolonia, 1814. Reseña en latín la producción de Requeno,[14] tan solo tres años después de su muerte. No aporta ningún dato biográfico destacable. Retrata a Requeno: «En Italia perfeccionó, con múltiple y variada erudición, un ingenio verdaderamente agudo para indagar versátilmente todas las cosas e inventos útiles y un ingenio sagacísimo para perseguirlos asiduamente». Enumera ocho publicaciones de Requeno.

Menéndez y Pelayo (Santander, 1856-Santander, 1912). Requeno no le cayó simpático a Menéndez y Pelayo, quien, hacia 1890, en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891), lo calificó de «personaje de extraña y

singular inventiva y de fantasía aventurera y temeraria», aunque reconoce que su «imaginación errabunda iba mezclada, por raro caso, en una verdadera y peregrina erudición que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos».[15]

Carlos Sommervogel (1895). Añade algunos datos a su biografía: «Entró en la Compañía el 2 de septiembre de 1757. Fue deportado a Italia y fijó su residencia en Roma, donde no tardó en darse a conocer por su erudición y su gusto por las antigüedades. Se aprovechó del permiso dado a los jesuitas españoles para regresar a su Patria y fue nombrado miembro de la Academia Real de Aragón [*sic*] y conservador del gabinete de medallas de esta Sociedad. Informado del restablecimiento de los jesuitas en el Reino de las Dos Sicilias, se apresuró a retornar a Italia y a reunirse con sus antiguos hermanos. Murió en Tívoli el 16 de febrero de 1811». Además de las obras comentadas por Latassa, una de sus fuentes, cita otros seis estudios, que no aparecen en la obra del canónigo zaragozano, aunque varios parecen ser simples errores, principalmente en la fecha de edición.[16]

Enciclopedia Espasa-Calpe. A principios del siglo xx, la *Enciclopedia Espasa,*[17] aunque cita como fuentes a Latassa, Masdeu y Sommervogel, reproduce, esencialmente, el artículo de este último.

Eduardo Toda y Güell (Reus, 1855-Poblet, 1941). Fue un diplomático catalán que coleccionó y describió con precisión nueve obras de Requeno en 1927, sobre las que aporta datos curiosos. Llama la atención el que no reseñe la única obra de Requeno escrita en español, en el seno de la Económica Aragonesa (las *Medallas inéditas*).[18]

Antonio Palau y Dulcet (1964). A mediados de siglo pasado, aporta algunos datos interesantes, como la localización de los ejemplares conocidos, aunque ignora, por ejemplo, los depositados en la Económica Aragonesa. Al reseñar la edición de los *Saggi* de 1784 observa: «En la página 3 explica su propósito: *Il mio fine è di ristabilire il metodo di dipingere colle cere all'encausto, proprio degli antichi greci e romani*. Pese a ser obra anticuada, sus consideraciones sobre la pintura al encausto no han perdido interés. Tenía el propósito de publicarla en castellano». También cita la edición de 1787; la *Carta a Lorgna*; las dos ediciones la italiana y la castellana de *Los principios del arte de hablar desde lejos;* los libros sobre la *chironomía*, el del *Arte armónica,* el de las *Medallas antiguas,* el del *tamburo,* el de la *chirotipografia* y los *Esercizii spirituali*.[19]

Miguel Batllori (1966). Tampoco Requeno ha sido favorecido por el afán investigador del padre Miguel Batllori, el cual, en su libro *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos,* no le dedica ningún apartado especial: se limita a citarlo en cinco ocasiones, añadiendo a su nombre el calificativo de «pintoresco».[20] Al analizar los trabajos de los estudiosos de la estética y de la música, resalta a Eximeno y a Arteaga y despacha a Requeno en once líneas:

> Este asunto fue tratado también por el pintoresco aragonés Vicente Requeno y Vives (1743-1811), a quien Masdeu apellidaba hiperbólicamente *verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra época*; pero sus *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori* (Parma, 1798) son obra más de un inquieto y pintoresco curioso que de un concienzudo investigador, en fin, como de un hombre que, al mismo tiempo que la música clásica, descubría el arte antiguo de hablar desde lejos en tiempo de guerra, la *Quironomía* o arte de comunicarse con los movimientos de las manos, la *Quirotipografía* o impresión a mano conocida por los monjes cuatro siglos antes de la invención de la imprenta, etc.[21]

Más adelante, Batllori repite el calificativo: «El pintoresco Vicente Requeno, cuyo más serio estudio es el *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori,* publicado en Venecia en 1784 y luego muy ampliado, que le ha valido el título de descubridor de la pintura al encausto […], pero por lo general con más simpática curiosidad que competencia».[22] Últimamente (2001), redactó la voz *Requeno* para el *DHCJ*[23] eliminando los desafortunados epítetos.

León Tello. En dos ocasiones, 1974 y 1981, el matrimonio formado por Francisco José León Tello y María Virginia Sanz Sanz se han fijado en las obras de Requeno, en estudios globales, con una perspectiva más esteticista que histórica.[24] En el más reciente se analiza con cierta profundidad las teorías sobre la pintura de Requeno y las de su amigo y adaptador, Pedro García de la Huerta (1795), que es lo más serio que se ha escrito hasta ahora sobre el abate.

Gran Enciclopedia Aragonesa (1982). En el tomo XI se ignora totalmente a Requeno, lo mismo que el apéndice III (1997), pero lo hemos remediado en la edición de *El Periódico de Aragón* (2000).[25]

Giovanni R. Ricci. En 1982 Ricci, semiólogo italiano, reedita, después de dos siglos, *la Scoperta della chironomía, ossia dell'arte di gestire con le mani nel foro e nella pantomima dell teatro.*[26] Se interesa por un Requeno,

agudo y curioso «captador de múltiples formas expresivas, que caen al margen de la literatura propiamente dicha».[27] El que Requeno se haya fijado en técnicas artísticas que pudiéramos calificar como minoritarias o marginales, como la pintura y la música grecolatinas o las comunicaciones por signos y tambores durante las guerras, no justifica que ignoremos su coherencia estética ni su rigor conceptual.

Ricci resalta brillantemente el valor semiótico de la *Scoperta della chironomía,* pues —opina Batllori en su reseña, quien parece haber mejorado su opinión sobre Requeno—, en el prólogo a esta reedición ha «sabido colocarla en su punto exacto dentro de los estudios clásicos, calibrar sus aciertos y sus errores y subrayar «la coerenza interna e, in definitiva, lo spessore estetico delle sue costruzioni concettuali».[28]

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (1992). Ciertamente es sorprendente que el jesuita Rodríguez de Ceballos se limite a despachar los trabajos de sus dos compañeros de sotana en cuatro inanes líneas: «Vicente Requeno y Vives escribió una erudita disertación en italiano acerca de la técnica antigua de la pintura a la encáustica, que suscitó polémica en aquel país. Pedro García de la Huerta otra sobre el mismo asunto, titulada *Comentarios de la pintura encáustica* en 1795».[29]

Francisco Aguilar Piñal (1993). Solo incluye las dos obras de Requeno publicadas en español.[30]

Arturo Ansón (1993). Hace un atinado pero breve relato del proceso de la traducción de los *Saggi* sobre el encausto para la Económica Aragonesa y califica a Requeno de «importante teórico neoclásico».[31]

Tampoco se le dedica el espacio debido al pertinaz empeño de Requeno en los más recientes tratados de historia del arte español. Por ejemplo, en el que dirige Joan Surera simplemente se citan los *Saggi* de 1784, como antecedente de los *Comentarios* de Pedro García de la Huerta (1795) y como muestra de la «expresión del interés erudito y arqueológico de los anticuarios —como Azara— por reencontrar la técnica de la pintura de los antiguos».[32]

No poca satisfacción nos ha causado el ver simplemente registrado dos veces el nombre de Requeno en un prestigioso manual de *Historia literaria de España en el siglo XVIII,* coordinado por Francisco Aguilar Piñal (1996). En el capítulo de «Literatura artística», firmado por Andrés Úbeda

de los Cobos, se dice: «De forma generalizada, los autores de la literatura artística española del siglo XVIII se sintieron en la obligación de justificar su intrusión en un campo tradicionalmente reservado a los artistas. Así lo hicieron, efectivamente, eruditos como Vicente Requeno, Diego Antonio Rejón de Silva, Pedro García de la Huerta, Ramón Cabrera (1754-1833), etc.».[33]

Más adelante, en el mismo manual, María Montserrat Sánchez Siscart, en el capítulo «Literatura musical», cita, entre otros jesuitas expulsos interesados por la música, a «Vicente Requeno, cuya más importante obra dedicada a la música es *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de greci e romani cantori,* publicada en Roma como la de Andrés (1798)».[34]

El bicentenario de la muerte del abate (16 de febrero de 2011) ha pasado totalmente desapercibido a pesar de todos nuestros esfuerzos, que, en resumen, hasta mediados de marzo de 2011, cuando se escriben estas líneas, han sido los siguientes: a) Hemos proporcionado gratuitamente copia de las obras impresas y de los manuscritos requenianos a todos los investigadores que han mostrado cierto interés por nuestro abate. Además de los autores incluidos en este libro colectivo, podemos citar a Antonio Martín Moreno (U. de Granada), Jesús Luque Moreno (Universidad de Granada), José García López y Pedro Redondo Reyes (Universidad de Murcia), Antonio Mostalac Carrillo (Universidad de Zaragoza), Joseph María Benítez Riera, S. J., Ignacio Iglesias González, S. J., entre otros, con la esperanza de que algún día se fijen en la obra requeniana. b) Hemos publicado recordatorios en los foros dieciochistas de Internet y en la prensa escrita. c) Publicaremos más de media docena de artículos en diversas revistas especializadas. d) Concurriremos a varios congresos a lo largo de este año disertando sobre la vida y obra de jesuita de Calatorao, como el congreso internacional *Los jesuitas. Religión, Política y Educación (siglos XVI-XVIII),* Madrid (22-25 de junio de 2011), coordinado por José Martínez Millán y Henar Pizarro Llorente. Un mes más tarde acudiremos al XIII Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Logroño, 18-22 de julio de2011). Institucionalmente, exceptuando el generoso mecenazgo que PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA viene prestando a la figura y obras de Requeno, solo encontramos un tupido velo de olvido e ignorancia.

Sintetizando el estado de los estudios sobre Requeno, este no ha sido suficientemente valorado durante los dos últimos siglos, aunque empieza a ser recordado, sobre todo en Italia, como es lógico, dado que la mayoría de sus obras fueron publicadas en italiano y en Italia.[35]

Como la mayoría de estos testimonios son breves y aportan pocos datos, incluimos en el presente libro dos apéndices, que son dos textos en los que se pone de manifiesto la imagen positiva que la persona y la obra de Requeno tuvo entre sus contemporáneos. Si bien el anónimo «elogio fúnebre» no deja de ser una habitual laudatio jesuítica, sin embargo, examinada con detenimiento, aporta datos biográficos apreciables en los momentos iniciales en las investigaciones requenianas.

Mucho más calado historiográfico tiene el discurso reivindicativo que Juan Francisco Masdeu pronunció en 1804 ante un grupo de filósofos, es decir, intelectuales *(Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età),* cuyo título es verdaderamente significativo, y no tan exagerado como lo han calificado algunos historiadores. Un intelectual de primerísima fila como Masdeu no se podía arriesgar a emitir tan rotundos elogios guiado solo por alagar a un compañero del gremio jesuítico.

En el exordio se encara con los intelectuales de su tiempo por el olvido en que tenían a Requeno:

> Tengo razón para quejarme del poco aprecio que se hace, generalmente, de este varón dignísimo de la pública celebridad. Él ha sido el descubridor de la antiquísima pintura encáustica, desde casi dos mil años enteramente olvidada y perdida. Él, el restaurador del famoso telégrafo militar, del que ya no quedaba entre los hombres la más mínima idea. Él, el inventor de la admirable pantomima antigua, perecida en el mundo desde el cuarto siglo cristiano. Él, el renovador de la armoniosa música de los griegos, tan sin fruto hasta ahora deseada y buscada por otros grandes hombres. Él, el nuevo padre del clarín parlante y del tambor armónico; dos producciones merecedoras del más sincero reconocimiento. ¿Quién creería que un hombre de tantas y tan útiles invenciones; un varón entre los vivientes, el más benemérito quizá de toda la República literaria; un sabio que no tiene motivo para envidiar y lo tiene para ser envidiado, viva, sin embargo, en un rincón de Italia, y aún casi con penuria, sin verse premiado a medida de su mucho mérito, sin tener ni aún el consuelo de que le tengan por padre de sus propios hijos, sin poder casi alimentar la dulce esperanza de que pase su nombre con mediana gloria a la posteridad? Filósofos de nuestro siglo, reconoced en las siguientes producciones (de que os daré brevemente una idea) al insigne letrado de que os hablo; y tened por cierto que si le hago en vida el elogio que merece, muévome a esto de mi espontánea voluntad, sin su aprobación ni noticia.[36]

Presentamos las versiones italiana y castellana del mismo Masdeu. Advertimos al lector español de que esta última redacción, además del idioma para los castellanoparlantes, tiene la ventaja de incluir un interesante añadido sobre el tambor y sus usos que Masdeu redactó después de la muerte de Requeno.

LA IMAGEN DE REQUENO ENTRE SUS COETÁNEOS

Apéndice n.º 1

«ELOGIO FÚNEBRE», MANUSCRITO SOBRE REQUENO[37]

1.1. Texto original en latín

17 februarii 1811

P. Vincentius Requeno Hispanus, nomen inter litterarum studiosos eruditione, et libris in lucem editis non ultimum, nec ignobile, patriam habuit in Aragoniae Regno Pagum Calatrau nuncupatum. A puero ex parentum institutione devotionem coluit, ac virtutem, quarum amore, et exemplis coetaneis suis et condiscipulis praelucebat. Ab liberiorum adolescentium commertio perpetuo abstinens eorum, quos videbat deditos pietati, familiaritatem et amicitiam sectabatur; frequens ad Sacramenta devote accedebat, exercitiis religiosis libens aderat, modestiam oculis, gestu, incessu sensabat supra aetatem; candorem animi, atque innocentiam praeferebat singularem. Atque haec pretiosa adolescentiae suae decora caste toto vitae tempore retinuit, et custodivit religiose Vincentius, qui cum virtute literarum studium coniungebat impense, et ut erat ingenio perspicaci, facile, quae docebantur, ediscebat.

Societatem ingressus, quan ardenter expetierat, non multum ille laboravit, ut religioso se vivendi modo accomodaret. Virtutis jam studiosus, virtutum perfectionem diligenti regularum observantia consectaris illudque in primis, quod maxime ad hunc finem conducit, affectiones animi

moderari, et ad rectam solidae pietatis norman regere studuit; ex quo maximum atque expetendum omnibus fructum percepit, ut exteriorem hominem ad modestiam et religiosam moderationem compositum usque gestaret, et animi perturbationibus careret vehementibus, excepto metu, quo ad instantis periculi aprehensionem, etiam ubi nulla esset timendi causa, sui impotens angebatur, sibique cavebat.

In Hispania post tirocinium digna, meritaque religiosi viri commendatione peractum, eloquentiae praeceptis domi, ut moris erat, graviori, puriorique stilo excultus, Magistrum egit in Schola grammatices Hoscae, ubi discipulum habuit adolescentem Gallum cognomine L'Abré; illum porro, credebat Vincentius, cuius postea Romae mortui Sanctitatis opinione, et patratis per ipsum miraculis Beatificationis causa in Sacris Tribunalibus agebatur.

Theologiae cursum exul in Italia cum laude absolvit, ubi Sacerdos factus, dum Societas stetit Fratrum Monton Bartholomoei et Joannis. Contubernalis studiis se totum dedit, donec ad tertium probationis annum peragendum a moderatoribus destinatus in Schola affectuum, ut vocat S. Ignatius, animo diligentius excolendo per spiritualia exercitia, per meditationem, per librorum piorum lectionem in his, quae ad profectum in humilitate, et abnegatione, et ad cognitionem, et amorem Dei confenerit, institit. Haec cum ageret impense, acerba contigit Societatis dissolutio, et cum ipsa pariter dissoluta fuit Sociorum Religiosa coniunctio.

In libertate positus, et totus sui iuris professionis antiquae mores sub seculari habitu retinuit, eamque sibi vitae ducendae legem constituit, quae Virum Societatis Jesu perfectionem professum decoraret et Societatis ipsius honorem apud saeculares sustineret cum his passim communicabat, et cum delectu. Sermo eius festivus, sed cum gravitate coniunctus: eius agendi ratio comis et urbana cui comes semper aderat modestia, et religiosus decor. Caeterum suas habebat delitias in solitudine, et in studiis litterarum. Ingenio erat faecundo: cogitandi eius loquendive modus a comuni aliorum opinandi ratione in plerisque discrepabat. Lites tamen et contentiones in opinionum discrepantia fugiebat; quid ipse sentiret verbo aut scripto exponebat, aliorum eisdem de rebus judicia non carpebat. Evolvendis antiquorum ruderibus quaedam qua ad usum, comodumque nostrum accomodari possent invenisse arbitratus, librum scripsit de veterum pingendi methodo, quan vocant *Inchaoston*, qua non penicillo sed ferro calido,

non aqua, oleove, sed cera vel alio glutine permixtis coloribus, picturas efformabant. Hanc Vincentius artem nova vista donatam et sua et aliorum pingendi arte peritorum manu ad praxim reduxit non ineleganter. Ex veterum more formam usumque telegraphorum descripsit, quibus Romani utebantur in commodum praesertim bellorum. De militaribus etiam clasicis disputavit. De musicis Graecorum instrumentis. Haec in lucem vulgata famam apud eruditos Vincentio conciliarunt, atque a Rege Hispaniae merito pensionem annuam obtinuerunt.

Alia, quae tipis edidit, quaeque parabat edenda invenientur descripta in *Bibliotheca Nova Sociorum.* Ista Vincentii vim ingenii atque industriam declarant. Animi religiosi dotes, quas pluris habebat, illud clarius manifestat quod redux Romam ex Hispania, ubi primum agi de restituenda Neapolim Societate audivit, illuc e vestigio contendit, religiosum habitum induturus, soecularis vitae commodis, regiisque pensionibus religiosam paupertatem, et mortificationem praeferens. Sociis adjuncto non gravis accidit Vincentio regularis vitae ratio, non ardua regularum custodia. Exercitiis domesticis e legum praescripto obeundis diligentiam alacritatem ac fidelitatem adhibebat singularem. Ad nutum moderatorum praesto aderat ad quodcumque destinaretur munus initio pueris rudimentis, grammaticae instituendis, deinde Morali Philosophiae explicandae admotus, illic labores, molestiam. Homo sexagenario maior sustinebat constanter; hic parvus audientium numerus eius solertiam neutiquam minuebat, nec studium in parandis diligenter lectionibus elanguebat. Nunquam de re ulla conqueri audiebatur, nec in sui commodum quidquam extra comunem regulam procurabat. Neminem verbo aut gestu offendit unquam. Comitate sua, nativa sinceritate, atque candore animi omnium sibi amorem conciliabat.

Ministeriis spiritualibus in proximorum utilitatem incumbebat assiduus et constans. Domi, in Nosocomiis, atque carceribus confitentibus aures praebebat libens. Singulis hebbmadae sabbatis concionem habebat ad detentos in Carceribus, quos Neapoli dicebant Nobilium, ubi alicuius conditionis homines simul cum Ecclesiasticis detinebantur. Diebus Dominicis ad curiales medii ordiniis in pia pro ipsis olim congregatione a PP. Societatis erecta ad ipsos carceres (nam Advocatorum altera Congregatio in Collegio habebatur) perorabat. Haec Neapoli, quandiu ibi moratus est. Hinc expulsus regia exilii lege, ad stationem, quan cives Tiburtini assentiente Pontifice obtulerunt exulibus Neapolitanis, in antiquo Societatis

collegio se recepit, ubi et Religiosi viri et Operarii in animarum salutem officia explevit cumulate omnium tam domesticorum quam externorum laude et aprobatione. In templo confitentibus aderat: Diebus Dominnicis ad Nobiles in privata eorum Congregatione verba faciebat. Per Quadragesiman morum officia in primaria Ecclesia ad frequentem populum explicabat et poenitentes ad suscipienda rite Sacramenta Pascalia accomodatis instructionibus praeparabat. Vinctorum in carceribus curam agebat et ex mandato Gubernatoris illos instruendos, juvandosque suscepit libentissime. Aegris eorum animis publicis adhortationibus statis diebus habitis, et Sacramentorum administratione medellam procurabat. Corporalibus miseriis levamen, opemque afferebat, quantum poterat, elemosinis, quas ipsemet per urbis compita voce intenta et capsula strepente deposeebat.

Quam vero sibi attenderet, et quanta cura defectus vitare, virtutesque colere studeret Vincentius, vel hoc satis ostendit. Venit ad Sociorum contubernium, qui Romae degebant. Audiit quemdam quasi per iocum sibi dicentem. «Hic, si errores contra comunem regularum ordinem committantur, non abire impunitos». «Ego vero -respondit voce submissa- ita me geram, ut nihil in me reprehendendum videas». Quod praestitit fidelissime. Admonitus etiam de quadam in Missa Caeremonia, quam ex Rubricarum praescripto non rite observabat; satis id fuit, ne quid in re etiam minima deinceps peccaret.

In eunte anno huius Soeculi undecimo coepit vividiorem de morte cogitationem habere, quasi iam sibi instaret. Quod amiciis Romanis festivo, ut solebat, stilo per litteras manifestavit. Sub initium Februari gravi tentatus morbo in carceribus, ut creditur, contracto, laetus accubuit, certo sperans, se brevi a saeculo atque ab inminentibus saeculi periculis per Deum eripiendum. Infirmitatem quieto, patientique animo sustinuit. Mortem vero magna voluntate, grandi spe, singulari spiritus gaudio suscepit. Accidit illius mors, XIII Kal. Martii MDCCCXI. Aetat. LXVIII.

Magnum sui reliquit desiderium Vincentius apud Tiburtinos cives, quorum amorem ac venerationem ingenua comitate, virtutum exemplis et caritatis operibus sibi conciliaverat. Magnum in carceribus addictis excitavit maerorem illius mors. Populares prosequuti sunt mortuum comuni comploratione. Sacerdotes oblatis gratuito pro illius anima piacularibus Sacrificiis. Vinctorum turba lacrimis et precationibus Patri, Magistroque suo parentanent.

1.2. Traducción al español de Antonio Astorgano

17 de febrero de 1811

P. Vicente Requeno, español, nombre no el último ni desconocido entre los estudiosos de las letras por su erudición y por los libros dados a la luz. Tuvo su patria en el reino de Aragón, en el lugar llamado Calatorao. Desde niño, desde la formación familiar, cultivó la devoción y la virtud, en cuyo amor y ejemplos sobresalía sobre sus coetáneos y condiscípulos. Absteniéndose siempre del trato con los adolescentes más libertinos, perseguía la familiaridad y la amistad de aquellos a los que veía entregados a la piedad. Con frecuencia participaba devotamente en los sacramentos, emprendía con agrado ejercicios religiosos, transmitía una sensación de modestia en la mirada, en el gesto y en el modo de andar superior a su edad. Manifestaba una pureza de ánimo y una inocencia singular. Y Vicente mantuvo castamente durante toda su vida estas preciosas virtudes de su adolescencia y las guardó religiosamente. Unía el estudio intenso de las letras con la virtud y, como tenía un ingenio perspicaz, lo que le enseñaban lo aprendía con facilidad.

Ingresado en la Compañía [1757], como deseaba ardientemente, no tuvo mucha dificultad para adaptarse al modo de vida religioso. Lleno de celo por la virtud, se esforzó en perseguir la perfección de las virtudes mediante la observancia diligente de las reglas y, principalmente, de aquello que conduce sobre todo a este fin: a moderar las afecciones del alma, a vivir conforme a la recta norma de una sólida piedad (de lo cual recogió el fruto máximo y deseable por todos), a forjar un hombre exterior bien dispuesto para la modestia y la moderación religiosa y carecer de perturbaciones vehementes de espíritu, a excepción del miedo, por el que, ante la aprehensión de un peligro inminente, incluso cuando no existía ningún motivo de temor, se angustiaba y tomaba precauciones.[38]

En España, después del periodo de formación, realizado con la digna y merecida recomendación de un religioso, instruido en los preceptos de la elocuencia en su casa, como era costumbre, con un estilo verdaderamente clásico y puro, ejerció como maestro en la Escuela de Gramática de Huesca, donde tuvo como discípulo a un adolescente francés, apodado *L'Abré,* a aquel —según creía Vicente— cuya causa de beatificación se instruía más tarde en los sagrados tribunales, tras morir en olor de santidad y realizar algunos milagros.[39]

Desterrado a Italia, terminó el curso de Teología *cum laude,* donde fue ordenado sacerdote, cuando todavía la Compañía estaba en pie.[40] Fue amigo de los hermanos Montón, Bartolomé y Juan.[41] Se dedicó totalmente al estudio hasta que, elegido por los educadores para realizar el tercer año de probación, cursado en la Escuela, como indica san Ignacio, se dedicó afanosamente a perfeccionar más diligentemente el espíritu mediante los ejercicios espirituales, con la lectura de los mejores libros, cuyo conocimiento lleva a la perfección en la humildad y en la abnegación, y al conocimiento y amor de Dios. Cuando se dedicaba intensamente a esto, aconteció la cruel disolución de la Compañía de Jesús, y con ella fue disuelta igualmente la unión religiosa de los padres.[42]

Libre y dueño de todos los derechos civiles, sin embargo, mantuvo las costumbres de la antigua Compañía vistiendo hábito secular. Y se marcó para sí mismo aquella ley de conducta de vida que realzase la perfección profesada por los hombres de la Compañía de Jesús y mantuviese el honor de esta entre los seglares.

Con frecuencia y con afabilidad, se comunicaba con los seglares: su conversación era divertida, pero sin perder la seriedad. Su manera de actuar era afable y educada y siempre le acompañaban la modestia y elegancia religiosas.

Por lo demás, tenía sus delicias en la soledad y en los estudios de las letras. Era de ingenio fecundo. Su manera de pensar y de hablar discrepaba del modo común de opinar de los demás en la mayor parte de las cosas. Sin embargo, huía de las disputas y de las contiendas por discrepancia de opiniones. Exponía por palabra o por escrito lo que sentía. No se aprovechaba de los juicios de los otros sobre las mismas cosas.

Habiendo estudiado las ruinas de los antiguos, considerando que había encontrado algunas que podían acomodarse para nuestro uso y provecho, escribió un libro sobre el método de pintar de los antiguos, que llaman *encauston,*[43] el cual [no usa] pincel, sino hierro caliente; no usa agua o aceite, sino que la cera u otra cola mezcladas con colores conforman las pinturas. Con elegancia, Vicente restableció para la práctica este arte, a la que dio nueva vida, con su propia mano y con la de otros expertos en el arte de pintar.

Describió el uso y la forma del telégrafo según la costumbre de los antiguos, y según lo utilizaban los romanos, sobre todo en provecho de las

guerras.[44] También se ocupó de las trompetas militares y de los instrumentos musicales de los griegos. Estos estudios, divulgados a la luz pública, le ganaron a Vicente fama entre los eruditos y le proporcionaron una pensión anual[45] del rey Carlos de España por el mérito de su saber científico.

Otros trabajos que también produjo y que preparaba para darlos a conocer se encuentran descritos en la *Biblioteca nueva de los padres.* Estos muestran la aplicación y la fuerza del ingenio de Vicente.

Las dotes de su espíritu religioso, que poseía abundantemente, las puso más claramente de manifiesto el hecho de que, vuelto a Roma desde España [junio de 1801], tan pronto como se enteró de que se tramaba restablecer la Compañía en Nápoles,[46] se dirigió inmediatamente allá para vestir el hábito de los religiosos, prefiriendo la pobreza religiosa y la mortificación a las comodidades de la vida secular y a las pensiones del rey. El estado de la vida regular no le resultó pesado a Vicente, agregado a los otros miembros de la Compañía, ni le resultó ardua la observancia de las reglas. Aplicaba diligencia, entusiasmo y fidelidad singular a los ejercicios domésticos que debían ser afrontados de acuerdo con la prescripción de las normas [del nuevo régimen comunitario]. A la menor señal de los encargados [los superiores], acudía presto a cualquier oficio a que fuese destinado. Empleado, al principio, en niños para instruirlos en rudimentos de gramática y después para explicar Filosofía Moral, soportó en ello fatigas e incomodidades. Hombre de más de sesenta años, trabajaba con firmeza, y el pequeño número de alumnos de ningún modo mermaba su dedicación ni debilitaba su afán en preparar diligentemente las lecciones. Nunca se le oyó quejarse de cosa alguna, ni se procuraba alguna comodidad, fuera de la normativa común. Nunca molestó a nadie con palabra o gesto. Se ganaba el amor de todos con su dulzura, con su innata sinceridad y con su pureza de ánimo.

Se consagraba asidua y constantemente al servicio del prójimo con sus servicios espirituales. Con agrado prestaba oído a los que se confesaban en su domicilio, en los hospitales y en las cárceles. Todos los sábados de cada semana tenía una reunión con los presos de las cárceles, a las que en Nápoles llaman «de los nobles», donde eran encarcelados los hombres de alguna condición junto con los eclesiásticos. Los domingos predicaba en favor de los presos a los funcionarios de nivel medio del Ministerio de Justicia, en la congregación piadosa, erigida tiempo atrás por los padres de la

Compañía junto a las mismas cárceles (pues había otra congregación de abogados en el colegio [jesuítico de Nápoles]). Estos hechos ocurrieron en Nápoles cuando residió allá.

Expulsado [1806] de allí por la ley real de expatriación, se retiró a la residencia que la ciudad de Tívoli ofreció a los exiliados napolitanos, con permiso del papa, en el antiguo colegio de la Compañía, donde desempeñó plenamente los servicios de hombre religioso y operario de la salvación de las almas con la alabanza y aprobación tanto de los residentes en el colegio como de fuera. En el templo atendía a los que se confesaban: los domingos les dirigía la palabra a los nobles en su congregación privada; en Cuaresma predicaba los deberes morales en la Iglesia principal para numeroso público y preparaba a los penitentes para recibir, según la costumbre, los sacramentos pascuales con las enseñanzas apropiadas. Se preocupaba de los presos de las cárceles y se encargó voluntariamente de instruirlos y de asistirlos por orden del gobernador. Los días establecidos, administraba medicina a sus espíritus angustiados con públicas exhortaciones y con la administración de los sacramentos. Les llevaba la ayuda que podía para las miserias corporales con limosnas, que él mismo reclamaba por las plazas públicas de la ciudad [Tívoli] con voz enérgica y haciendo ruido con un cofrecillo.

De cómo en verdad Vicente prestaba atención a su conducta y cuántos cuidados ponía para evitar los vicios y cultivar las virtudes, trascendió bastante este ejemplo. Vino a una reunión de miembros de la Compañía, que vivían en Roma; oyó a alguno que decía para sí, casi en broma: «Aquí, si se cometen faltas contra el orden común de las reglas, no salen sin castigo». «Yo, en verdad —respondió con voz sumisa Requeno— me porto de manera que nada en mí veas reprensible». Lo cual cumplió firmemente. Advertido también de cierta ceremonia en la misa, la cual él no observaba según el rito prescrito en Italia, fue bastante para que, en lo sucesivo, no se equivocase en la más mínima cosa.

En el mismo año undécimo de este siglo [1811], empezó a tener un pensamiento tan enconado sobre la muerte como si ya fuese inminente, lo cual manifestó a los amigos de Roma mediante carta con el estilo festivo que solía utilizar. A principios de febrero, atacado por una enfermedad grave, contraída en las cárceles, según se cree, permaneció alegre en cama, esperando ciertamente que en poco tiempo sería arrebatado por Dios de este mundo y de sus inminentes peligros. Soportó la enfermedad

con ánimo tranquilo y paciente. Verdaderamente asumió la muerte con generosa voluntad, con gran esperanza y con singular gozo de espíritu. Acaeció su muerte el trece de marzo de 1811. Tenía la edad de sesenta y ocho años.

Vicente dejó un gran recuerdo entre los ciudadanos de Tívoli, cuyo amor y veneración se había atraído con su natural bondad, con los ejemplos de sus virtudes y con sus obras de caridad. Su muerte suscitó una profunda tristeza en la cárceles que visitaba. Las gentes del pueblo acompañaron al muerto con dolor general. Los sacerdotes ofrecen por su alma misas expiatorias gratuitas. La muchedumbre de presos tributan honores fúnebres con lágrimas y oraciones por su padre y maestro.

Apéndice n.º 2

MASDEU, *REQUENO, IL VERO INVENTORE DELLE PIÙ UTILI SCOPERTE DELLA NOSTRA ETÀ. RAGIONAMENTO DI GIANFRANCESCO MASDEU, LETTO DA LUI NEL 1804*

(Roma, Luigi Perego Salvioni, 1806, 27 pp.)[47]

2.1. Versión italiana

Ragionamento

Filosofi Coltissimi:

1. Io lascio a Dió, ad imitazion di Platone, l'altissimo nome di *Sapiente,* e vi dò volentieri quel *di Filosofi,* perchè è il titolo più nobile, a cui possa aspirare un Ragionevole creato. Siate pur sicuri, che non adotto questa voce secondo il profano Vocabolario del moderno abuso, ma bensì giusta i legittimi sentimenti della sincera antichità. Degnatevi, come tali, di porgermi orecchio per pochi momenti, e permettetemi, che ragionando con voi, dirigga il mio Discorso, non a voi soli, ma a tutti i Filosofi del mondo.

2. Lo sfuggire ogni errore, ed ogni vizio, è il primo canone della Filosofia: ma non basta questa legge, presa così alla rinfusa, a render sicura la riputazione vostra. È pericolosa, forse più ancora del vizio manifesto, le più leggiadra delle virtù, quando questa sia infetta, ò mascherata, ò degenerante. Qual cosa più virtuosa dell'amore della Patria o della Nazione? Quest' affetto nobilissimo del nostro cuore, egli è il principio delle grandi imprese, egli il Padre degli Eroi, egli il sostegno dell'umanità. Senza di esso non avrebbe dati nè i Soloni la pace, ne i Scipioni la guerra: non

sarebbero popolati i più rigidi climi, i paesi i più infelici del Globo: non si preferirebbe la morte alla vita, il maggior de' mali di questo mondo al più dolce di tutti i beni. Eppur da questa medesima radice nasce il tarlo il più vile, il corruttore più frequente della filosofia di tutti i tempi, e di tutte le nazioni. Antichi e moderni, i Popoli i più famosi dell'universo, gli Scrittori i più accreditati cominciando dall'antichissimo Sanconiatone, si son lasciati trasportare dal Patriottismo mal'inteso, da questa virtù degenerata in vizio. Ditemi, Filosofi coltissimi, sinceramente; perchè non sappiamo noi la patria di Omero e di alcuni altri Scrittori di sommo merito? perchè si oscura è la memoria del più ingegnoso degli Uomini, del mirabile Macchinatore dell'Arte di scrivere? perchè disputiamo tanto sulle anatomiche scoperte della circolazione del sangue, e della diramazione del cervello? perchè vi sono Uomini ancora, che si affaticano a dare a Vespuccio le glorie dovute a Colombo? perchè vuole presentemente la straniera ambizione rapire agli Italiani l'arte di volare, e agli Spagnuoli quella di ammaestrare i Muti? perchè si ragiona e si scrive con tanta dubbietà sull'origine della rima, della bussola, della polvere, della stampa, e di tante altre utílissime invenzioni? È innegabile, o Filosofi, che l'amor proprio di uno, ed il Patriottismo cieco e vizioso degli altri, queste son le uniche origini di tante tenebre letterarie.

3. Nè si pretenda di dire con troppa facilità, che perita sia la memoria di sì rispettabili Uomini o per l'indolenza de' Coetanei, o per la lontananza de' secoli, o per la serie inevitabile delle mondane vicende. Tutte queste cagioni son possibili: ma la colpa vostra è innegabile. La Filosofia v'impone la legge di cercare il vero: amor proprio v'infamerebbe, se la vostra difesa procuraste, ò la vostra gloria con discapito della verità. Bisogna confessare, o Filosofi, che i grandi Nomi degli Scopritori sono stati soffocati quasi sempre nella propria lor culla: sono stati avvolti nelle tenebre della dubbiezza fin dal momento primo della lor fama: sono stati perseguitati a morte, quando appena eran nati. Il Patriottismo portato all'eccesso, l'Invidia trasfigurata in amor nazionale, la vile ed insolente Vanità rivestita colle sembianze della Gloria; questi sono stati i loro Carnefici, e questi insieme i traditori della Filosofia. La scoperta dell'America fu inviluppata ne' vortici del Dubbio, vivente ancora il secondo Tifi: e le scoperte de' nostri giorni son ravvolte da noi nel Pirronismo sotto all'occhio de' medesimi Scopritori. È vero, che il primo ad alzar la voce della menzogna suol essere non un Filosofo, ma un vilissimo Impostore, un uomo degno

del disprezzo e dell'infamia. Ma questa riflessione non vi scusa. Dirò ancora di più: la maniera, con cui procedete dopo udita la voce della falsità, vi rende complici del medesimo delitto. Si ripete la menzogna dai Giornalisti e da altri Scrittori; passa di bocca in bocca, e da penna in penna; si crede dalla moltitudine, ed anche dalla gente colta. E voi intanto tacete, e dissimulate: nè cio solamente; mostrate ancora di approvare l'inganno: nè vi basta ancor ciò; lo preconizzate nelle vostre Accademie, lo ingrandite con magnifici elogj, lo premiate con pubbliche ricompense. Ed oserete dopo ciò di chiamarvi Filosofi? Crederete di lasciar un nome, che abbia diritto alla gratitudine, e degno sia delle lodi della posterità?

4. Sembrerà forse a taluni un danno leggierissimo, che sepolti giacciano in sì profondo obblio i nomi de' grandi Scopritori, purchè la memoria rimanga delle loro utilissime scoperte. Ma non è degna veramente del vostro carattere una sì debole maniera di pensare. Il male è grande per se medesimo, ed è maggiore poi per le conseguenze che ne posson nascere? È un'offesa della verità e della giustizia, il togliere una qualunque gloria a chi è dovuta: la Persona onesta e ragionevole, e molto più il Filosofo, dovrebbe sentir la forza di questo rimprovero, dovrebbe raccapricciarsene. Con qual equità potremo rapire ad un uomo grande una sua Creatura? un figlio del suo ingegno? Con qual onoratezza e gratitudine potremo privarlo d'ogni onore, d'ogni premio, d'ogni fama postuma? Non può idearsi nelle operazioni dello spirito una barbarie maggior di questa, una più vergognosa ignominia della Repubblica letteraria. Ma non si vada più oltre in questo esame troppo umiliante. Non han forse le Storie ancor esse un vero Diritto alla Verità? Non dobbiamo interessarci tutti nella legittimità delle già scritte, e delle future? Non è forse ragionevole, e virtuoso, il desiderio di sapere, nella vera maniera in cui furono le principali azioni e prodezze de' nostri Antenati; e di far passare alla posterità le gloriose gesta de' giorni nostri con tutto quello splendore di verità, che nelle antiche relazioni ricerchiamo? È innegabile, o Filosofi, che ad oscurare le origini delle gloriose scoperte si fa tradimento alla Storia, scorno alla verità, ignominia alla Giustizia, disonore all'Onoretezza, vitupero alla Filosofia.

5. Ma le funeste conseguenze di questa debolezza de' Filosofi meritano ancor esse un'occhiata. Qual è negli uomini lo stimolo d'ogni grande azione? Volgete lo sguardo ai viventi, ed a tutti ancora i trapassati; e vedrete che nobile impresa non si fa, nè si è fatta mai senza speranza di premio,

ò di gloria. Inventate l' Eroe il più generoso e disinteressato: senza una di quelle due molle non lo vedrete giocare neppur nella favola. L'uomo capace d'illustrare con nuove scoperte la Repubblica letteraria, se vede sepolto il nome de' suoi Eguali ed oscurata la loro gloria, e reso vano il lor premio; vorrà più tosto vegetare nell'ozio, che sudare per l'altrui onore, e per quello della Patria non sua. Di tanti danni letterari divenite rei, o Filosofi coltissimi, quanti sono i progressi che farebbe la Letteratura ed i vantaggi che ne ritrarrebbe l'Umanità, se non fosse sì enorme la sconoscenza vostra. Aggiungete che lo Scopritore, vedendo se medesimo dopo le sue prime fatiche perseguitato ed oppresso, anzi che riconosciuto e rimunerato; si avvilisce per maniera tale, che più oltre non procede, come potrebbe, nella gloriosa carriera delle sue specolazioni. Io non dico ciò senza sperienza. Il Signor Ab. Requeno, il Gran Genio del Secolo XVIII, di cui prendo nominatamente a favellare, avrebbe dati al Pubblico maggiori lumi e perfezionate ò migliorate le sue già pubbliche imprese; se non avesse trovata tanta ingiustizia nella filosofia e tanta ingratitudine nella Società de' Letterati.

6. Io non posso a meno di non lagnarmi del gran torto che si fa generalmente ad un uomo sì benemerito. Egli è stato il ritrovatore dell'antichissima Pittura encaustica, già da quasi due mila anni non esercitata da veruno: egli il Restauratore del famoso telegrafo militare, di cui non rimaneva presso a' viventi la più minima idea; egli l'inventore della mirabile pantomimica antica, perita affatto nel mondo fin dal quarto secolo cristiano: egli lo Scopritore dell'armoniosa Musica de' Greci, non mai ravvisata finora da veruno de' grandi uomini che ne han fatte diligentissime ricerche: egli il nuovo Padre della tuba parlante e del tamburo armonico, due produzioni degnissime della più sincera gratitudine. Chi crederebbe, che un uomo di tante e sì utili invenzioni, un uomo fra tutti i Viventi il più benemerito forse della Repubblica letteraria, un uomo che ha motivo d' esser invidiato, ma non d'invidiare; pur viva ancora nell'oscurità, e quasi direi nello stento, senz' essere stato rimunerato a misura dell'ampiezza del suo merito, senz'aver la contentezza d'esser tenuto per Padre de' suoi proprj figli, senza poter quasi nudrire la dolce speranza di far passare il suo nome con una mediocre gloria alla posterità? Filosofi del nostro secolo, riconoscete dalle seguenti produzioni (che io non farò che accennare) il Gran Letterato, di cui vi ragiono: ed assicuratevi, che ne parlo, stimolato solamente da me medesimo, senza la di lui approvazione, nè saputa.

7. L'Exgesuita Aragonese Don Vincenzo Requeno, da uno strano giuoco delle umane vicende trasportato in Italia, e lanciato in seno all' oziosità di cui non era meritevole, ricavò dall'ozio medesimo colla sua privata applicazione non piccoli vantaggi letterarj, anzi maggiori ancora di quelli che avrebbe ricavati da una Vita pubblica e luminosa. Cosi grandi Genj san profittare di tutte le circostanze, e rendersi utili atrui anche nel seno della maggiore sproporzione! Il primo Saggio, ch'egli diede delle sue profonde meditazioni, fu la scoperta dell'antichissima Pittura *all'encausto,* eseguita all'uso greco e romano senza verun olio con cere colorite, ed abbruciate: metodo tentato da lui nella Città di Ferrara fin dagli anni 1782; dato alla pubblica luce in Venezia nel 1784, col titolo di *Ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani Pittori;* e ristampato in Parma con nuove illustrazioni ed aggiunte nel 1787 in due Volumi in ottavo. Il sistema è utilissimo per se medesimo; è riuscito nella pratica con felicità: se ne dee tutta la gloria al Signor Requeno. Si faccia riflessione sù di questi tre articoli colla dovuta imparzialità.

8. Il paragone tra l'antica píttura all'encausto, e la moderna ad olio, basta esso solo, onde possa chiunque rilevare quanto sia il vantaggio della prima. Non si faccia conto del sucidume, nè del fetore dell'olio, benchè talora non solo sia disgustoso, ma pregiudiciale ancora alla salute de' Pittori; si consideri solamente, quanto danno rechi alle pitture, per riguardo principalmente al colorito, e alla perpetuità delle medesime.

Tre sono quasi sempre i successivi effetti dell'olio, malgrado tutti gli sforzi, che si voglian fare ò per purgarlo, ò per rassodarlo. Il primo è quello di stendersi, il secondo di inrancidirsi, il terzo di prosciugarsi. La maggior estensione che va prendendo, accresce gli oscuri, nasconde i Contorni ed offusca il Disegno; il rancidume, che sopravviene, ingiallisce e deturpa i colori sì nelle carnagioni, e ne' panneggiamenti, chè ne' paesi e negli ornati; prosciugato finalmente che sia, ne seguono in tavole ed in tele frequenti crepature e scrostature, epidemia universale de' più eccellenti quadri. Le più superbe opere de' Raffaeli, e de' Tiziani, suggettate perciò tante volte alle moderne pericolose ripuliture, son testimonianze troppo dolorose di sì funeste conseguenze. Aggiungasi a ciò la gran difficoltà di maneggiar con finezza l'impasto ad olio: principalmente nelle righe de' più sottili contorni: origine, donde son nati i moltiplici compensi or di punteggiare, or di sfumare, or di velare, or di far uso di bitumi, di peci, di verderami, di

terebinti, e di più altre materie. Al contrario le cere colorite, secondo la nuova Scoperta, si preparano, si macinano, e si adoprano colla maggior facilità; son capaci di tutte le meschianze delle odierne tavolozze; possono adoprarsi non solo col pennello, ma colla penna pure da scrivere; onde attissime sono a terminare i più delicati contorni: assicurano ai quadri un colorito lucido, e costante che li difende dall'umido e dalla polvere, e li preserva dalla decadenza e dalle alterazioni. Ce ne danno una testimonianza irrefragabile le antiche pitture Romane, Ercolane e Pompejane, le quali benchè state sotterra per una lunga serie di secoli, alcune in situazioni fangose e pantanose ed altre fra i sassi e fra la polvere in luoghi aridissimi, pur fanno inarcar le ciglia ai più rinomati Professori, non solo per la franchezza de' tratti che vi si ammirano, ma per la qualità ancora dell'eccellenti tinte a' nostri giorni non conosciute, e sopra tutto poi per la freschezza ed integrità, con cui si sono conservate. Cresce oltre di ciò in gran maniera il vantaggio delle cere encaustiche a cagione de' moltiplici usi, che ne facevan gli Antichi, e possiamo farne pur noi, non conosciuti di certo per la maggior parte da' moderni pittori a olio. Con esse si può dipingere a pennello, a stiletto, ed a penna, sulla távola, sulla tela, sull'avorio, sul muro, sù di qualunque altra materia. Con esse si può rinovare 1' uso delle antiche scritture, degli antichi sigilli, degli antichi musaici: con esse si possono invernicare, in una maniera la più leggiadra e la più durevole di tutte, le facciate, gli altari, le statue, i bassi rilievi. Con esse si possono preservare i fucili, le spade, le bajonette, e perfin le navi da guerra, dal sucidume, dalla ruggine, dall'umidità, dalla corruzione. Quale scoperta si è fatta a' giorni nostri più vantaggiosa di questa?.

9. Il nuovo metodo poi ha la fortuna di non essere immaginario, nè fantastico, come succede a molti altri nuovi progetti. Esso è stato sperimentato lungamente sì dal benemerito Scopritore, che da molti altri; ed è riuscito per buona sorte con mirabile felicità. Il Signor Requeno ne ha fatte le pruove per se medesimo in ogni genere; egli ha dipinto (nella mediocre maniera che egli può, da semplice Dilettante) col pennello, collo stilette, e colla penna. Egli ha dato il fuoco alle sue pitture diversamente; ad alcune nel farle, ad altre dopo fatte. Egli ha eseguito colle sue cere quanto gli è stato richiesto, quadri, caratteri, sigilli, musaici, disegni, invernicature. Egli ha esposte le sue' produzioni ai riverberi del Sole, alle rugiade della notte, all'umidità de' pozzi. Egli le ha suggettate all'esame de' Professori, al giudizio degli intelligenti, alle censure de' Critici. Riscos-

se egli generalmente fin da principio sì grandi approvazioni, che le più colte Città d'Italia, ed i più rinomati Professori, si rivolsero subito ad imitarlo. Fu il primo di tutti in Ferrara il celebre Giuseppantonio Ghedini, il quale sì contento rimase del primo suo Quadro all' encausto, che in Lettera del 15 Agosto del 1784 si congratulò con il Signor Requeno per avere scoperto *un sì bel sistema e sì vantaggioso all'eternità.* La Città di Mantova aprì nella Casa del coltissimo Marchese Bianchi una Scuola del nuovo metodo, in cui sotto la direzione dell'insigne Scopritore si fecero nel 1784 non meno di trentacinque Quadri. A questi si aggiunsero nel seguente anno tre encausti al muro, tutti a perfezione riusciti, due belli ovati cioè in un antico palazzo, ed un grazioso gabinetto, ove furon dipinte le figure dal Signor Felice Campi, i paesi dal Signor Giacomo Gatti, e gli ornati dai Signori Andrea Mones e Battista Pellicciari. Da questa Scuola uscì il valoroso Giuseppe Artioli, da cui apprese il nuovo metodo la Città di Cento, patria del famoso Guercino. Si fece emula de' progressi di Mantova l'Accademia Clementina di Bologna e quivi si distinsero colle loro eccellenti produzioni encaustiche i Gini, i Castellari, i Bagliani, i Mazza, i Gargalli, i Gibelli, i Martinelli ed anche fra le Donne Teresa Tesi. Alunna si fece pure di questa medesima Accademia la dilicata Pittrice, ed amena Poetessa Signora Irene Parenti, portatasi a questo sol fine da Firenze a Bologna, dove dipinse all'encausto con maravigliosa felicità un *Amorino* del Guido, un *S. Giovanni nel Deserto,* e due bellissimi paesi di propria invenzione. Seguitarono poi molti altri Pittori a dedicarsi al nuovo sistema in più altre Città fin dal 1786; in Verona il Pachera; in Ravenna il Cuppini, in Cremona il Signor Motta; in Genova l'insigne Professore David, in Roma la celebre Angelica Kauffmann e la Signora Marianna Dionigi, elegantissima Paesista; in Madrid il Signor Martinez, Maestro di Disegno e di colorito del Real Infante Don Gabriello; ed altri moltissimi in altre Città d'Europa. Sembrami che cotante sperienze, da tanti e sì grandi uomini portate con felicità a compimento, bastino a dare, fuor d'ogni dubbio, la necessaria fermezza all'antico metodo novellamente ritrovato; quantunque la maggior parte de' Pittori viventi, guidati più tosto dall'educazione chè dalla ragione, non sappiano discostarsi dalle loro oliose tavolozze.

10. Alla gloria di cotesta scoperta area già aspirato prima di verun altro l'insigne Spagnuolo Antonio Palomino, le di cui traccie seguirono in Francia il Mon-josieu, il Conte di Caylus, il P. Harduin, ed il Signor Bachilier: ma i loro sforzi non corrisposero alle buone intenzioni, e lasciaron

tutti a Requeno quel desiderato onore, a cui essi non poteron giungere; imperocché il sapone di cera, che è il famoso ingrediente del Bachilier, e degli Enciclopedisti, non può adattarsi all'esercizio dell'antico stiletto, ne produrre la consistenza, che da tutti si ammira nelle pitture delle terme romane, e delle pareti ercolane, e pompejane. Il Gran Genio della nostra etá, che venne dopo di loro, avea già scoperto e publicato, quali fossero i veri ingredienti dell'antica cera da dipingere, e quale la facile e fortunata maniera con cui di essa si servissero i Greci per tutti i loro artefatti, quando varj Letterati d'Italia, invidiosi di questa scoperta, presero in mano le lor penne per avervi almeno qualche piccola parte. Tali furono il Cavalier Lorgna,[48] il Conte Gini, il Padre Castellari, il Signor Giammaria Astori, il Conde Luigi Torri, i Signori Sante Legnani, e Vincenzo Bozza, ed anche lo Spagnuolo [Pedro García de] La Huerta, che scriveva in Roma. Ma che fecero poi alla fine questi coltissimi Indagatori? Procurarono di emendare o di migliorare il metodo Requeniano, e neppur in ciò riuscirono, anzi la maggior parte di essi diedero una pruova poco gloriosa di non aver compresa l'idea dello Scopritore, il quale non un nuovo metodo di pittura volle inventare, ma sol rinovare l'antico. Così il mele, l'acquavite, il sal di soda, e l'olio di mandorle dolci, che vollero essi introdurvi, son tutte cose fuor di proposito; imperocchè gli Antichi non conobbero affatto l' acquavite, inventata da Raimondo Lullo in Majorica; nè adoprarono per gli encausti altra cera, fuorchè la chiamata punica, che era purgatissima da ogni mele; nè la mescolarono mai con veruna sorte d'olio, nè col sal di soda, ò con altri sali alcalini, ma solamente col nitro, e coll'acqua marina, che son gli unici dissolventi, di cui fecero uso secondo le chiare testimonianze degli antichi Scrittori. Molto meno poi dovrà attribuirsi veruna gloria (come pur è stato fatto na alcuni superficiali Giornalisti) nè a Giuseppe Tommaselli che pretenderebbe di confrontare l'antico metodo Requeniano col moderno uso de' pastelli; nè ai signori Gerli di Milano, i quali sinceramente han confessato allo stesso Signor Requeno, ed a più altre persone, che la gloria, che è stata lor data dal *Diario Milanese,* di essere stati inventori dell'Encausto, è una sfacciata e patente falsità, diretta ad attribuire all'Italia una Scoperta, a cui non ha verun diritto. Collo stesso spirito di vanità e di menzogna si appropriò in Inghilterra la Signora Gronlard [Emma Jane Greeland] tutto lo scoprimento Requeniano, quattro buoni anni ò cinque dopo di essersi pubblicato in Italia: e tanto bonariamente fu essa creduta in Londra da' Signori Accademici delle Arti (a' quali presentò una *Disertaziorie*

sull'Encausto, da due quadri suoi accompagnata), che l'ardita impostura ne rimunerarono con una leggiadra tavolozza di puro oro. Come potrà mai sopportare l'onoratezza de' veri Filosofi, che sia premiato un inganno, ed il vero merito trascurato? Che dirà di essi la Posterità? Che concetto avranno tutti gli Uomini, e tutti i Secoli, d'una Fanciulla Britanna, ingannatrice di un'Accademia, e d'un' intiera Nazione? Che giudizio dovran formare di quella dotta Accademia, e di questa generosa Nazione, qualora non si ritrattino e l'una e l'altra dell'errore, in cui caddero inocentemente?

11. Avea già il Signor Requeno richiamata a vita l'antica Pittura de' Greci e de' Romani, quando rivolta la sua instancabile applicazione ad un altro importantísimo scoprimento, compose una nuova Operetta con questo titolo espresso: *Principj, progressi, perdita, e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra, ricavata da' greci e da' romani Scrittori, ed accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia.* Fu da lui consegnato questo suo Manoscritto nel 1787 a Monsignor Morozzi, Governatore allora di Civitavecchia, e fu dato poi alle stampe nella città di Torino nel 1790. Giunse il libro ben presto alle vicine mani de' Francesi; i quali, benchè già inoltrati in quel loro democratico labirinto, pure a misura del fervido amore di novità, di cui generalmente son dotati, ne fecero tutto il conto, che la nobiltà dell'Opera meritava. Il primo, che ne fece la prima pruova, fu Claudio Chappe in Brulon nel 1791, quando contava il libro del Requeno un anno di pubblica stampa, e quattro anni di men pubblica circolazione. Ne fu dato in Parigi il ragguaglio alla Convenzione ed al Comitato nel 1793, e di nuovo nel 1797; e giunse finalmente dopo interrotti esami ad accettarsi in Francia quel famoso Telegrafo, il quale segnò in quella nazione il primo momento della sua pubblica esistenza colla Nuova della presa di Condè. Ecco le epoche vere di questo fatto, come le narrano gli stessi Francesi, e son registrate nel *Monitore di Parigi*, e le ripetono tutte le Gazzette italiane. Con qual verità potrà dirsi dopo ciò, che il Signor Chappe sia stato l'inventore del Telegrafo? Si attribuisce a lui questa gloria colla stessa animosità, con cui suol darsi all'Abate Dell' Epèe quella dell'arte di far parlare i muti, inventata e pubblicata in Ispagna molti anni prima.

12. Lo spirito d' una giusta filosofia mi obbliga a dare ai Francesi tutto quel tributo di encomj, che dovuto è ad una Nazione, la quale a tutte le altre s'è anticipata nel profittare della vantaggiosa scoperta del Telegrafo, dando con ciò un esempio ed uno stimolo luminosissimo a tutti i

veri amatori del pubblico bene: ma debbo al medesimo tempo filosoficamente accusarli dell'invidioso silenzio, con cui in tutte le loro investigazioni e determinazioni, relative a questo ritrovamento, il nome sempre han taciuto del benemerito Autore, a cui dovrebbero confessarsene obbligati. La Francia non ha bisogno di glorie false per comparire gloriosa nelle Storie: sarà anzi tanto più stimata e lodata ne' luminosi Fasti della sua letteratura, quanto più sincera si manifesterà nella giusta distribuzione delle lodi, agli altrui meriti dovute. Ma che dirò del posteriore impegno, con cui e Francesi ed Italiani nelle loro Memorie letterarie, senza pur nominare una sola volta il sì benemerito Requeno, han procurato di attribuire tutto l'onore dell'invenzione a Guglielmo d'Amontons, nato in Parigi ai trentuno d'Agosto del 1668? Qual mai è la ragione che essi hanno ad asserir ciò sì francamente? Leggano le colte persone il *Giornale letterario di Napoli* del 1794, e la più recente *Diatriba* del Signor Onofrio Gargiulli; e vedranno, altro fondalmento non esservi, chè quello di aver proposto il Signor D'Amontons un determinato metodo per parlar da lungi. Ma se questo è tutto il motivo, per cui lo proclamano Autore d'una tal arte; con più ragione potrebbe darsi questo vanto ai Cardani, ed ai Kirkeri, che prima del suddetto Parigino altri tali metodi proposero. La gloria del Signor Requeno non è quella d'aver inventata una determinata maniera di parlar da lontano, la qual cosa da molti, ed in molti diversi modi, ed inventar si potrebbe; ma quella bensì di aver fatto risorgere questa antica arte militare de' Romani e de' Greci, discoprendone gli Autori, i metodi, i progressi, e tessendone un'esatta Storia cronologica, alla quale appunto debitori siamo dell'odierna restaurazione del Telegrafo.

13. *Dopo d'aver io rinovate* (dice il Signor Ab. Requeno) *tutte le pratiche di dipingere colle cere colorite all'encausto, e dopo di aver ravvivati tutti gli antichi metodi già perduti di parlar da lungi co' Telegrafi, fissai gli sguardi nel ristabilimento della sconosciuta ed obbliata arte di gestire colle mani per la perfezione della moderna Pantomima*. Così egli diede principio alla sua terza Opera, intitolata con greco linguaggio *Scoperta sulla Chironomìa*. Questa nuova Produzione uscì alla pubblica luce nel 1797 dagli eleganti torchi de' Fratelli Gozzi di Parma, preceduta da una cortese Dedicatoria, in cui dissero gli Editori, con gran verità, al Signor Marchese Melilupj, che questa terza Scoperta può dirsi *emulatrice di quelle del Telegrafo, e dell'Encausto, dovute al medesimo Autore*. Quantochè essa veramente sia stimabile non meno di quelle, pur ha avuta la sorte, ch'io direi più tosto

disgrazia, di non aver eccitata al par di esse l'invidia ò la rivalità de' Letterati. Attribuisco ciò all'indifferenza e superficialità, con cui è stata esaminata la nuova Opereta, quasichè d'un argomento fosse, più erudito chè utile, e di niuna ò pochissima importanza. Questa riflessione mi obbliga a darne conto colla maggior concisione e chiarezza, onde vedano i Restauratori del buon gusto, che con una convenzione arbitraria, che sia analoga all'antica, tutti i vantaggi potremo avere della mirabile Pantomimica de' Greci.

14. Io tralascio, come meno importante, la C*hironomìa Forense,* di cui si servivano gli Oratori per far i computi (senza tavoletta nè stile) nelle Cause d'interesse, richiedenti il conteggio, segnando co' gesti della sinistra mano tutte le unità e decine, e con quelli della destra le centinaja, e le migliaja, ed anche i milioni; sistema numerico, di cui rimaneva la memoria anche nel secolo VII. cristiano, come si rileva dalle Opere dell' erudito Monaco Beda. La *Chironomìa Teatrale,* che è quella che merita di rinovarsi, destinata era a rappresentare pantomimicamente al compasso della musica qualunque azione che si volesse, ó comica, ó tragica, ó epica, ò lirica, in compagnia del suono, ò del ballo, ò dell'uno insieme e dell'altro. I gesti delle mani, per ciò che appartiene all'arbitrario mecanismo, eran parte *azionali,* e parte *alfabetici;* de' primi, che saranno stati non pochi, si faceva uso per significare colle dita or silenzio, or maraviglia, or interrogazione, or minaccia, or applauso, or altrettali cose; ed i secondi, co' quali si eseguiva una muta favella, non eccedevano il numero di ventiquattro, quante eran le lettere dell' alfabeto greco; affidate le prime dodici alla sinistra, e le restanti alla mano diritta. L'Istrione, ò Ballerino, nell'atto di dire in questa maniera colle dita, quanto avrebbe potuto dir solla bocca, accompagnava l'azione con molti altri gesti, non generici già ed arbitrarj, come nelle nostre Pantomime succede, ma determinati e legati con sommo rigore sì nel numero, che nella qualità, e nella durata, onde non discordassero in un apice dal sistema musicale, da cui erano accompagnati, e diretti. Perfino i movimenti de' piedi e delle gambe avean sempre da corrispondere nel ballo non solo al moltiplice battere e levare della batuta, ma ancora al vario ritmo musicale; per la qual cagione doveano essere i passi ed i salti di ben diverse misure, talora *grandi* ò della maggior estensione, talora *mezzani* per la metà de' grandi, e talora *piccoli* per la metà de' mezani: ed in tante diverse maniere queste varie classi di movimenti si andavano insieme combinando, quanti erano i diversi modi, co' quali combinava la Musica i suoi

varj toni. Così l'antico teatro, a differenza del nostro, univa, quando voleva, tutte le quattro parti, di cui esso si compone, *Poesia, Canto, Suono, e Ballo,* facendone un totale armoniosisimo, di cui abbiamo perduta l'idea. Quanto erano adunque più perfette delle nostre le antiche rappresentazioni teatrali! Quanto più piacevoli agli occhi doveano riuscire! Quanto più gustose alla ragione! Ecco il grande oggetto, a cui tendono le investigazioni *chironòmiche* del Signor Ab. Requeno.

15. Da queste idee teatrali passò egli naturalmente col suo fervido ingegno a quelle della musica in generale, e nel seguente anno 1798. pubblicò in Parma in due Volumi in ottavo la sua quarta Scoperta col titolo di *Ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani Cantori.* Di questa mirabile Arte, degnissima di rintracciarsi, e di rinovarsi, cancellaronsi le idee miserabilmente, non solo dacchè nelle tenebre fu sotterrata dalla lunghezza de' Secoli oscuri, e dalla superiorità delle Nazioni barbare; ma ancora in qualche maniera fin dall'età de' Conquistatori romani, i quali non intendendo la greca armonìa, e volendo altronde imitarla, ne fecero (prima nella pratica, e, poi nella didascalica) un compassionevole guasto. Per discoprirla fra i vortici degli andati Secoli, e richiamarla a vita a' nostri giorni, lungamente si sono affaticati molti Uomini grandi d'ogni Nazione; in Italia i Galilei ed i Martini; in Francia i Burette ed i Rousseau; in Ispagna i Ceròn ed i Salinas; nella Germania i Meibomii; nelle Fiandre i Kirkèrj; nell'Inghilterra i Burney: ma tutti finora in vano; tutti senza produrre un sicuro sperimento, tutti senz'arrivar a scoprire neppur la prima base dell'armonia de' Greci, il meccanismo cioè del loro *Cànone,* costrutto di corde unìtone. A solo Requeno ha voluto svelarsi il dolcissimo Genio dell'antica Musica; con lui solo si è reso familiare; a solo lui ha riaperti tutti i suoi antichi tesori. Io mi sforzerò a dare una piccola idea di questa nobilissima Scoperta, fondata dall' insigne Scopritore non solo sù i testi originali dell'antichità, ma ancora sulle replicate sperienze, ripetute da lui cortesemente innanzi alle curiose Persone.

16. I più antichi Greci, anteriori in tempo alla *Musica proporzionale* de' Pittagorici, seguivano un sistema chiamato *Equabile,* naturale e semplice, assai, ma sommamente armonioso. Essi prendevano per canone della loro armonia or una corda sola, che moltiplice, si rendeva a talento loro colla moltiplicità de' ponticelli; ed ora molte corde separate, le quali, unitone essendo a cagione dell' egual misura e grossezza e tensione, diversa-

mente sonavano all'orecchio a proporzione del luogo, in cui i suddetti ponticelli si collocavrano. In qualunque di queste due maniere conoscevano essi venticinque corde, divise da ventiquattro intervalli, tutti d'egual misura, ed equivalenti ad altrettante diesi quadrantali. Due di coteste diesi formavano appunto un semitono, e due semitoni un tono; onde ne derivava, che essendo le Diesi ventiquattro; i Semitoni eran dodici, ed i toni sei. Da tutte insieme le ventiquattro Diesi, che è lo stesso che dire da dodici Semitoni, ò da sei toni, nasceva il *Diapason,* ò l'Ottava; da quattordici Diesi, eguali a sette Semitoni, ò a tre toni e mezzo, nasceva il *Pentacordo* o la *Quinta;* e da dieci Diesi, che eran cinque Semitoni, o due toni e mezzo, nasceva il *tetracordo* oppur sia la *Quarta*. Con questo semplicissimo sistema, in cui comprese pur erano a un modo simile e le *Terze,* e le *Seste,* avevano i Greci un'armonìa compitissima; facevano giocare tutte le corde armoniche, possibili, più in numero delle nostre; ne dividevano le battute con artifizio maggiore del moderno. Oltrepassavano facilmente d'un semitono la nostra Quarta maggiore; usavano di varj intervalli, sì diatonici, chè cromatici, de' quali noi non abbiam idea in serie separata. Portarono finalmente il contrappunto, inventato da Lisàndro, e migliorato da Stratònico, al colmo della perfeiione. Questo era il lor sistema generale in ogni classe di Musica, e strumentale, e vocale.

17. Eran poi e l'una e l'altra, anche per altri, riguardi, più perfette ed armoniche delle nostre; imperocchè i Greci nel loro canto distinguevano mirabilmente il suono *sillabico* dal *ritmico,* dando a quello due soli tempi, ed a questo più volte anche quattro, contrassegnati con una sola battuta in quattro parti divisa; e per ciò che riguarda poi agli Strumenti, non di qualunque di essi facevan uso per qualunque oggetto, come noi più volte facciamo; nè soliti erano di accordarli in una stessa maniera, come da noi si usa, tanto per funerali quanto per balli, sì per canti serj ché per giocosi; ma a proporzione della diversità delle circostanze diversificavano e gli strumenti, e le accordature, anzi i *metri* ancora, ed i ritmi, relativi quei primi alle misure della poesia, ed i secondi alle misure del tempo. Aggiungasi a ciò, che i loro precetti musicali, a differenza de' nostri, tanto erano applicabili al canto dell'uomo, come al suono degli strumenti, di qualunque genere essi fossero, ò da corda, ò da fiato, ò da percossa.

18. Da questa uniformità di leggi nasceva un effetto musicale singolarissimo, che sembrerà difficile a credersi a' nostri giorni, dacchè perduto

ne abbiamo da più secoli non l'esercizio solamente, ma ancor la memoria. Il fatto si è, che un Istrumento, qualunque si fosse, senza verun ajuto di voce umana, cantava da se solo qualsisia poetica composizione, introducendo partitamente nell' orecchio degli Ascoltatori (come diceva Plutarco) e le lettere, e le sillabe, e le parole: la qual cosa i Greci facilissimamente potevano eseguire anche sulla semplice lira di quattro sole corde, con solo dare alle quattro Note del greco solfeggio TA TE TEE TOO ventiquattro diverse combinazioni, corrispondenti alle ventiquattro lettere dell'alfabeto greco. Riusciva poi armonioso e piacevole questo mirabile canto istrumentale, perchè dava in esso il Sonatore diversi tempi ed intervalli non solo alle parole ed alle sillabe, ma perfino alle lettere ancora. Perchè non saremo grati a chi ha saputo aprirci la strada a'nostri giorni, onde poter cantare di bel nuovo in sì maravigliosa maniera? A chi ha saputo svelarci tutto il sistema dell'antica armonia, degno di preferirsi per molti titoli al metodo proporzionale de' Pittagorici, e Moderni? a chi ha saputo additarci finalmente i più sicuri mezzi, onde porre un qualche rimedio alle incoerenze della nostra scienza musicale, ed accrescere il sistema armonico di tutti i nostri Strumenti?

19. Le molte notizie, acquistate dal Signor Requeno colle sue varie Scoperte, con quelle principalmente di far cantare gli Strumenti, e del parlar da lontano, lo posero in istato di poter restaurare l'antico *Classico militare;* che era una specie di tuba, ò tromba, colla quale da lungi non solo si chiamavano i Soldati, e si comandava loro qualunque guerriera operazione, che dovesse farsi; ma si facevano ancora dai Generali ai loro numerosissimi eserciti quei rinomati Ragionamenti, che i motori furono molte volte delle più famose vittorie. Egli nel suo libro sù i telegrafi, di cui dianzi parlai, diede un'idea dell'antico uso di questo importantissimo Istrumento; ma dipoi s'è avanzato egli più oltre, avendone fatto in Ispagna negli ultimi mesi del 1799, e ne' primi del 1800, una felice sperienza luminosissima. Egli fece comporre nella Città di Cuenca dal Maestro di Cappella Signor Pietro Aranaz la Musica semplicissima, che più gli parve adattata all' antico metodo; e con essa fece eseguire a suon di Chiarinetto senza voce umana un intiero e chiarissimo Discorso, il quale da più persone, che ne posson far testimonianza, fu sentito ed inteso. Il nuovo stile della sonata, e della parlata, meritò l'approvazione (che l'Autore conserva) degli insigni Maestri di Musica dell' Escoriale; e sarebbe stata presentata la maravigliosa Scoperta al coltissimo Real Ministero, se le repentine e non

prevedute vicende non avessero sul momento e privata del Signor Requeno la Spagna, e tolte agli Spagnuoli le speranze di potersi giovare d'un sì grand'Uomo.

20. Merita pure l'attenzione de' Guerrieri, e quella di tutte le anime armoniche, la sesta Impresa dello stesso Autore, diretta a dare armonia, secondo l'antico gusto de' Greci, al più monòtono e fastidioso di tutti gli Strumenti, al moderno tamburo militare. Egli ne fece menzione alla sfuggita nelle ultime pagine del secondo Tomo della sua arte armonica antica; ed avrebbero gli Eserciti oramai un sonoro e piacevole tamburo, che facesse alle lor musiche Bande un lusinghiero accompagnamento, e con più dilettevoli toni li animasse all' eroiche azioni della guerra; se avesse egli trovata quella efficace protezione; senza la quale gli uomini di spirito grande, ma non d'eguale dovizia nè fortuna, non possono mai fare i luminosi progressi, di cui son capaci.

21. Io non ho favellato chè delle più note Scoperte del Signor Requeno. Molte altre ne potrei accennare, non conosciute finora che da poche persone; alle quali egli a bocca, ed anche talora per iscritto, le ha comunicate, l'uomo che egli è non geloso affatto delle sue glorie, nè punto invidioso delle altrui. Tali sono la formazione delle vernici, adoprate da' Greci per le loro navi; la fusione dell' avorio da farsene Statue, secondo lo stile antico; l'encausto delle sculture di marmo, insegnato in Roma da Lui ad un Giovine Artista Catalano; l'apparecchio di grandi forme, da raccogliervi la lava del Vesuvio, e trarne fuori facilmente delle smisurate colonne; e la costruzione finalmente di pareti ò muraglie, fatte di porcellana ò di creta, da ridursi con un poco di tempo alla sodezza del più duro sasso. Oltre di queste scoperte poi, corrono alcune Copie manoscritte di varj pregievoli Opuscoli dello stesso Requeno, sulla Pittura lineale, sulla Rettorica de' Greci e de' Latini, sulla vera Arte di ben parlare, sulla Numismatica e Lapidaria, e sopra più altri argomenti di pubblica utilità.

22. Filosofi coltissimi, io v'ho messo davanti agli occhi un Luminare della nostra età, un Letterato de più degni della riconoscenza vostra; un Uomo, che a dispetto dell' invidia, e delle più fatali disgrazie, farà epoca perpetua nelle Storie del Secolo decimottavo. Egli vive in Roma negletto; celato dall'oscurità, che non merita; alla quale per altro si condanna in parte egli medesimo per la sua mirabile modestia. Io vi raccomando, o Filosofi, un Filosofo grande, uno de' più insigni benefattori della Repubblica

letteraria, tanto più degno di esser curato dagli altri, quanto meno egli cura se stesso. Con queste poche parole non credo già d'aver detto di troppo, ma di aver accennato nondimeno quanto basta per infiammare lo spirito di chi intende la forza di ciò ch'io dico. Innalzatelo voi sulle palme delle vostre mani, finch' egli è vivo. Non permettete, che muoja senza gli onori che gli dovete. Se ciò non faceste; sarebbe per Lui un'umiliazione, di cui non è degno; ma sarebbe per voi, e per tutte le colte persone della nostra età, un vitupero indelebile.

Imprimatur.
Si videbitur Rmo. P. Mag. Sac. Palatii Apost.
Benedictus Archiep. Philipp. Vicesg.
Imprimatur.
Fr. Jo. Bapt. Chiesa Ord. Praed. Mag., etc Socius Rmi. P. Mag. Sac. Palat. Apost.

2.2. Traducción del mismo Juan Francisco Masdeu.[49] Transcripción de A. Astorgano

Requeno, el verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra época. Discurso de Juan Francisco Masdeu, leído por él mismo en 1804 en una reunión de filósofos.[50]

Discurso

[Exordio]

1. Filósofos cultísimos: Siguiendo a Platón, dejo a Dios el altísimo epíteto de sabios y os doy con gusto el de filósofos, porque es el título más noble al que puede aspirar una criatura racional. Estad bien seguros que no empleo esta palabra según el vocabulario mundano del que se abusa modernamente, sino, por el contrario, según los justos y legítimos sentimientos que tenía genuinamente en la Antigüedad. Dignaros, como tales, prestarme atención durante unos momentos y permitidme que, dialogando con vosotros, dirija mi discurso, no solo a vosotros, sino también a todos los filósofos [intelectuales] del mundo.

2. El evitar todo error y todo vicio es la primera y fundamental regla de la Filosofía, pero no es suficiente esta ley, considerada así vagamente, para garantizar vuestra reputación. Quizá todavía es más peligrosa que el

mismo vicio manifiesto, la más hermosa de las virtudes, cuando lleva, o mancha o disfraz o de algún otro modo degenera.[51] ¿Qué mayor virtud entre las humanas que la del amor a la patria o nación? Este afecto nobilísimo de nuestro corazón es el principio de las grandes hazañas, el padre de los héroes, el mayor decoro de la especie humana. Sin él no hubiera dado Solones la paz, ni Escipiones la guerra. No estuvieran poblados los climas yertos, los países más infelices del globo. No se preferiría la muerte a la vida, el mayor de los males de este mundo al más sabroso de todos los bienes. ¿Pues, quién dijera que de tan buena semilla había de nacer la sabandija, la más soez, la más pestilente depravadora de la Filosofía de todas las naciones y de todas las edades? Antiguos y modernos, los pueblos más famosos del universo, los más acreditados escritores, empezando por el antiquísimo Sanconiatón,[52] todos se han dejado arrastrar del amor nacional mal regulado, de esta virtud degenerada en vicio. Decidme ingenuamente, Filósofos cultísimos, por qué no sabemos la patria de Homero, ni de algunos otros escritores de subido mérito? ¿Por qué se nos ha oscurecido la memoria del más ingenioso de los hombres, del admirable maquinador del arte de escribir? ¿Por qué disputamos tanto sobre los anatómicos descubrimientos de la circulación de la sangre y de la propagación del celebro? [sic, cerebro] ¿Por qué hay hombres todavía empeñados en honrar a Vespucio con las glorias debidas a Colón? ¿Por qué pretende usurpar la ambición francesa a los italianos el arte de volar, y a los españoles la de enseñar a los mudos?[53] ¿Por qué se habla y escribe con tantas dudas acerca del origen del consonante, de la imprenta, de la pólvora, de la aguja de marear y de tantas otras utilísimas invenciones? Es innegable, oh Filósofos, que el demasiado amor propio de unos y el vicioso patriotismo de otros, han sido las únicas causas de tantas tinieblas literarias.

3. Ni se diga tan fácilmente, como suelen algunos, que ha perecido la memoria de tan dignos hombres, o por el descuido de los contemporáneos o por la distancia de los siglos, o por la serie inevitable de los vaivenes mundanos. Todas estas causas son posibles, pero no capaces ni bastantes para disculparos. La Filosofía os impone la ley de buscar la verdad. Os infamaría vuestro amor propio si aspiraseis con argumentos falaces a vuestra defensa, o a vuestra gloria. Es menester confesar, oh filósofos, que los grandes nombres de los descubridores han sido sufocados casi siempre en su propia cuna. Los ha ocultado la niebla de las dudas desde el primer instante de su fama. Los ha echado en el olvido la persecución, cuando

apenas habían nacido. El amor nacional, sublimado al exceso; la tísica envidia, con el plausible disfraz de amor patrio; la vil e insolente vanidad, revestida con los ricos paños de la gloria, estos han sido sus verdugos, y estos, al mismo tiempo, los traidores de la Filosofía. El descubrimiento de la América se ahondó en el abismo de la duda, cuando aún vivía el segundo Tiphis [Cristóbal Colón];[54] y las invenciones de nuestros días caen en el vórtice[55] del Pirronismo bajo los ojos de sus mismos autores. Es verdad que los primeros gritos de la mentira no suelen venir de un filósofo, sino de un vil impostor, digno de la execración. Pero ni aún esta reflexión os excusa. Diré todavía más. El modo con que procedéis, después de oída la voz de la falsedad, os hace cómplices del mismo delito. Repiten la mentira los jornalistas [periodistas] y otros escritores. Pasa de boca en boca y de pluma en pluma. La cree el pueblo y aun la gente culta. ¿Y vosotros, entretanto, qué hacéis? Calláis y disimuláis. Aún más: os complacéis del engaño y lo aprobáis. Ni esto os basta: lo preconizáis en vuestras Academias; lo ensalzáis con magníficos elogios; lo coronáis con premios y regalos públicos; lo recomendáis así con vuestra falsa autorización a la pública fe de los inocentes venideros. ¿Y osaréis aspirar, después de esto, al glorioso título de filósofos? ¿Presumiréis tener derecho a la estimación y la gratitud de la posteridad?

4. Pensarán algunos, por ventura, que cuando la memoria se nos conserve de los útiles descubrimientos, poco importa que queden sepultados en el olvido los nombres de sus verdaderos autores. No es digno de vuestro carácter un modo de pensar tan liviano. El mal es grande por sí mismo, y mayor todavía por sus consecuencias. El quitar una gloria a quien es debida, es hacer un ultraje manifiesto a la verdad y a la justicia. El hombre de bien y de razón, y mucho más el filósofo, debiera penetrar toda la fuerza de este cargo y estremecerse. ¿Con qué equidad podremos robarle a un hombre grande un hijo de su ingenio? ¿Con qué honradez y gratitud podremos privarle de todo honor, todo premio, toda fama póstuma? Tratándose de producciones del espíritu, no puede idearse barbarie mayor, ni mayor ignominia para la República literaria. Pero no pasemos más adelante en este examen vergonzoso. ¿Acaso las historias no tienen derecho a la verdad? ¿No debemos todos interesarnos en la legitimidad y pureza, así de las que se han escrito como de las que se han de escribir? ¿No es, por ventura, racional y virtuoso el deseo de saber cómo realmente fueron las principales acciones y proezas de nuestros antepasados; y el de participar a la posteridad los hechos memorables de nuestros días con

aquella misma ingenuidad y exactitud, que tanto deseamos en las relaciones antiguas? Es innegable, oh Filósofos, que quien oscurece los orígenes de los descubrimientos útiles y gloriosos hace traición a la historia, agravio a la verdad, afrenta a la justicia, oprobio a la honradez y vituperio a la Filosofía.

5. Pero demos todavía una ojeada a las funestas consecuencias de esta vergonzosa flaqueza de los filósofos. ¿Cuál es en los hombres el estímulo de toda grande acción? Volved la vista a los vivientes y a todos los que vivieron antes de nosotros y veréis que no se hace empresa noble, ni se ha hecho jamás, sin esperanza de premio o de gloria. Fingíos un héroe, el más desinteresado y generoso; sin uno de estos dos muelles, no le veréis jugar ni aún en la fábula. El hombre, capaz de ilustrar con nuevos descubrimientos la República literaria, si ve olvidado el nombre de sus iguales y ofuscada su gloria, y frustrado su premio, eligirá descansar en la ociosidad más bien que trabajar y sudar a honra y gloria de otro hombre, y de naciones o patrias que no le [a]tañen. Sois reos, oh Filósofos cultísimos, de tantos daños literarios cuantos son los progresos que hiciera la literatura y las ventajas que redundarán [redundarían] al linaje humano, si no fuese tan enorme vuestra ingratitud. Añadid que el que descubre o inventa alguna cosa, viéndose perseguido y oprimido después de sus primeros hallazgos en lugar de ser alabado y remunerado, se desalienta y apoca, y no pasa más adelante, como podría, en la provechosa carrera de sus especulaciones. Yo no digo esto sin experiencia. Don Vicente Requeno, el ilustre genio del siglo decimoctavo, a quien tomo singularmente por objeto de este discurso, hubiera dado al público otros nuevos descubrimientos y perfeccionado o mejorado los ya publicados, si no hubiese hallado tanta injusticia en la Filosofía y tanta ingratitud en la sociedad de los letrados.

6. Tengo razón para quejarme del poco aprecio que se hace generalmente de este varón dignísimo de la pública celebridad. Él ha sido el descubridor de la antiquísima pintura encáustica, desde casi dos mil años enteramente olvidada y perdida. Él, el restaurador del famoso telégrafo militar, del que ya no quedaba entre los hombres la más mínima idea. Él, el inventor de la admirable pantomima antigua, perecida en el mundo desde el cuarto siglo cristiano. Él, el renovador de la armoniosa música de los griegos, tan sin fruto hasta ahora deseada y buscaba por otros grandes hombres. Él, el nuevo padre del clarín parlante y del tambor armónico;

dos producciones merecedoras del más sincero reconocimiento. ¿Quién creería que un hombre de tantas y tan útiles invenciones; un varón entre los vivientes, el más benemérito quizá de toda la República literaria; un sabio que no tiene motivo para envidiar y lo tiene para ser envidiado, viva, sin embargo, en un rincón de Italia, y aún casi con penuria, sin verse premiado a medida de su mucho mérito, sin tener ni aún el consuelo de que le tengan por padre de sus propios hijos, sin poder casi alimentar la dulce esperanza de que pase su nombre con mediana gloria a la posteridad? Filósofos de nuestro siglo, reconoced en las siguientes producciones (de que os daré brevemente una idea) al insigne letrado de que os hablo; y tened por cierto que si le hago en vida el elogio que merece, muévome a esto de mi espontánea voluntad, sin su aprobación ni noticia.

[Exposición o narración]

[Primer descubrimiento: La pintura al encausto grecolatina]

7. El jesuita aragonés don Vicente Requeno, trasladado a Italia por un extraño juego de la volubilidad de los hombres y condenado a la pena del ocio por ningún título merecida, sacó de la misma ociosidad, con su secreta aplicación, frutos literarios no pequeños, y aún mayores, tal vez, de los que hubiera sacado de una vida pública y brillante. ¡Así los grandes genios saben aprovecharse de todas las circunstancias y hacerse útiles a los demás, aún en el seno de su mayor desproporción! El primer producto de sus profundas meditaciones fue el hallazgo de la antiquísima pintura *al encausto*, ejecutada según el uso griego y romano, sin ninguna especie de aceite, con ceras descoloridas y quemadas. Hizo sus primeras experiencias en Ferrara en el año de 1782. Las publicó en Venecia en el de 1784,[56] intitulándolas en lengua italiana *Restablecimiento de la antigua arte de los pintores griegos y romanos;* y volvió a imprimir su obra en Parma con nuevas ilustraciones y añadidura en 1787, en dos volúmenes en octavo.[57] El sistema por sí mismo es utilísimo. Puesto por obra, ha salido con felicidad. Toda la gloria se debe al Señor Requeno. Hágase reflexión sobre estos tres artículos con la debida imparcialidad.

8. Para conocer la mayor utilidad de la antigua pintura respecto de la moderna, basta cotejarlas entre sí. No se haga caso del hedor, ni de la suciedad del aceite, aunque a veces no solo disgustoso, sino también perjudicial a la salud de los pintores. Considérense solamente los daños que

ocasiona al color y a la perpetuidad de las pinturas. Son tres casi siempre los efectos sucesivos del aceite, a pesar de todos los medios que se tomen para purgarlo. El primero es el de dilatarse, el segundo enranciarse y el tercero enjugarse. La mayor extensión que va tomando, aumenta las sombras u oscuros, esconde los contornos y perturba el dibujo. Luego que empieza a ponerse rancio, los colores se alteran y amarillean, tanto en las carnes como en el ropaje. Cuando por fin se enjuga, descostra con el tiempo los colores y abre frecuentes hendrijas [*sic*][58] en telas y tablas; epidemia mortal de muchos cuadros excelentes. Las obras de los Rafaeles y Tizianos, sujetadas tantas veces por esto mismo al peligroso retoque de los modernos, son testimonios lastimosos de estas fatales consecuencias. Añádase a todo esto la gran dificultad de manejar con finura el color empastado con aceite, principalmente en las líneas de los más delicados contornos. Origen, del cual ha nacido la sustitución de tantos otros expedientes, como son el puntear, esfumar y lustrar, y el uso tan frecuente de betún, cardenillo,[59] terebintina[60] y otras varias materias. Al contrario, las ceras coloridas, según el nuevo descubrimiento, se preparan, muelen y usan con la mayor facilidad. Son capaces de todas las mezclas de la moderna tabloza[61] o paleta. Se aplican a la tela no solo con el pincel, sino también con la pluma. Son aptísimas para la mayor perfección de los más delgados contornos y perfiles. Preservan al cuadro de la humedad y del polvo, y de toda alteración y decadencia. Nos dan testimonio de esto mismo las antiguas pinturas romanas, herculanas y pompeyanas, las cuales, después de haber estado por larga serie de siglos bajo tierra, unas en parajes húmedos, lodosos y pantanosos; y otras muy en seco, entre piedras y polvo, merecen, sin embargo, la admiración de los inteligentes, no tanto por la calidad de sus bellísimas tintas, no conocidas en el día, como por el frescor e integridad con que se han conservado. Aún es mayor que todo esto la ventaja de las ceras encáusticas por el uso que puede hacerse de ellas, aun donde no alcanza la pintura moderna. Pueden usarse con pincel, con péndola y con estilo, sobre tela o tabla o marfil o pared, u otra superficie, la que se quiera. Con ellas puede renovarse el uso de las antiguas escrituras, sellos y mosaicos. Pueden embarnizarse, con singular hermosura y permanencia, los frontispicios, altares, estatuas y relieves. Pueden preservarse los fusiles, bayonetas, espadas, y aún los navíos, de toda la suciedad, orín, humedad y corrupción. ¿Qué otro descubrimiento se ha hecho en nuestros días de mayor o de tanta utilidad?

9. Añádese a esto que el nuevo método tiene la fortuna de no ser imaginario, ni fantástico, como lo son y han sido otras muchas invenciones. Se ha probado y aprobado con repetidos experimentos. Su descubridor, en presencia de todos los que han querido verlo, ha pintado (del modo que sabe)[62] con pincel, con estilo[63] y con pluma. Ha dado el fuego a sus pinturas en dos diferentes maneras, hora en el tiempo de hacerlas y hora después de concluidas. Ha formado todo lo que se le ha pedido: cuadros, sellos, mosaicos, dibujos y barnices. Ha expuesto sus producciones a los rayos del sol, al rocío de la noche y a la humedad de los pozos. Las ha sujetado al examen y censura de pintores y críticos. Fue tanta y tan general la aprobación que mereció, que fueron muchos, desde luego, los que se dedicaron a imitarle en varias ciudades de Italia. El célebre José Antonio Ghedini en Ferrara[64] quedó tan satisfecho de su primer cuadro encáustico, que escribió al Señor Requeno en 15 de agosto de 1784, dándole el parabién *por su nuevo sistema, que asegura a las pinturas la eternidad.*[65] La ciudad de Mantua, en casa del cultísimo marqués Bianchi,[66] abrió una escuela del nuevo método, en la cual, bajo la dirección del insigne descubridor [Requeno], en el primer año de 1784, se pintaron 35 cuadros, y en el siguiente varias paredes de bellísimo diseño, encargándose de las figuras Felipe Campi,[67] de los países [paisajes] Jaime Gatti[68] y de los ornatos Andrés Mones[69] y Juan Bautista Pellicciari. De la misma escuela salió el excelente Joseph Artioli,[70] de quien aprendió el nuevo método la ciudad de Cento, patria de Guercino.[71] Se hizo émula de los mantuanos la Academia Clementina de Bolonia,[72] de cuyas obras encáusticas fueron autores un [conde] Gini,[73] un Castellari,[74] un Babliani,[75] un Mazza,[76] un Gargalli,[77] un Gibelli,[78] un Martinelli,[79] y aún entre las mujeres Teresa Tesi[80] y la celebrada poetisa Irene Parenti,[81] que fue de propósito para este fin de Florencia a Bolonia, donde pintó con admirable felicidad un *Amor* de Guido,[82] un *San Juan en el desierto* y dos bellísimos países de su propia invención.[83] Adoptaron sucesivamente el nuevo sistema [encausto] desde el año de 1786, en Verona, Pachera,[84] en Rávena, Cuppini,[85] en Cremona, el Señor Motta,[86] en Génova, el insigne David,[87] en Roma las dos célebres pintoras Angélica Kauffmann[88] y Mariana Dionigi;[89] en Madrid el Señor Martínez,[90] maestro de dibujo del Real Infante don Gabriel;[91] y así otros muchos en otras ciudades de Europa. Paréceme que tantas pruebas, llevadas al cabo con tanta felicidad por tantos y tales pintores, bastan para dar firmeza y seguridad al dichoso hallazgo del señor Requeno; por más

que la mayor parte de los actuales pintores, llevados de la fuerza de la educación más bien que de la razón, no sepan apartarse de sus oleosas paletas.

10. Antes de ningún otro, había aspirado a la gloria de este utilísimo descubrimiento el insigne español Antonio Palomino,[92] cuyas huellas siguieron en Francia Monjosieu,[93] el conde de Caylus,[94] el jesuita Harduin,[95] y el señor Bachilier.[96] Pero todos estos curiosos investigadores trabajaron en vano, y dejaron para Requeno el deseado honor a que no pudieron llegar, pues el jabón de cera, que es el único ingrediente adoptado por Bachilier y por los enciclopedistas, no puede adaptarse al ejercicio del antiguo estilo, ni producir la consistencia que todos admiran en las pinturas de las termas romanas y de las paredes herculanas y pompeyanas. Estaba reservado para nuestros días, y para el genio aragonés de nuestro siglo [Requeno], el descubrir los verdaderos ingredientes de la cera encáustica, y el modo puntual y fácil con que se valían de ella los griegos. Algunos letrados de Italia, envidiosos de esta gloria, han escrito sobre el nuevo descubrimiento para lograr en él alguna parte. Esto es lo que han intentado el caballero Lorgna,[97] el Conde Gini, el Padre Castellari, el Conde Luis Torri,[98] los señores Juan María Astori,[99] Sante Legnani y Vicente Bozza,[100] y aún el español [Pedro García de] La Huerta,[101] que estaba entonces en Roma.[102] ¿Pero qué han intentado al fin, y qué han conseguidos todos estos adicionadores? Han pretendido enmendar o mejorar el método requeniano, mas ni esto han logrado; antes bien los más de ellos han dado prueba poco decorosa de no haber comprendido la idea del descubridor, cuya intención no fue la de inventar un nuevo método de pintura, sino solo de renovar el antiguo. Así que la miel, la sal de sosa, el aguardiente y el aceite de almendras, que son los ingredientes que proponen, no son al caso ninguno de ellos; porque los antiguos no conocieron el aguardiente, inventada por Raimundo Lull [c. 1232-29 de junio de 1315] en Mallorca; ni para sus encaustos usaron jamás otra acera más que la púnica, purgadísima de toda miel; ni la mezclaron jamás con aceites ni con sal de sosa, ni con otras sales alcalinas, sino solamente o con salitre, o con agua de mar, que son los únicos disolutivos de que se valieron, según las manifiestas relaciones de los escritores antiguos. Mucho menos podrá atribuirse la más mínima gloria (como lo han hecho, sin embargo, algunos jornalistas livianos o poco informados) ni a José Tomaselli[103] (que confunde el antiguo método requeniano con la moderna pintura de pastillas), ni a los Gerlis de Milán,

que repetidas veces han protestado con ingenuidad, ante el señor Requeno y otros muchos testigos, que la gloria, dadales [dada a ellos] por el *Diario milanés,* de haber ellos inventado el encausto, es una patente falsedad y desvergüenza, dirigida al torcido fin de atribuir a la Italia un glorioso descubrimiento, en que no ha tenido ninguna parte.[104] Con el mismo espíritu de vanidad y mentira se apropió en Inglaterra la señora Gronlard [*sic*][105] todo el hallazgo requeniano, y esto al quinto año después de haberse publicado en Italia; y tan a ciegas le dieron fe en la ciudad de Londres los señores académicos de las artes, a quienes presentó dos cuadros con una *Disertación sobre el encausto*, que la honraron, en premio de su atrevida impostura, con un [*sic*] tabloza[106] de puro oro. ¿Cómo podrá sufrir la honradez de los verdaderos filósofos que se corone un engaño y se menosprecie el verdadero mérito? ¿Qué concepto formarán todos los hombres y todos los siglos de una señorita inglesa que entrampó con sus embustes a una Academia y a toda su nación? ¿Qué pensarán de aquella culta Academia y de esta generosa nación, si no se retratan [*sic,* por *retractan*] una y otra del error en que cayeron inocentemente?

[La telegrafía de Requeno]

11. El señor Requeno había dado ya nueva vida a la antigua pintura de los griegos y romanos, cuando, dirigida su infatigable aplicación a otro importantísimo descubrimiento, compuso una obrita italiana con este título expreso: *Principios, progresos, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar de lejos en la guerra, sacado de las obras de los escritores griegos y romanos, y acomodado a las presentes necesidades de nuestra milicia.* Entregó este su manuscrito en 1787 a monseñor Morozzi,[107] gobernador entonces de Civitavecchia; y consiguió, por fin, que se diese a la imprenta en 1790 en la ciudad de Turín,[108] por no haber logrado medio en tres años (¡afrenta de la Filosofía!) para los gastos de la impresión. Pasó muy pronto la obra a las vecinas manos de los franceses, los cuales, aunque muy metidos entonces en su monstruoso laberinto democrático [Revolución francesa], pusieron luego los ojos en la novedad, llevados de su natural inclinación a toda cosa nueva. El primer experimento lo hizo Claudio La Chappe[109] en Burlón, en [1]791, cuando el libro de Requeno contaba un año de publicación y cuatro de circulación menos pública. La relación de las experiencias privadas se dio en París a la Convención y al Comitado[110] en 1793, y nuevamente en [17]97, hasta que, por fin, después de repetidas

instancias, recibido en Francia auténticamente el famoso telégrafo, dio a la nación la primera señal pública de su existencia con la noticia de la toma de Condé.[111] Estas son las épocas [etapas] verdaderas de todo el hecho, como las refirieron los mismos franceses en su *Monitorio de París,*[112] de donde las copiaron todas las Gacetas italianas.

12. Puestas estas verdades indisputables, ¿qué razón pudo haber para honrar al Señor Chappe con el no merecido título de inventor del telégrafo?. La misma, sin duda, con que suelen dar los franceses a su abate De l'Epée la gloria del arte de hacer hablar a los mudos, inventada y publicada en España muchos años antes. Teniendo los filósofos tan larga experiencia, como tienen, de la incomparable facilidad con que se apropia la Francia todas las glorias ajenas, debieran tener por sospechosas todas las frecuentes baladronadas de aquella nación, y sujetarlas, por esto mismo, a rigurosísimo examen, antes de dar la más mínima fe a su conocida jactancia. ¿Mas qué diré del ridículo empeño de algunos italianos, los cuales, para adular a los franceses, sin nombrar siquiera una vez al tan benemérito Requeno, procuran atribuir todo el honor de la invención (ya que no pueden a La Chappe) a Guillermo de Amontons,[113] nacido en París a los 31 de agosto de 1668? Quien leyere el *Jornal literario de Nápoles* de 1794 y las posteriores *Diatribas* de Onofre Gargiulli,[114] verá, desde luego, que no tienen ni alegan más fundamento que el de haber propuesto dicho Monsieur De Amontons un determinado método para hablar desde lejos, sin haber reparado, los que esto dicen, que por el motivo alegado pudiera darse más bien toda la gloria o a Kirker[115] o a Cardano;[116] pues entre ambos, antes de dicho francés, propusieron otros métodos para el mismo efecto. Pero el caso es que la gloria del señor Requeno no es la de haber inventado un método comoquiera para hablar en distancia, cosa que muchos y de muy diferentes modos pudieran inventar; sino el de haber renovado y llamado a nueva vida este antiguo artificio militar de romanos y griegos, descubriendo sus autores, métodos y progresos, y tejiendo de él una exacta historia cronológica, a la cual únicamente somos deudores del restablecimiento del telégrafo.

[La Quironomía o lenguaje pantomímico con las manos]

13. *Después de haber renovado* (dice Requeno) *el arte de pintar al encausto con ceras coloridas y todos los antiguos métodos olvidados para hablar de lejos con los telégrafos, me he aplicado a restablecer el arte desconocido ya de*

nuestros días, de las antiguas señas y gestos para perficionar (perfeccionar) con ella la pantomímica moderna. Así dio principio a su tercera obra, intitulada en italiano *Descubrimiento sobre la Quironomía*, y dedicada en Parma en 1797, por los hermanos Gozzi,[117] al señor marqués Melilupi,[118] a quien dicen, en la dedicatoria, que este tercer descubrimiento puede llamarse *émulo de los del telégrafo y del encausto, debidos al mismo autor*. Aunque realmente es apreciable el tercer hallazgo, no menos de los dos primeros, ha tenido, sin embargo, no sé si diga la fortuna o la desgracia, de no haber picado la envidia de los literatos; porque habrán considerado la invención como más erudita que útil, y de ninguna o poquísima importancia. Esta misma reflexión me mueve a darla a conocer de algún modo, para que entiendan y vean los restauradores del buen gusto que con una convención arbitraria, análoga a la antigua, podríamos lograr e introducir en nuestros teatros todas las ventajas de la admirable Pantomima de los griegos.

14. Omito, como menos importante, la *Quironomía forense*, de que se valían los abogados en las causas de comercio o de cualquiera otro interés para señalar, con los gestos de la mano izquierda, todas las unidades y decenas, y con los de la diestra los centenares y millares, y aun los millones; sistema numérico, de que todavía quedaba alguna menoría en el siglo VII cristiano, como se infiere de las obras del erudito Beda.[119] La *Quironomía teatral,* que es la que merece restablecerse, estaba destinada para representar pantomímicamente, al compás de la música, una acción, la que fuere, o cómica o trágica o épica o lírica, acompañada siempre o del son o del baile o de uno y otro juntamente. Los gestos de las manos eran parte *accionales* y parte *alfabéticos.* Servían los primeros, que habrán sido no pocos, para indicar con los dedos o silencio, o maravilla, o interrogación, o amenaza, o aplauso u otra cualquiera cosa. Y los segundos [alfabéticos], con los cuales se formaba un lenguaje mudo, no excedían el número de 24, cuantas eran las letras del alfabeto griego, fiadas las primeras doce a la mano izquierda, y las demás a la derecha. El cómico o el bailarín, mientras decía de este modo con los dedos cuanto hubiera podido decir con la boca, acompañaba la relación con otros muchos gestos, no genéricos o a su capricho, como lo hacen ahora nuestros pantomimos, sino fijos o determinados y vinculados con sumo rigor así por lo que mira a su número, como a su calidad y duración, para que no desdijeran en la más mínima cosa del sistema musical que los acompañaba y dirigida. Aún los movimientos de las piernas y pies habían de corresponder de continuo en el baile, no solo

al compás de la música, sino también a su vario ritmo; debiendo ser, por esto mismo, todos los pasos y saltos de varia y determinada medida, ora *grandes* o de la mayor extensión posible, ora *medianos* como la mitad de los grandes, y ora *pequeños* por la mitad de los medianos. Y ni aún esto bastaba, porque las diversas clases que he dicho de movimientos y pasos, era preciso combinarlas en tantas maneras diferentes cuántos eran los modos diversos con que iba la música entretejiendo sus varios tonos. Así juntaban admirablemente los antiguos, cuando querían, todas las cuatro partes de que el teatro es capaz: poesía, canto, son y baile, formando un compuesto armoniosísimo, de que hemos perdido la idea. ¡Cuánto eran, pues, más perfectas que las nuestras las antiguas representaciones teatrales! ¡Cuánto más agradables a los ojos y oídos! ¡Cuánto más gustosas a la razón! He aquí el grande objeto a que se dirigen las investigaciones *quironómicas* del Señor Requeno.

[La música grecolatina de Requeno]

15. De estas ideas teatrales pasó naturalmente con su férvido ingenio a las de la música en general, y luego, al siguiente año de 1798, publicó en Parma en dos tomitos en octavo, su cuarto descubrimiento con el título italiano de *Restauración de la antigua armonía de los cantores griegos y romanos.*[120] De este arte maravilloso, dignísimo de conocerse y renovarse, borráronse las ideas desdichadamente, no solo desde la época de las naciones bárbaras y siglos oscuros, sino también de algún modo desde la edad de los conquistadores romanos; porque, no entendiendo estos la armonía griega y queriendo, sin embargo, imitarla, hicieron de ella, primero en la práctica y después en la didascalia [enseñanza], una especie de monstruo. Para poderla descubrir entre las densas tinieblas de los tiempos pasados, han trabajado con mucho estudio varios hombres grandes de todas las naciones cultas. En Italia, Galileo[121] y Martini;[122] en Francia, Burette[123] y Rousseau;[124] en España, Cerón[125] y Salinas;[126] en Alemania, Meibomio;[127] en Flandes, Kirker;[128] en Inglaterra, Burney;[129] pero todos sin fruto hasta ahora, sin producir un experimento seguro, sin ni aún llegar a descubrir el primer fundamento de la armonía de los griegos, que es decir el mecanismo de su *canon,* construido de cuerdas unítonas. A solo Requeno ha querido manifestarse el dulcísimo genio de la música antigua. De él solo se ha hecho amigo. A solo él ha fiado la llave de todos sus tesoros. Procuraré daros, oh Filósofos, una sucinta idea de este nobilísimo hallazgo, fundado

por el insigne descubridor sobre los textos originales de la Antigüedad, y sobre las muchas experiencias que ha hecho y que ha replicado varias veces con la mayor cortesía ante las personas que se lo han pedido.

16. Los griegos más antiguos, anteriores a la época de la *Música proporcional* de los pitagóricos, seguían un sistema que llamaban *equabil*, muy natural y sencillo, pero sumamente armonioso. Tomaban por canon de su armonía, ora una cuerda sola, que se multiplicaba cuanto querían con la multiplicidad de puentecillas;[130] y ora muchas cuerdas separadas, las cuales, aunque todas unítonas por la igualdad de su largura, groseza[131] y tensión, sonaban, sin embargo, al oído muy diversamente, a proporción del diverso lugar en que las puentecillas se colocaban. Las cuerdas que conocían eran 25, divididas, por consiguiente, con 24 intervalos, todos ellos de medida igual y equivalentes a otras tantas diesis cuadrantales. Dos de estas diesis formaban puntualmente un semitono. De lo cual se sigue que, siendo las diesis 24, los semitonos eran 12, y los tonos 6. De todas juntas las 24 diesis, que es decir de 12 semitonos o de 6 tonos, nacía el *diapasón* u *octava*. De 14 diesis, iguales a siete semitonos o tres tonos y medio, nacía el *pentacordón* o *quinta*. Y de 16 diesis, que eran cinco semitonos, o dos tonos y medio, nacía el *tetracordo* o *cuarta*. Con este sistema simplísimo, en el cual estaban también comprendidas, a un modo semejante, las *tercias* y *sextas*, lograban los griegos una armonía muy cumplida, hacían jugar más cuerdas armónicas que nosotros; las dividían con compás más artificioso que el nuestro. Añadían fácilmente un semitono más a nuestra cuarta mayor; usaban de varios intervalos, así diatónicos como cromáticos, de los cuales nosotros en serie separada no tenemos idea. Llevaron, finalmente, el contrapunto, inventado por Lisandro[132] y mejorado por Estratónico,[133] a lo sumo de la perfección. Este era el sistema general en toda clase de música, instrumental y vocal.

17. Entrambas a más de esto, aún por otros títulos, eran más perfectas y armónicas que las nuestras; pues los griegos en su canto hacían manifiesta distinción entre el sonido *silábico* y el *rítmico*, dando al primero dos solos tiempos, y al segundo, a veces, aun cuatro, notados con un solo compás, dividido en cuatro partes. Y por lo que toca a los instrumentos, no hacían uso de cualquiera de ellos para cualquiera tema, como nosotros lo hacemos; ni lo acordaban, como nosotros, siempre de un modo, tanto para exequias, como para cantares jocosos; antes bien muy al contrario, a

proporción de las diversas circunstancias diversificaban los instrumentos, y acordábanlos diversamente, y aún variaban los *metros* y los *ritmos*, refiriendo los primeros a las medidas del verso y los segundos a las medidas del tiempo. Aún otra cosa hay que notar en la música de los griegos, y es que sus preceptos musicales eran igualmente aplicables tanto al canto del hombre como al son de cualesquiera instrumentos, o de viento, o de percusión, o recuerda.

18. Esta uniformidad de preceptos producía un efecto singularísimo, difícil de creer en nuestros días, por haberse perdido de muchos siglos a esta parte, no solo su ejercicio, sino también su memoria. El hecho es que un instrumento cualquiera, sin ningún auxilio de voz humana, cantaba por sí solo cualquiera composición poética, introduciendo individualmente (como decía Plutarco) en los oídos del auditorio las letras, las sílabas y las palabras; lo cual los griegos podían ejecutar con toda facilidad aún en la lira simplicísima de solas cuatro cuerdas, con solo dar a sus cuatro notas TA, TE, TEE, TOO, veinticuatro diversas combinaciones, correspondientes a las 24 letras del alfabeto griego. Método de música muy singular y gustoso, porque daba con ella el tañedor diversos tiempos e intervalos no solo a las palabras y sílabas, pero aún a las letras. Filósofos, debierais quedar ciertamente muy agradecidos a quien ha sabido abrirnos el camino para poder cantar otra vez con tan maravilloso artificio. A quien ha sabido descubrirnos todo el sistema de la antigua armonía, digno de preferirse, por muchos títulos, al método proporcional de los pitagóricos y modernos. A quien ha sabido enseñarnos, finalmente, los medios más seguros para poner algún remedio a las incoherencias de nuestra ciencia musical, y aumentar el sistema armónico de todos nuestros instrumentos.

[Investigaciones sobre el *clasicum militare,* especie de clarín]

19. Las muchas luces y noticias que había adquirido el señor Requeno con sus varios descubrimientos, principalmente con los de la música y telégrafos, pusiéronle en proporción de poder llamar a nueva vida el antiguo *Clasicum militar*e, que era una especie de trompa o clarín, con la cual los jefes de los ejércitos no solo llamaban a sus soldados y les mandaban las operaciones de la guerra, sino que animábanlos también con aquellas célebres oraciones o arengas, a que se debieron muchas veces las más famosas victorias. Ya nos había dado en su obra telegráfica alguna idea pasajera de

este importantísimo instrumento; pero hízolo conocer más abiertamente con las experiencias hechas en España en los últimos meses del año de 1799 y primeros de siguiente. Hizo componer en Cuenca por el maestro de capilla don Pedro Aranaz[134] una música simplicísima, fácilmente adaptable al intento; y con ella se profirió a son de clarinete, sin voz humana, un entero discurso clarísimo, que oyeron y entendieron sin dificultad ninguna muchos sujetos allí presentes. El nuevo lenguaje musical mereció la aprobación, que el autor conserva por escrito, de los insignes maestros de música de El Escorial; y hubiérase presentado al Real Ministerio el maravilloso descubrimiento con formal autorización, si un nuevo Decreto improviso contra [los] jesuitas no hubiese echado de España al señor Requeno [15 de marzo de 1801], y privado a los españoles de las grandes ventajas que les prometía la presencia de tan insigne varón. Muy temible es que se aprovechen algún día los franceses, como suelen, de este nuevo hallazgo, despojando de toda su gloria al arrinconado aragonés.

[Investigaciones sobre el tambor]

20. Merece también la atención de los guerreros y de todas las almas armónicas, la sexta empresa del mismo autor, dirigida a dar armonía, según el antiguo gusto de los griegos, al moderno tambor, el más monótono y fastidioso de todos los instrumentos. Don Vicente Requeno propuso de paso este su proyecto en el segundo tomo de su *Arte armónica antigua* [1798]. Y tendrían ya los ejércitos un tambor sonoro y agradable, capaz de acompañar con armonía a los demás instrumentos, y de animar con deleite a los guerreros a grandes acciones heroicas; si hubiese conseguido el autor aquella eficaz protección, sin la cual los hombres de mucho talento, pero no de igual fortuna ni riqueza, no pueden hacer los grandes progresos de que son capaces.

[Invenciones en otras materias]

21. He dado cuenta hasta ahora de solas sus invenciones más conocidas. Otras muchas hay, de que solo tienen noticia algunos particulares, a quienes sinceramente las ha confiado, según su natural muy abierto y generoso, y ajeno de toda envidia. Tales son la formación de varios barnices, como los usaban los griegos para sus navíos. La fundición del marfil para reducirlo a estatuas, según el uso antiguo. Un encausto particular

para todas las esculturas de mármol. El modo de recoger en grandes formas la lava del Vesubio y formar con ella grandísimas columnas. El arte, por fin, de endurecer sumamente la loza o porcelana para construir con ella paredes o murallas. A más de estas invenciones, corren del mismo autor algunas obras manuscritas sobre la pintura lineal, la retórica de los griegos y latinos, el arte de bien hablar, la numismática[135] y lapidaria, y sobre otros varios argumentos[136] de pública utilidad.[137]

[Peroración o epílogo]

22. Filósofos cultísimos, os he puesto ante los ojos un luminar de nuestra edad, un letrado de los más dignos de vuestro reconocimiento, un hombre que, a pesar de la envidia y de sus fatales desgracias, hará época perpetua de las historias del siglo décimo octavo. Vive en Roma arrinconado y en la oscuridad que no merece; aunque es verdad que, por su admirable modestia, concurre también por sí mismo a su propio desprecio. Yo os encomiendo, oh Filósofos, un filósofo grande, uno de los esclarecidos bienhechores de la República literaria, tanto más digno de que le apreciéis, cuanto menos se aprecia él a sí mismo. Levantadle, mientras vive, sobre las palmas de vuestras manos. No le dejéis morir sin los honores que le debéis. Si no lo hiciéredes, será para él una humillación de que no es digno, pero al mismo tiempo, para vosotros y para todas las personas cultas de nuestra edad, una ignominia indeleble.

Adición[138]

El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos [Masdeu] *a los ejércitos de España.*

1. Habiendo escogido últimamente don Vicente Requeno tres diversos sistemas para suavizar de algún modo, según leyes de acústica o armonía, el disgustoso tapara-patán de nuestros tambores, nacidos (parece) para desconcertar, como dijo Cicerón, *el juicio* de las orejas, paréceme conveniente que no se le retarde esta noticia al Real Ministro de la guerra, a fin de que, examinado el invento por los oficiales mayores y otras personas inteligentes, y hallado realmente practicable, pueda ponerse por obra en los ejércitos de nuestra nación, antes que los franceses u otros extranjeros nos tomen la mano y se arroguen toda la gloria de la invención española. Movido de este deseo, escojo de los tres sistemas el más fácil, y el que

generalmente ha parecido mejor. Y lo expondré aquí, según los principios e ideas de su mismo autor, con toda la claridad y concisión que me será posible: El origen antiguo del *tambor*. Su estado actual en la milicia. Los principios de acústica para su reforma. Y la reforma práctica del mismo según *dichos* principios. Estos cuatro artículos llenan todo el asunto del presente papel.

Artículo I. Origen antiguo del tambor

2. San Isidoro de Sevilla (o menospreciado o no conocido por el Señor Lampe,[139] que escribió en latín sobre los tambores antiguos) nos dice que los hubo de dos especies con los dos nombres de *sinfonía* y *tímpano*, y los explica con estas palabras: *La sinfonía es un madero vaciado, cubierto por entrambas bocas con pieles, las cuales pieles, golpeadas por los músicos de una y otra parte, con la concordancia de sonidos graves y agudos, dan una suave melodía. El tímpano es un cuero, estirado sobre un aro de madera, y viene a ser la mitad de la sinfonía, y como una especie de criba*.[140]

3. Uno y otro tambor es muy antiguo y anterior a los tiempos del Santo [San Isidoro de Sevilla]. El *tímpano*, según Eurípides, fue inventado por los Coribantes;[141] y según el satírico Juvenal[142] pasó de la Siria a Roma. De la *sinfonía* hubo de originarse el nombre de *sinfoniaca*, aplicado por Cicerón a la música en general. *Erradamente juzgaron algunos latinos* (dijo San Jerónimo, escribiendo al papa San Dámaso) *que la sinfonía era una especie de órgano,* porque realmente no era órgano, sino propiamente, como se ha visto, un atambor[143] armónico.

4. Este tambor musical, aunque a la verdad muy deteriorado y falto de su primitiva melodía, se conservó entre los griegos de oriente y moros de España. Mereció por ventura desde aquellos tiempos el nombre de *tambor*, originado del griego *thambos*, que significa terror o espanto. Y efectivamente le convenía entonces esta denominación, porque servía en los ejércitos mahometanos para aumentar con su destemplado ruido la confusa algazara de los que atacaban o asaltaban.

Artículo II. Estado actual del tambor

5. La antigua *sinfonía* de los griegos primitivos, desconcertada por los moros, o por otros pueblos, es la que llamamos *tambor* en nuestros ejércitos.

Los militares modernos han pretendido perficcionarlo, o a lo menos mejorarlo; mas es cierto que no lo han conseguido.

6. El antiguo tambor era de madera. Lo hemos construido de cobre, y últimamente de latón. Y en esto, en vez de ganar, hemos perdido, porque lo hemos hecho más pesado y de materia menos fibrosa y menos proporcionada a las vibraciones.

7. Le hemos añadido el bordón, destinado a comprimir más o menos el parche de abajo, para que resuene su voz más o menos. Se ha pensado con esto poder variar los tonos del tambor, pero tal cosa no sucede, ni puede suceder, porque en cualquiera instrumento músico la comprensión de la caja armónica puede aumentar el cuerpo de la voz, mas no variar su tono musical. Se ve manifiestamente, en el clave Tlanquiniano [*sic*] de campanillas de cristal, que el sonido se puede aumentar hasta la voz más furibunda sin tomar jamás nuevo tono.

8. Le hemos añadido también unos cordeles, tirados de un aro a otro en forma de triángulos, los cuales se ensanchan o estrechan como se quiere, levantando o bajando unas corregüelas,[144] que lo sujetan. Esto se ha hecho para estirar más o menos las pieles y lograr con su variada tensión la variedad de tonos. Pero en vano se espera este buen efecto: 1.º Porque los sonidos de una piel o cuerda estirada no siguen la proporción de los pesos o fuerzas con que se estira. 2.º Porque pieles y cuerdas ordinariamente se rompen antes de llegar a darnos todo el sistema musical. 3.º Porque, puestas en cualquiera instrumento muchas cuerdas, que por largura y groseza sean iguales, no se llega jamás con la sola variedad de tensiones a encontrar prácticamente ni aún la sola escala diatónica natural.

9. El enciclopedista Jaocourt,[145] el único, tal vez, que ha escrito sobre nuestros tambores, les atribuye capacidad para las cuatro entonaciones DO, MI, SOL, DO. Esto quizá no es cierto, y aun cuando lo fuere, no bastaría para restituir al tambor la antigua perfección armónica. Háganse las siguientes reflexiones: 1.ª ¿Cómo podrá ser que el sonido de un instrumento pase de un DO al otro DO, o del primero hasta el último tono de una entera octava, sin pasar por todos los demás tonos intermedios? 2.ª Las que llamaba Jaocourt *entonaciones* diversas no son en rigor variaciones de tonos, sino extensiones varias de una misma voz. Efectivamente, confrontadas por diversos peritos con los respectivos tonos del monocordo, no

han correspondido jamás al unísono. 3.ª El uso que hacemos del tambor para acompañar las músicas militares no lo prueba capaz de dichas entonaciones, ni de otra alguna, porque hay dos modos de acompañar la música: o *con sonidos armónicos* o *con golpes dados a tiempo*. El primero, como se ve por ejemplo en la vihuela o violín, es capaz de toda la graduación musical; mas no lo es seguramente el segundo, que es el del tambor, o gran caja, o cosa semejante, y también el de la mano del maestro de capilla, cuando lleva el compás.

10. El tambor nos sirve en el día para educar las reclutas[146] y dirigir y mandar a los soldados en paz y en guerra: medio desproporcionado para su fin. En las escuelas de la antigua Grecia, para suavizar la voz fastidiosa del preceptor, daban las lecciones a la juventud con la dulce voz de un instrumento músico de viento. Y Tirteo,[147] general de los atenienses vencido por los Lacedemonios, para animar a sus tropas desalentadas, tomó una flauta de gracioso y dulce sonido, y templando con ella sus exhortaciones marciales, consiguió segunda batalla y completa victoria. Nosotros, muy al revés, con un instrumento de voz áspera, ruda y desagradable, pretendemos animar la gente a empresas repugnantes, a graves dificultades, y aun a la misma muerte. ¡Qué cosa más impropia y desproporcionada!

11. Es necesario, pues, por todos los títulos y razones, suavizar nuestro tambor y restituirle, en cuanto se pueda, la antigua armonía, para lo cual, ante todo, es preciso fijar las leyes de acústica, que nos faciliten esta deseada reforma.

Artículo III. Principios de acústica para la reforma del tambor

12. *Principio* I. Es menester hacer distinción (dice Nicómaco,[148] griego escritor de música) entre el *sonido ruidoso* y el *sonido armonioso*. La tos de un enfermo, la rueda de un carro, la rotación de una cuba llena de cascajos, y asimismo el tapara-patán de nuestros tambores son sonidos puramente *ruidosos*, porque varían sin orden ni ley musical, ni deleite de quien los oye. La cítara, al contrario, o la vihuela, nos da un sonido *armonioso* y agradable, porque se sujeta, según orden y ley, a diferente graduación de tonos.

13. *Principio* II. El sonido armónico comprende tres cosas diferentes: el *tono* de la voz, o alto o mediano o bajo; el *cuerpo* de la voz, de mayor

o menor fuerza o esfera o extensión; y el *temple* de la voz, o bronco, o dulce, o blando, o de otra especie. El enciclopedista [Jaocourt] no distinguió estas tres cualidades, cuando atribuyó al moderno tambor las entonaciones que no tiene.

14. *Principio* III. Los instrumentos de sonido armónico se dividen en tres clases: unos son de cuerda, como el clave; otros de viento, como la flauta, y otros de percusión, como la campana. Cada una de estas clases está sujeta a diferentes leyes y a diferentes medios de acordanza.

15. *Principio* IV. El único medio suficiente para medir con exactitud en los instrumentos de cuerda todos los grados diversos del sonido armónico, es la diferente largura de muchas cuerdas o pieles, que en todo lo demás sean iguales. No es medio seguro el de la mayor tensión o menor, por las razones insinuadas en el número 8. No lo es tampoco el de la mayor o menor groseza [sic, grosor] de las cuerdas o pieles. Lo primero, porque en la piel, al contrario de la cuerda, la más gruesa da sonido más agudo, y la más delgada lo da más bajo. Lo segundo, porque no se ha descubierto, hasta ahora, la proporción con que debiera engrosarse la piel, o adelgazarse la cuerda, para que llegue una y otra al tono más agudo.

16. *Principio V.* En los instrumentos de viento, el único medio seguro para medir la graduación armónica, es la diversa largura de muchos tubos o cañutos, que en todo lo demás sean iguales. Quien quiera asegurarse de esto con la experiencia, tome un cañuto de madera, cuyas paredes de arriba [a] abajo sean igualmente gruesas, y cuyas dos aberturas tengan igual diámetro. Abra en él agujeros en el mismo número y con las mismas distancias con que se distribuyen en un monocordo las puentecillas. Aplíquele después una lengüeta y suénelo con la boca. Si le cerrare todos los agujeros, que es lo mismo que darle toda su entera largura, oirá salir el sonido más bajo. Si abriere el agujero de la cuarta, oirá la cuarta; si el de la quinta, la quinta; y así de los demás.

17. *Principio* VI. En los instrumentos de percusión no hay más medida que la de su grosor, bajo la inteligencia segura de que el cuerpo más grueso da sonido más agudo, y el más delgado lo da más bajo. De este principio de acústica, que a muchos parecerá extraño, podrá cualquiera asegurarse por sí mismo, golpeando con un martillo o dos piedras de la misma calidad, pero la una grande y la otra pequeña; o dos cilindros de

acero, de igual temple y largura, pero el uno grueso y el otro delgado; o bien dos tambores o panderos, de igual materia y medida, pero de piel más recia el uno, y más sutil el otro.

18. *Principio* VII. Los instrumentos de diferentes clases, o de cuerda o de viento o de percusión, se distinguen los unos de los otros, no tanto por la diferencia de su construcción material, como por la diversidad de las leyes acústicas a que está sujeto respectivamente cada uno de ellos. Así, el clavicordio, aunque saque su voz a golpes de martinetes o martillos, no por esto es instrumento de percusión; ni era instrumento de viento el kirkeriano,[149] aunque el viento diese impulso y vibración a sus cuerdas. Por la misma razón, el tambor, aunque responda a los golpes de las baquetas, pudiera dejar de pertenecer a la clase de los instrumentos de percusión, cuando se sujetare en la práctica a otras leyes distintas, como se verá practicado en el artículo siguiente.

Artículo IV. Reforma práctica del tambor

19. Efectivamente, nuestro tambor, cuando se haya de reducir a instrumento armónico, debe ponerse en la clase de los de cuerda, porque, según las experiencias hechas, no puede conseguirse en él toda la serie de tonos ni por la groseza mayor o menor de sus pieles, que es la medida de los instrumentos de golpe, porque esta proporción es incierta y desconocida; ni por la mayor o menor largura de su caja o tubo, que es la de los instrumentos de viento, porque en esta especie de medida no se le hallan límites ciertos; sino solamente por la mayor o menor largura del diámetro de su parche, que es lo mismo que su cuerda.

20. Para graduar, pues, en consonancia armónica muchos tambores, no se necesita más que arreglar y proporcionar los diferentes diámetros de sus parches o pieles, como si fueran otras tantas cuerdas. Fuera de esta diferencia de diámetros, todo lo demás ha de ser igual; la madera de todas las cajas la misma, y de la misma delgadez o grosor; y las pieles, asimismo, todas iguales en materia, groseza y tensión.

21. El constructor de los tambores puede darles mecánicamente toda la exactitud que se requiere, con solo seguir las proporciones de una de las dos escalas diatónicas, que se dan aquí por norma, una antigua y otra moderna:[150]

Escala de Dídimo [siglo I a. C.]	*Escala de Tartini [siglo XVIII]*
120	180
113	160
101	144
90	135
80	120
75	108
67	96
60	90

22. Teniendo presentes el constructor estas dos escalas, forme un listón de madera de una largura competente, la que más le agrade o más bien la que la experiencia le enseñare ser mejor. Divida el listón con el compás en 120 partes iguales, o bien en 180, según la escala que se le mandare seguir; y tome desde luego dicho listón por pauta segura y constante de todos los diferentes diámetros de sus tambores.

23. El tambor que tenga el diámetro (siguiendo, por ejemplo, la escala de Dídimo) todo el listón entero, esto es todas sus 120 partes, dará el tono de DO; el que tenga 113, el tono de RE. El que tenga 101, el tono de MI. El que tenga 90, el tono de FA. El que tenga 80, el tono de SOL. El que tenga 75 el tono de LA. El que tenga 67 el tono de SI. Y el que tenga 60 dará la octava o segundo DO.

24. Con el mismo orden y método podrá pasarse adelante. Así, quien quiera construir tambores proporcionados para la segunda octava, forme un segundo listón, que tenga de largo la mitad del primero. Divídalo, como aquel, en 120 partes y dé a los segundos tambores la misma proporción que dio a los primeros. Del mismo modo, con un tercer listón, que sea la mitad del segundo, podrán formarse los terceros tambores para la tercera octava. Pero es menester advertir que estos terceros tambores saldrán demasiadamente pequeños, cuyo inconveniente no puede evitarse sino con un medio solo, que es el de dar una periferia muy grande al primer tambor de la primera octava.

25. Acerca de la largura que se puede dar a las cajas, se ha observado con repetidas experiencias, que la que dice mejor es la de la mitad de su diámetro, o poco más. Según el texto de San Isidoro [libro III de las

Etimologías], la caja debe ser vaciada; y bien pudiera ser que, de este modo, mejorara de sonido. Podrá experimentarlo quien quisiere, puesto que el señor Requeno no lo ha experimentado para ahorrar este gasto.[151] También dice el Santo [Isidoro] que se daban los golpes sobre entrambos parches del tambor; y esto también puede conducir a la mayor perfección de su armonía, sobre lo cual podrá hacer sus pruebas el maestro de capilla que hubiere de componer la música.

26. Los tambores armónicos, construidos del modo que se ha dicho, podrán tocarse o por sí solos o para acompañar la música militar de los instrumentos de viento. Y en esta suposición, podrá introducirse su uso en los regimientos, o para uno de estos dos fines, o para entrambos, según se juzgare más conveniente. Dos cosas es menester advertir para el nuevo sistema: la primera, que para las dos diferentes operaciones insinuadas, debe cuidar el maestro de capilla de componer dos diferentes clases de música; y la segunda, que los que han tocado hasta ahora el tambor, no lo podrán tocar en lo porvenir, sin aprender antes la solfa.

Apéndice n.º 3

REQUENO, DOS OPÚSCULOS PEDAGÓGICOS SOBRE LA PINTURA: *LIBRO DE LAS FORMAS DE TODO GÉNERO DE PINTURA,* Y *OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA LINEAL O GRÁFICA DE LOS GRIEGOS Y SOBRE LA MONOCRÓMICA, O DE UN SOLO COLOR*[152]

3.1. Introducción

Conocemos la gestación de estos dos manuscritos gracias a sus peripecias en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1799 y 1807,[153] brevemente reseñados por Esperanza Navarrete.[154] Sufrieron las censuras de cinco académicos, generalmente adversas, pues la mayoría eran maestros, seguidores de la frialdad y rigidez mengsiana, como Gregorio Ferro (1742-1812) y Francisco Javier Ramos (1746-1817), quienes desgranaron diversas objeciones a lo largo de ellas. Vieron en el obseso por la perfección clásica grecolatina, como era Requeno, un espíritu excesivamente crítico con el ideal de su maestro Mengs, testimonio evidente de la libertad y sensibilidad con que el abate aragonés supo acercarse al mito de la perfección clásica sin perder su propia personalidad, formada con otros moldes más rígidos que lo hacían incapaz de asimilar novedades espurias de lo que él creía pureza clásica, aunque, paradójicamente, no caer en la seca imitación.

Los modelos pictóricos defendidos por Requeno y las correspondientes censuras de sus manuscritos requenianos se hicieron en unos momentos históricos (1799-1807) de cambios sociopolíticos (Revolución francesa y guerras napoleónicas), socioculturales (del Neoclasicismo al Romanticismo), artísticos (el ocaso del bello ideal, que había dominado las discusiones

artísticas de las dos últimas decenas del siglo XVIII, perfectamente analizado por Úbeda de los Cobos)[155] y organizativos en Academia de San Fernando, la cual se daba cuenta de que, después de medio siglo de enseñanzas artísticas, necesitaba renovar los planes de estudios. En este contexto se deben analizar las propuestas pedagógicas incluidas en los dos opúsculos de Requeno que presentamos. Por razones de edad o políticas van desapareciendo de los puestos de gobierno de la Academia de San Fernando los partidarios del modelo neoclásico puro. Isidoro Bosarte fue secretario entre 1792[156] y 1807, siendo sucedido por José Luis Munárriz (1807-1815). Los vicesecretarios fueron Luis Paret y Alcázar (1792-1799) y Silvestre Pérez (1799-1814), si bien Juan Antonio Cuervo fue interino entre 1812 y 1814.

A la muerte de Bosarte, varios fueron los aspirantes a ocupar la vacante, y la junta particular eligió una terna formada por José Luis Munárriz, Juan Antonio Almagro y Ramón de la Cuadra.[157] El rey nombró finalmente al propuesto en primer lugar, según acostumbraba hacer en las propuestas que le presentaba la Academia para casos similares.[158] José Luis Munárriz pidió inmediatamente los honores de secretario real, al igual que habían hecho con anterioridad otros secretarios.[159] Durante los ocho años que estuvo al frente de la Secretaría General de la Academia, muchos fueron los asuntos que tuvo que resolver junto al viceprotector (marqués de Espeja), y los testimonios escritos muestran que fue un tenaz instigador de la conciliación entre consiliarios y profesores, proponiendo, incluso, planes para la reforma general de la Academia, como, por ejemplo, el que redactó en 1812 desde Galicia.[160]

Pero la máxima autoridad académica que gestionó las censuras de los dos opúsculos de Requeno fue el viceprotector (director efectivo, pues el protector era el primer ministro de turno) marqués de Espeja,[161] quien, nada más tomar posesión de su cargo de viceprotector en 1803, se dio cuenta de que la Academia no marchaba adecuadamente porque no había cumplido aún con la misión para la que había sido creada: la formación de artistas. El problema radicaba en que, estando aprobadas una serie de normas para que esto fuera posible, la Junta de Gobierno (es decir la junta particular) no había impuesto su cumplimiento. Respecto a las enseñanzas comunes de pintores y escultores, decía que en la Sala del Yeso no se enseñaba a distinguir un estilo de otro, y que a la del Natural no asistía casi nadie. En este último aspecto centraba el problema en los profesores, o

mejor dicho, en el sistema establecido de que cada mes una de estas salas estuviera dirigida por un pintor o por un escultor alternativamente. Lo que trataba de decir en el fondo era que, al no existir un método común respecto a cómo conducir las enseñanzas, los alumnos habían optado por tomar partido a favor de uno u otro profesor, dejando de asistir cuando el que les tocaba por turno no les satisfacía. También le llenaba de desolación el hecho de que, de las seis materias pensadas para el aprovechamiento de los futuros pintores, solamente se impartiera la del dibujo, y esta sin un método que proporcionara igual aprovechamiento a todos los alumnos, pues no se enseñaban ya ni la simetría del cuerpo humano ni las reglas de la composición del cuadro. Recordaba como para la anatomía se había dotado una plaza que por un tiempo había ocupado el cirujano Agustín Navarro junto a otro profesor, pero que, a pesar del esfuerzo y del gasto hecho para grabar las planchas que hubieran ilustrado el tratado dedicado a su enseñanza, este no se había llegado a publicar. También se había creado y dotado la de colorido con la idea de «conservar el estilo de la escuela romana en la Academia, [pero] no he encontrado las causas que impidieron llegarlo a verificar». Añadía Espeja que la misma desgracia había recaído sobre la enseñanza también común de Perspectiva: nadie acudía a ella, pues el que empezaba se aburría a las pocas semanas a pesar de los esfuerzos de su director Guillermo Casanova, quien había elaborado un tratado para enseñarla y lo había presentado a examen de la Academia, sin que esta le hubiese comunicado aún su parecer.[162]

3.2. Los dos opúsculos en el contexto de los estudios de Requeno sobre la pintura grecolatina

3.2.1. Requeno vuelve a España (1798-1801)[163]

3.2.1.1. Requeno en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País

Vamos perfilando la imagen de un Requeno profundamente católico y bastante ilustrado. Su intensa participación en la actividades reformistas de la Económica Aragonesa es una prueba importante del espíritu ilustrado de nuestro abate. Hoy todos estamos de acuerdo en que los amigos del país fueron la quintaesencia de las inquietudes y afanes de la Ilustración española en el último tercio del siglo XVIII.[164]

El periodo 1798-1801 es un paréntesis en el largo destierro italiano de Requeno, que podemos enmarcar entre dos reales órdenes: la de 11 de marzo de 1798, autorizando a los jesuitas a que vuelvan a España, y la de 15 de marzo de 1801, disponiendo que «los expulsos de la Orden jesuítica existentes en estos reinos se trasladen a las ciudades de Barcelona, Valencia y Alicante», porque se les obligaba a pasar de nuevo a Italia «por castigo y para tranquilidad de estos Estados».

Este periodo es el único en que los destinos de Requeno y su protector José Pignatelli se separan. Mientras que este, abandonando su vida principesca, se dirige a Colorno (Parma) para dirigir un noviciado vistiendo un decente pero humilde traje de sacerdote secular, Requeno orienta su vida en el entorno familiar zaragozano, como abate exjesuita, regresando a Aragón, dedicado al estudio sosegado de las artes antiguas dentro del marco reformista de la Económica Aragonesa. Recordemos que la Real Orden del 11 de marzo de 1798 mandaba que los jesuitas que regresasen a su patria debían vivir lejos de la corte amparados en sus parientes o en algún convento.

El de Calatorao regresa a Zaragoza, mientras que José Pignatelli, previa autorización de Pío VI, abre un primer noviciado en Colorno en 1799, y posteriormente, con fecha 7 de mayo de 1803, el padre Pignatelli será elegido para el cargo de provincial de la naciente provincia jesuítica de Italia.

Cada exjesuita desterrado toma su decisión personal, basada en sus propios motivos. Requeno, con cincuenta y cuatro años de edad, contemplaba que en los primeros meses de 1798 se acentuaba toda suerte de vejaciones, desórdenes y saqueos antirreligiosos en Italia (por ejemplo, en las iglesias solo se dejaba el peor cáliz, y los conventos se convertían en cuarteles). Su regreso a Zaragoza era lógico y obligado porque en esta ciudad se encontraban, al menos, cuatro hermanos suyos que vivían desahogadamente y que estaban dispuestos a recibirlo, como requería el decreto gubernamental de admisión. Los aludidos Dionisio, de casi 70 años, el teniente coronel Sebastián, nacido en enero de 1731, Tadea y Josefa Melchora Benita, de sesenta y tres, casada con el abogado Esteban Taviel. El septuagenario Dionisio, padrino de bautizo de Vicente, tenía sus buenas rentas como «racionero de mensa del Pilar», beneficio eclesiástico de categoría inmediatamente inferior a la de canónigo. También veremos la buena posición económica y social del abogado don Esteban Taviel.

Nuestro abate no regresó solo, pues, según la aludida *Relación* del último pago de la pensión vitalicia que recibieron los exjesuitas antes de la nueva expulsión en marzo de 1801, en Zaragoza y sus alrededores residían cuatro sacerdotes con pensión doble (entre ellos, Requeno, el latinista y filósofo zaragozano Joaquín Millás [nacido en 1746] y el amigo íntimo del santo Pignatelli, Josef Doz),[165] 24 con pensión de 100 pesos y nueve coadjutores con pensión de 90 pesos (equivalentes a 1350 reales). En total, 37 exjesuitas. Falta alguno, como Dámaso Generés, quien acompañará a Requeno en algunas juntas generales de la Económica Aragonesa en el verano de 1800 y que, por su mala salud, no volverá al destierro. Hemos comparado esta lista con la formada en Tarragona el 21 de abril de 1767 y observamos que, de los 37 sacerdotes del Colegio Grande de Zaragoza, donde residían José Pignatelli y Vicente Requeno cuando la primera expulsión, se establecieron en la capital del Ebro seis exjesuitas (dos con pensión doble: Requeno y Joseph Doz) y dos coadjutores (había 16 en 1767). Faustino Casamayor, al reseñar la expulsión de marzo de 1801, calcula que residían unos treinta exjesuitas en Zaragoza. Un grupo bastante significativo como para continuar relaciones de amistad en una ciudad de unos 45 000 habitantes.[166]

Don José Pignatelli vio como los mejores amigos aragoneses retornaron a Aragón después de cerca de cuarenta años de convivencia y de peripecias comunes: Requeno, Doz, Xavier Heredia,[167] quien en mayo de 1763 se había examinado para la profesión junto con el santo Pignatelli,[168] y su maestro, Juan José Moreno,[169] que estaba en el colegio de Tarazona en 1767 y ahora se alojaba en casa del conde de Fuentes, sobrino del Santo Pignatelli. Por lo tanto, Requeno, junto con el núcleo de amigos de José Pignatelli, también contó con la acogida en Zaragoza del conde de Fuentes y de su círculo de influencias. Más adelante veremos el relato de la estancia zaragozana de estos exjesuitas aragoneses, según el padre Luengo.

3.2.1.1.1. Antecedentes de la familia Requeno en la Aragonesa. Esteban Taviel: el cuñado ilustrado de Requeno

Ya se apuntó que una de las tres hermanas que tuvo Vicente fue Josefa Melchora Benita, nacida en Calatorao el 5 de enero de 1735, bautizada en la misma villa al día siguiente por mosén Baltasar de Burgos, que fue albacea del testamento de la madre, Josefa Vives. Tenía ocho años más que Vicente.

Josefa Melchora Benita se casó el 17 de julio de 1777 con Esteban Taviel, abogado de los Reales Consejos, y socio activo de la Económica Aragonesa.[170]

El acta de matrimonio aporta algunos datos: «Don Esteban Taviel, abogado de los Reales Consejos, hombre libre, hijo legítimo de don Joseph y doña María Magdalena Bárcena, naturales de Balmori, diócesis de Oviedo».[171]

El abogado Esteban Taviel era natural de Balmoni, un pequeño pueblo cercano a Llanes (Asturias), residente en Zaragoza, que ingresó en la Real Sociedad Económica Aragonesa el 19 de marzo de 1784.[172] Desde entonces desarrolló una presencia muy activa relacionada con la clase de artes. Se le considera uno de los máximos expertos en la industria de la seda. Por ejemplo, ante la muy escasa cosecha de 1784, la Económica vio la necesidad de adoptar una serie de medidas para evitar la ociosidad y miseria de los fabricantes artesanos del sector sedero durante el invierno de 1784-1785. Se hace una representación al Consejo de Castilla, cuyo gobernador interino era Pedro Rodríguez Campomanes (Santa Eulalia de Sorriba [Tineo], 1723-Madrid, 1803), de manera que, en la junta general del 28 de enero de 1785, se leyó una real orden del mencionado alto tribunal donde se establecía una junta de socorros que, en realidad, funcionaba como un montepío:

> Dio cuenta el secretario de una Real Orden del Consejo para que la Sociedad nombre cuatro individuos suyos de los más instruidos en las artes y manufacturas y a cuatro comerciantes de los de primera nota e integridad, quienes con los veedores o prohombres de los fabricantes de la seda, traten los medios de ocurrir a la subsistencia y alivio, poniéndolos en ejecución, a no ser que se necesite para ello de la autoridad del Consejo, en cuyo caso deberá darse cuenta. De cuya orden dijo el secretario haber contestado el recibo, y obedeciéndola la Sociedad con su acostumbrado respeto, nombró en los cuatro individuos instruidos en las artes, a los señores censor 2.º [Hernández Larrea], Laborda, Normante y Taviel, y a los 4 comerciantes, que lo fueron los señores don Juan Martín de Goicoechea, don Pedro de Herranat, don Francisco Ascobarreta y don Pedro Ximénez.[173]

Esta junta de socorros estaba presidida por Juan Antonio Hernández de Larrea,[174] y la administración del dinero corría a cargo de Esteban Taviel. Los fondos no eran muchos (unas mil libras jaquesas, equivalentes a 17941 reales vellón, donadas por el arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque, pero eran sabiamente administrados. Taviel dio periódicos informes

de su gestión entre 1785 y 1791,[175] año en que se disolvió dicha junta de socorros. El 23 de diciembre de 1791, Taviel presentó a la junta general, a modo de cuentas de liquidación, una «Carta relativa a las actividades de la junta administrativa del dinero donado por el arzobispo de Zaragoza para socorrer a los artesanos de la seda».[176]

Desde 1792, Esteban Taviel perdió su interés por las reformas de la Aragonesa, puesto que no acude a las juntas generales. Debió de dedicarse a sus actividades como «Abogado de los Reales Consejos», donde su prestigio era muy grande. Por ejemplo, el 21 de marzo de 1797 actúa, junto con don Joaquín de Obaus, de «árbitro arbitrador y amigable componedor para decidir y determinar cierto pleito pendiente ante la justicia ordinaria de la Valle de Tena».[177]

Nos hemos extendido en reseñar la personalidad de este cuñado de Requeno como aceptable razón para comprender el regreso de Requeno a Zaragoza. Taviel debió de ser el enlace del abate con la Económica Aragonesa, pues, en 1785, cuando Requeno toma el primer contacto con la Aragonesa, era un socio muy activo,[178] respetado dentro de la Sociedad Económica y entre los industriales sederos. Su posición económica debía de ser bastante elevada, a tono con su prestigio (presidente del Colegio de Abogados de Zaragoza, en 1807).

3.2.1.1.2. Preparando el retorno

El interés por las cuestiones artísticas unía a la Aragonesa con Requeno desde 1785, ya directamente por el encargo de la traducción de los *Saggi* de 1784, ya indirectamente, a través del amigo común Nicolás de Azara, quien aportaba materiales didácticos para la Escuela de Dibujo de la Aragonesa. Por ejemplo, en la junta general del 21 de octubre de 1791, la Aragonesa escribe a don Nicolás de Azara, residente en Roma, participándole del establecimiento y progresos y estado de la Academia de Dibujo, inclinándole a que, siendo tan amante de las artes, se sirva dispensarle su protección.[179]

Pero será la interminable y fracasada traducción sobre el *Encausto* la que ligará a Requeno con la Aragonesa, desde agosto de 1785 hasta diciembre de 1798. La traducción, poco clara, pasa por las manos, que sepamos, de Martín de Goicoechea (agosto de 1785), Judas Tadeo Lasarte[180] (septiembre de 1785), del director Arias Antonio Mon y Velarde (1790),

del poeta Juan Meléndez Valdés (1791), del chantre Jorge del Río (1791-1794), del pintor Alejandro de Lacruz (1795), del arcediano de Aliaga, Antonio Arteta (abril-mayo de 1795), Lasarte (mayo de 1795), otra vez Arteta (enero de 1797), Del Río (febrero 1797-diciembre de 1798), hasta que, en la junta general del 14 de diciembre de 1798, con asistencia de Requeno, «Se acordó pasar al señor Requeno su obra y traducción del encausto, a fin de que se sirva ponerla corriente. Y existiendo en la biblioteca, quedó encargado el señor bibliotecario de entregarla».[181] De las peripecias de esta traducción hablaremos en capítulo aparte, y en nuestro artículo sobre «La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno sobre la encáustica».

Sin embargo, parece que fue poca la conexión entre la Económica Aragonesa y Requeno entre 1785 y finales de 1797, pues, de lo contrario, no habría causado tanta sorpresa la presentación en octubre de 1797 de los dos tomos de la segunda edición italiana (1787) de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori*. En consecuencia, la Aragonesa desechó por desfasada la traducción de la edición de 1784. En la junta general del 20 de octubre de 1797 se acuerda:

> El señor Del Río trajo dos tomos impresos al italiano, obra del señor abate Requeno, en que haciendo la más completa historia de la pintura, trata de la del encausto de un modo que parece no deja que desear, cuya edición hace ya inútil el trabajo de la traducción de su primera obrita, que le estaba encargada; con cuyo motivo devuelve a la Sociedad la referida obrita y papeles que tenía en su poder, los cuales se acordaron colocar en la biblioteca, dando muchas gracias al señor Del Río por el trabajo que se ha tomado y celo con que se ha adquirido la nueva obra del señor Requeno.
>
> Con este motivo se juzgó que este señor abate era acreedor a las mayores distinciones de parte de la Sociedad. Y se acordó que el secretario practique lo que lleva entendido; y que por medio del portero sepa si el señor La Ripa, que admitió en su poder los 100 pesos con que gratificó la Sociedad al señor Requeno para remitírselos por conducto seguro, ha tenido alguna contestación de este señor.[182]

En la Real Sociedad se estaba al corriente de las dificultades que sufrían los exjesuitas en Italia, pues el director de la Económica Aragonesa era Josef María Puig de Samper,[183] a su vez, capitán general interino del reino de Aragón por fallecimiento del anterior, Juan de Courten,[184] y regente de la Audiencia de Aragón, a donde empezaban en ese otoño a llegar las primeras ordenes permisivas del gobierno de Godoy respecto de los

exjesuitas. Por ejemplo, el folio 85 del *Libro del Real Acuerdo* de 1797 recoge uno de los seis ejemplares impresos de la reseñada *Real Orden de Su Majestad 29 de noviembre de 1797 sobre la venida de los ex-jesuitas a España,* que el Consejo de Castilla le envió a la Real Audiencia de Aragón.[185]

Al final del mismo *Libro* se inserta manuscrita dicha real orden y se recoge la carta del Consejo de Castilla y el acuerdo de la Audiencia:

> Exmo. Señor: De orden del Consejo remito a Vuestra Excelencia seis ejemplares de la orden expedida en que se prescribe lo que se ha de observar con los ex-jesuitas que lleguen y vayan llegando a los puertos del Reino. Ínterin que con más conocimiento del número de ellos y de la proporción que haya en los conventos para alojarlos, se toma la providencia que convenga; a fin de que la haga Vuestra Excelencia presente en el acuerdo de esa Real Audiencia para su inteligencia y cumplimiento en los casos que concurran. Y de su recibo se servirá Vuestra Excelencia darme aviso para noticia del Consejo. Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años. Madrid, nueve de noviembre de mil setecientos noventa y siete.
>
> Exmo. Señor Capitán General del Reino de Aragón.

A continuación, la Audiencia da su «acuerdo», en «auto» rubricado por Guillemi, recientemente nombrado capitán general, por el regente Puig, y por los oidores Villava, Miralles, Extremera, Pérez y Pérez, Cocón, Lasauca y Ranz Romanillos: «Zaragoza, diez y seis de noviembre de 1797.- ACUERDO GENERAL: Obedécese y cumpla lo que por la misma se manda. Téngase presente para los casos que concurran, y se pase copia a la Real Sala del Crimen de esta Audiencia».[186]

El errante abate de Calatorao tenía un lugar amigo a donde dirigirse. A pesar de la distancia se habían ido creando unos lazos de amistad con la Real Sociedad Económica Aragonesa, que se reavivan a principios de 1798.

En la junta general del 5 de enero de 1798, el regente Puig, director de la Aragonesa en 1797, comunica la noticia de que el señor Requeno le había escrito una carta desde Bolonia con fecha del 26 de noviembre comunicándole que había recibido los 100 pesos:

> Viose una carta del señor don Josef María Puig, fecha 30 de diciembre último, en que se sirve hacer presente a la Sociedad que el señor abate don Vicente Requeno, con fecha en Bolonia a 26 de noviembre próximo, le avisa de haber recibido los cien pesos que la Sociedad le consiguió en señal de gratitud por el escrito de la pintura del «encausto», reconociéndose sumamente favorecido por esta demostración, que promete publicarla oportunamente, y encarga al señor Puig que, entre tanto, dé, de su parte, las más expresivas

gracias a nuestro Real Cuerpo, el cual, enterado de todo, acordó se conteste al señor Puig en la forma que corresponde.[187]

Transcurre el mes de enero, sobresaltado por la triste noticia de la muy sensible muerte del conde de Aranda, «que murió en su villa de Épila, martes, nueve de enero, a las cuatro de la tarde, de pulmonía».[188]

En la primera junta general del mes de febrero, día 2, se lee la contestación de Requeno, noticiando a la Aragonesa haber recibido los 100 pesos: «También se vio una carta del señor don Vicente Requeno contestando desde Bolonia el recibo de los cien pesos con que le gratificó la Sociedad por la obra del encausto, dando las más expresivas gracias y ofreciéndose a la disposición de este Real Cuerpo».[189]

Da la impresión de que Requeno estaba preparando su regreso a Aragón, favorecido, sin duda, por el dinero de la gratificación, dada la penuria económica en que se movían los exjesuitas. Embarcado en Génova, debió de llegar a Zaragoza en septiembre de 1798. Varios le precedieron. Así, el padre Joaquín Millás, presenta el 19 de junio en la Real Audiencia de Aragón un «pedimento» de inhabilitación de su hermana Teresa, que se hablaba «dementada».[190] El cronista Faustino Casamayor añade al final del mes de mayo: «En este mes aportaron a España algunos ex-jesuitas españoles, de los pocos que viven, de resultas de la revuelta de la Italia, por cuyo motivo lograron licencia de Su Majestad para poder venirse a sus casas. Y a esta ciudad solo llegaron dos hijos suyos, que fueron el padre Mauro Lafuente, que salió cuando la expulsión en 1767, recién ordenado de sacerdote, y el padre Gaspar de Segovia,[191] doctor teólogo de esta Universidad, que ha estado en Roma 38 años de Catedrático en la Sapiencia».[192]

Sabemos que Requeno dedicó casi todo el verano de 1798 en Parma a preparar la edición de los *Saggi*[193] sobre la música grecolatina por la correspondencia del jesuita Juan Andrés. Los *Saggi* acabaron de imprimirse a finales del verano de 1798 e, inmediatamente, Requeno emprende el retorno a Zaragoza aprovechando el permiso que acababa de conceder Godoy a todos los jesuitas expulsos. En contraste con el denso olvido posterior, los *Saggi* musicales fueron pronto descritos con agudeza en la primera de las cartas que el abate Juan Andrés Morell, otro de los jesuitas expulsados de España y residente en Italia, envió a su hermano don Carlos. Fechada precisamente en Parma el 30 de marzo de 1799, con ella don

Juan daba comienzo al cumplimiento de la promesa que le había hecho en correos anteriores de irle «dando noticias literarias y suplir de algún modo con largas cartas el gusto que no puedo aún lograr de tu compañía y conversación».[194] Juan Andrés hace un contundente elogio de algunos de sus compatriotas en Italia, también jesuitas, dedicados a escribir sobre música, con el pretexto de la obra reciente de Requeno, que recibe así su primera descripción, si bien carente de análisis, porque el que escribe «no entiende la materia»:

> Aunque es ya sobrado larga esta carta, quiero alargarla algo más y darte noticia de una obra italiana de un español, de la cual tal vez no la tendrás aún. Esta es del abate don Vicente Requeno *sobre el restablecimiento de la música de los griegos y romanos*, impresa aquí el verano pasado [1798], y no bien concluida del todo la impresión cuando el autor partió para Zaragoza, y pocos o ningún ejemplar perfecto se pudo llevar consigo, por lo que me persuado que poca noticia se podrá tener ahí de ella. En dos tomos en 8.º comprende la materia, reservándose el publicar ahí otro, si tiene medios para hacer las pruebas [los experimentos] que aquí no le ha sido posible ejecutar.
>
> Empieza con la historia de la música antigua, y esta desde Júbal, o se puede decir desde el principio del mundo, en lo que no puede dejar de haber mucho de arbitrario y de propia imaginación; pero viniendo después al tiempo de los poetas griegos, va mostrando cómo se unían en cada uno de ellos la música y la poesía; cómo gran parte de la diversidad de la poesía provenía de la de la música; y cómo la decadencia de la música vino de dividirla de la poesía, y quererla hacer parte de la matemática, tratándola con cálculos y proporciones de que ella no necesita.[195]
>
> Entra después a examinar los escritores de música griegos, y aun los pocos romanos que tenemos, y expone la doctrina del antiguo Aristógeno [*sic,* por *Aristoxeno*], de quien nos quedan aún tres libros, bien que algo alterados en las ediciones que se han hecho de ellos, la de Arístides Quintiliano, lo poco que dicen Plutarco, Sexto Empírico y Macrobio, la doctrina de Claudio Tolomeo, de Nicómaco, Bacchio el mayor, y Gaudencio, la de Boecio, Euclides, no el geómetra, Alipio, San Agustín, Marciano Capela, Psello, y Briennio; y en todos ellos va distinguiendo lo bueno, que en los más es muy poco, de lo malo y falso o inútil, aunque tal vez no sea falso. Donde es de observar que Briennio, aunque tanto más moderno, es uno de los que hablan más ajustadamente, y con más exactitud y claridad.[196]
>
> Dada la historia, entra a explicar los sistemas diferentes de la armonía de los griegos, y explica más largamente el sistema *ecuable* [sistema *igual*], que fue el más generalmente seguido por los escritores, y propone un instrumento de los antiguos llamado *canon*, del que da un diseño, que él ha hecho trabajar, y con el que ha hecho varias pruebas sobre las cuerdas, las consonancias y todo el sistema de la música griega.[197] A más de los instrumentos, examina el canto, que dice dividían los griegos en métrico, armónico y rítmico, y largamente examina aparte lo que es el ritmo, sus pies, sus mutaciones y todo lo que le toca.[198]

Desconocemos la fecha exacta en que Requeno deja Bolonia, pero es lógico suponer que lo hizo después que José Pignatelli, el cual la abandonó en la primera quincena de junio de 1798, cuando pensó que ya no tenía razón de ser su presencia allí, puesto que solo quedaban unos pocos viejos y achacosos exjesuitas.[199]

Ajustando más las fechas, Requeno debió de salir de Bolonia a finales de agosto, y, llegado a Zaragoza a mediados de septiembre, lo encontramos asistiendo por primera vez a la junta general de la Aragonesa el 3 de octubre de 1798, sin ninguna clase de presentación, ya que era socio desde 1785 como premio por sus trabajos sobre el encausto.

No conocemos los detalles del viaje, pero es de suponer que fueron los habituales en la inmensa mayoría de los que regresaron: embarque en Génova y desembarque en Barcelona, donde se les dispensaba una cálida acogida, capitaneada por el inquisidor decano, Mena Paniagua. En la travesía, el temor a ser apresados por los barcos de Nelson (Norfolk, 1758-Trafalgar, 1805), dueño y señor del Mediterráneo, y perder su queridas pertenencias. Al respecto, son sobrecojedoras las medidas que el cauto padre Luengo nos va relatando para salvaguardar su ya voluminoso *Diario* en los sucesivos registros, aduaneros o no.

3.2.1.1.3. Resumen de la actividad de Requeno en el seno de la Económica Aragonesa

Requeno siempre tuvo bastantes inquietudes sociales y procuró ser útil a los demás, como veremos en su afán de ofrecer nuevas técnicas que facilitasen el trabajo a los artistas. Aunque analizaremos detenidamente más adelante la participación concreta de Requeno en las distintas «clases» o escuelas de la Económica Aragonesa, adelantemos un resumen para resaltar la importancia e intensidad de esta. Dicha actividad se puede medir por los cargos desempeñados: Requeno fue director del Museo de Medallas o Monetario y conservador o «demonstrador» del Gabinete de Historia Natural; además, en varias juntas generales fue sustituto del censor, Hernández Larrea. Por las comisiones de que se responsabiliza para el desempeño de un encargo concreto: se entrevista, en nombre de la Sociedad, con el arzobispo Company para felicitarlo por su nuevo destino como arzobispo de Valencia.[200] Por las asistencias a las juntas generales, celebradas todos los viernes de cada semana por la tarde, o a las juntas semanales de

las distintas clases (alrededor de tres o cinco componentes) particulares de los distintos ramos, artes y comercio y agricultura, celebradas en distintos días para que no se solapasen. Aparte, estaban las escuelas de Matemáticas, Economía Civil, Agricultura, etcétera, dedicadas a la instrucción de la juventud, y cuya responsabilidad era de los respectivos catedráticos.

Actuaban como guías, a manera de manuales didácticos, los diversos artículos y anuncios de dos periódicos económicos dirigidos por economistas del entorno de Godoy, y, en consecuencia, protegidos más o menos directamente por el favorito extremeño: *El Correo Mercantil de España y sus Indias* (octubre de 1792-1808), dependiente de la Oficina de la Balanza de Comercio, cuyos inspiradores eran Diego María Gallard y Eugenio Larruga y Boneta (Zaragoza, 1745-Madrid, 1803), socio de la Aragonesa, con el que Requeno coincidió en las juntas generales del 6 y 20 de marzo de 1801, y el *Semanario de Agricultura y Artes, Dirigido a los Párrocos* (1797-1808), órgano semioficial, dependiente de la Dirección de Fomento General, que había sido promovido por Juan Bautista Virio, Juan Antonio Melón y Domingo García Hernández. Veremos reiteradamente citar a ambos periódicos en las juntas de la Aragonesa. Eran considerados como el instrumento más apropiado para «ilustrar» al pueblo y cooperar al restablecimiento nacional.

Asistencias durante los tres meses de 1798. Requeno asistió a cinco de las doce juntas generales celebradas: una en octubre, otra en noviembre y tres en diciembre. Un 42 % de asistencias. No concurre a ninguna de las clases particulares que funcionaban dentro de la Económica Aragonesa para fomentar los distintos ramos de la economía: Agricultura, Artes y Comercio.

Asistencias en 1799. Requeno concurre a 27 de las 48 juntas generales celebradas, lo que equivale a un 56 %, porcentaje distorsionado por la prolongada ausencia veraniega (catorce semanas). Descontadas estas, observamos una gran regularidad en las asistencias de Requeno a las juntas generales, no faltando a ninguna en los meses de marzo, mayo y octubre, y faltando solamente a una en cada uno de los meses restantes: enero, febrero, noviembre y diciembre de 1799.

Por lo que hace referencia a las clases de los distintos ramos, Requeno asiste muchos lunes o miércoles a ellas. Concurrió a seis clases de Artes

(7 y 28 de enero, 18 de febrero, 29 de abril, 17 de junio y 7 de octubre). Cuatro fueron las asistencias a la clase de Agricultura (9 y 13 de enero, 20 de febrero); y tres concurrencias a la clase de Comercio (3 de junio, 18 de noviembre y 9 de diciembre).

Asistencias de Requeno durante 1800. Durante este año, la constancia de Requeno es altísima, pues, de las 49 juntas generales celebras, cuatro al mes aproximadamente, asistió a 42, no faltando a ninguna en los meses de enero, febrero, marzo, agosto, octubre y noviembre. Faltó a una los meses de abril, mayo, junio, julio y septiembre; y dos el mes de diciembre. Casi un 86 % de asistencias.

Las clases particulares de los distintos ramos fueron concurridas por Requeno de la siguiente forma: tres asistencias a la clase de Comercio (27 de enero, 17 de febrero y 7 de julio); una a la de Agricultura (4 de agosto) y ocho a la clase de Artes (3 de marzo, 21 de abril, 12 de mayo, 21 de julio, 18 de agosto, 20 de octubre, 10 de noviembre y 1 de diciembre).

Asistencias en 1801. Concurrió a once de las doce juntas generales celebradas antes de su nueva expulsión de España (abandonó Zaragoza entre el 20, a cuya junta general concurrió, y el 27 de marzo, en cuya junta general se despide por escrito, o algún día posterior, pues en esa misma fecha firma el recibo del cobro del último pago de la doble pensión en España). Es decir, asistió a todas, pues era muy normal que los socios se despidiesen por escrito. Asistió a la clase de Comercio del 19 de enero y a las clases de artes del 12 de enero, 23 de febrero y 16 de marzo.

3.2.1.1.3.1. Evolución de la actividad de Requeno como socio activo de la Aragonesa

La primera asistencia de Requeno a una junta general es el 5 de octubre de 1798; y la última, el 20 de marzo de 1801. En los casi treinta meses que permaneció en Zaragoza entre sus dos exilios, la Aragonesa celebró 121 juntas generales, de las cuales el exjesuita concurrió a 85, es decir, al 70 %, porcentaje desvirtuado por las largas vacaciones veraniegas de 1799. Si descontamos las 14 juntas generales celebradas durante esas vacaciones, el porcentaje se eleva al 80 %.

La asistencia a las clases de los ramos particulares fue la siguiente: siete a la clase de Comercio, cuatro a la clase de Agricultura y 17 a la clase

de Artes. Es manifiesta la preferencia de Requeno por las artes, entendiendo por «artes», todo tipo de «industria», es decir, todo lo que no fuese comercio, agricultura y ganadería.

Los antecedentes italianos de Requeno eran una buena tarjeta de visita. Cuando llega a Zaragoza en 1798, su cuñado Esteban Taviel, experto en la industria de la seda, ha desaparecido de la Real Sociedad, voluntariamente, para dedicarse a su profesión de abogado, por lo que nada le puede ayudar. Será la dedicación, polifacética, contante e inteligente de Requeno la que le irá abriendo de par en par las puestas de la Aragonesa.

Los tres meses de 1798 fueron de contacto y un poco desilusionantes para nuestro polifacético abate, que ve como se le devuelve, sin más explicaciones, su traducción del libro sobre el encausto, después de doce años de andar rodando de mano en mano.

La Aragonesa, después de la experiencia decepcionante del trabajo de don Antonio Ladero[201] y de don Juan Baranchán[202] al frente del Monetario, esperaba con ansiedad a alguien que pudiese ordenarlo. Requeno, por su profundo conocimiento del mundo grecorromano era la persona idónea para poner orden en el museo numismático de la Real Sociedad. Por eso, ya en enero de 1799, Hernández Larrea, *alma mater* de la Aragonesa, habría decidido entregar el Monetario a Requeno, aunque, por la desidia de los anteriores encargados, Ladero y Baranchán, no pudo hacerse oficialmente el nombramiento hasta la junta general del 15 de febrero.

Sin embargo, Requeno no se entrega al estudio concienzudo del Monetario hasta finales de 1799 por la tardanza con que se le entregaron las llaves y los libros del Monetario (junta general del 29 de marzo de 1799) y por las largas vacaciones que Requeno tomó en el verano de 1799.

En el primer informe que Requeno da sobre el Monetario, la carta leída en la junta general del 13 de diciembre, propone con decisión una serie de medidas concretas: intercambiar las monedas repetidas para completar la colección, y anuncia su intención de escribir un libro sobre las monedas inéditas del Monetario, «cuya producción recibirá la Sociedad con el gusto y complacencia que acostumbra, como las demás obras del señor Requeno».[203] Mientras tanto, el abate, por su cuenta y riesgo, empieza a denominar «museo» al Monetario, y su afición a los experimentos y a las ciencias naturales le habían convertido en el encargado del Gabinete de

Historia Natural de la Aragonesa. Bajo la denominación de «gastos de escritorio y de limpieza» se le asignan 600 reales, que tienen toda la apariencia de ser una gratificación para el exjesuita.

Durante el primer semestre de 1800, Requeno trabaja intensamente en el Museo de Monedas, de manera que, en la junta general del 11 de julio, aparece con los títulos de «demonstrador del Gabinete y encargado del Museo de la Sociedad», presenta el catálogo e interpretación de las monedas del Museo ordenadas y tiene ya redactado el libro de la explicación de las monedas y medallas inéditas.[204]

El prólogo de este libro contiene «algunos discursos previos que previenen las objeciones que se le pudieran hacer por los instruidos en la ciencia numismática, sobre varios puntos clásicos en que parece van fuera de camino los autores de medallas, así nacionales como extranjeros», los cuales, vistos con la mentalidad de hoy, podrían denotar un carácter presuntuoso, y hasta orgulloso, en Requeno.[205]

En poco más de un mes, el libro de Requeno pasó la censura de los dos «revisores», Jorge del Río y José Sobrevía,[206] consiguió la licencia del subdelegado de imprentas, es impreso y son liquidados sus costes, pues, en la junta general del 29 de agosto de 1800, Requeno presenta treinta ejemplares para repartir entre los socios concurrentes; y el coste total de la impresión, que ascendía a 1644 reales de vellón, cantidad importante en comparación con el coste habitual del resto de los impresos de la Aragonesa.

La satisfacción de la Real Sociedad con el libro de Requeno fue completa e hizo de él el obsequio preferido, que se apresura a enviar a los ministros, autoridades, protectores y amistades.

Mientras la Sociedad recibe respuestas de felicitación de don Mariano Luis de Urquijo, secretario de Estado, y de don Miguel Cayetano Soler (Palma de Mallorca, 1746-Malagón, 1809), secretario de Hacienda, «elogiando la aplicación constante con que [la Aragonesa] procura ilustrar el País»,[207] Requeno continúa su rutinaria labor al frente del Monetario y del Gabinete de Historia Natural.

La confianza de la Aragonesa en Requeno era total, como demuestra el hecho de que, a pesar de su poca antigüedad como socio activo, desempeñase la función de censor en las juntas generales del 25 de abril, 29 de agosto, 5 de septiembre, 31 de octubre de 1800 y el 13 de marzo de 1801.

Requeno, a pesar de su mucha reputación en Italia y en toda Europa, carecía de recursos económicos, que, como vimos, ni el conde de Aranda ni Godoy pudieron suministrarle en 1792 y 1795.

Requeno nunca dejó de trabajar sobre las artes perdidas de los griegos y romanos y aprovechó las circunstancias favorables que se le presentaban. Una de ellas era el gran aprecio que suscitaron en la Aragonesa su dedicación y el libro de numismática *Medallas inéditas*.

Por eso, el 20 de febrero de 1801, viernes, Requeno asiste a la junta general, donde presenta un manuscrito sobre tres artes antiguas perdidas: «El señor Requeno trajo un papel intitulado: *Ideas para el restablecimiento de tres artes antiguas ya perdidas.* Y enterada de él la junta general y de la utilidad que puede seguirse de su publicación, se acordó pasar al examen de los señores Romero[208] y Lasarte».[209]

Tres semanas después, el 13 de marzo de 1801, viernes. Requeno concurre a la junta general, presidida por Hernández Larrea, y en la que el mismo abate de Calatorao hace de censor de la asamblea. Uno de los «revisores» encargados de censurar el papel de Requeno sobre la restauración de tres artes antiguas, ya perdidas, presenta su dictamen:

> Se trató de la revisión del papel del señor Requeno sobre restauración de tres artes antiguas ya perdidas. Y habiendo quedado ya convenido con el señor revisor, don Antonio Romero, que expuso en voz su dictamen, solo faltó el dictamen del señor Lasarte, su compañero revisor. Y se dio encargo al secretario para que vea este señor y se concluya el asunto de la revisión, pasando el papel a la imprenta con la posible brevedad, precedida que sea la licencia del señor juez de imprentas.[210]

Sabemos que quince días después, el 27, Requeno tiene que salir apresuradamente hacia un nuevo destierro. Se paralizaron totalmente los trámites de impresión y no sabemos el paradero del «papel» ni cuáles eran esas «tres artes». Lo hemos buscado infructuosamente en el archivo de la Aragonesa.

Podemos preguntarnos cuáles eran esas tres artes perdidas. Creemos que dos son las aludidas en las peticiones al conde de Aranda en abril de 1792 y a Godoy en 1795: «la barniz que los romanos usaron para la duración inmensa de sus naves; la otra, de fundir el marfil para trabajar en grande», cuya investigación estaba perfectamente delimitada, a falta de recursos económicos:

«De las cuales artes tengo aprontadas las memorias para la continuación de mis estudios, luego que por algún lado se me facilitasen los medios, sin los cuales, es preciso que yo abandone mi empresa y mi trabajo».

3.2.1.1.4. Colaboración concreta de Requeno en las escuelas particulares de la Aragonesa[211]

3.2.1.1.4.1. Requeno en la clase de Artes

Las actividades de la clase de Artes eran las más adecuadas a las inclinaciones y conocimientos de Requeno, pues, como hemos indicado, en esta clase se trataba todo tipo de «industria». Requeno traía de Italia un amplio *curriculum* de experimentos físicos, químicos y de la naturaleza relacionados con la pintura, la música, el telégrafo, etcétera. Experimentos que presuponían un profundo conocimiento de la materia, ya que se vio envuelto en polémicas con químicos y académicos de Francia e Italia.

Esta preferencia por la clase de Artes se manifiesta en el elevado número de asistencias, 17 (seis en 1799, ocho en 1800 y tres en 1801), y en la prontitud en incorporarse a sus tareas, para convertirse en un asesor, en diversos ramos industriales, que ha de valorar la importancia y veracidad de los distintos artilugios e inventos que se van presentando en la secretaría de la Aragonesa, la cual, como es lógico, los pasaba al examen y dictamen de la clase de Artes. Hasta ahora, Luis Rancaño,[212] catedrático de la Escuela de Matemáticas de la Aragonesa e ingeniero militar, era el máximo responsable de esta tarea.

En la práctica, tenían mucha influencia los economistas de la cátedra de Normante, pues sus dos discípulos más aventajados, Josef Duaso y Latre (Huesca, 1775-? 1849) y Juan Polo y Catalina (nacido en Cabolafuente, Zaragoza, en 1777), hacían de secretarios de la clase.

La asistencia a la clase iba precedida por una «comunicación» de la secretaría general de la Sociedad, a manera de orden del día. Hemos encontrado dos «comunicaciones» referidas a Requeno. La primera es para el 2 de febrero de 1801, a cuya clase parece que no acudió nuestro abate. La reproducimos íntegra para ver la interacción entre la junta general y una clase:

> Muy Señor mío: Nuestra Real Sociedad, en su junta general del 16 de enero último, se conformó con lo propuesto por esa ilustre clase, de resulta de

la celebrada en 12 del mismo. Y además acordó que el señor don Francisco Rocha[213] informe sobre las utilidades o ventajas que pueden tener las tahonas en los pueblos que expresó la clase.

Paso a manos de Vuestra Señoría los *Semanarios* números 210, 211 y 212 y el *Correo Mercantil* del número 5 para que, oyendo a los señores profesores de Química y Botánica sobre el nuevo invento de blanquear lienzos, proponga a la Sociedad lo que se le ofrezca, antes de escribir al señor Secretario de Estado, como está resuelto.

Para la clase de esta tarde fueron nombrados los señores Requeno y Guitarte.

Nuestro Señor guarde a Vuestra Señoría muchos años. Zaragoza, 2 de febrero de 1801.

B. L. M. de Vuestra Señoría su más atento y seguro servidor. Diego de Torres, Secretario.[214]

Señor don Josef Duaso.[215]

En la junta general, 30 de noviembre de 1798, Requeno, junto con Rancaño, es comisionado para examinar y valorar una máquina eléctrica y neumática:

Hízose presente que, con motivo de hallarse presente, en esta ciudad, Francisco Bienveni, profesor de Química, que tiene duplicadas las máquinas eléctrica y neumática, podría verse si quería venderlas, logrando equidad en el precio. Y se dio comisión a los señores Rancaño y Requeno para que inspeccionando las referidas máquinas vean si pueden lograrse, con comodidad, e informen a la Sociedad lo que tuvieren por conveniente.[216]

En la junta general del 7 de diciembre de 1798, viernes,

También hizo presente el señor Requeno que con el señor Rancaño había pasado a ver las máquinas eléctrica y neumática de Francisco Bienbeni, profesor de Química, y aunque eran excelentes en su línea, no se habían convenido en el precio, pero que no se descuidarían de tantear el modo de proporcionar a la Sociedad la compra de semejantes máquinas, según el objeto que se propuso en la resolución anterior.[217]

El 7 de enero de 1799, lunes, asiste a la clase de Artes donde pudo escuchar «una de las reglas más fundamentales de la verdadera Economía Política: las fábricas pequeñas gobernadas por particulares, y en cuyas operaciones todas manos intermedias tienen mayor o menor utilidad, producen más seguras y considerables ventajas que las fábricas magníficas [grandes] con muchos telares y obradeces [*sic*],[218] para cuya dirección se necesitan sobrestantes, secretarios, etc.».[219] Es la defensa de las pequeñas fábricas frente a la gran industria, una pervivencia de las viejas ideas económicas de Campomanes.

El 9 de enero de 1799, miércoles, asiste a la clase extraordinaria de Agricultura, en la que «se leyeron y reflexionaron con alguna detención los artículos que tratan sobre el abono de tierras arcillosas de los *Correos Mercantiles*, 100, 101 y 102, y enterados de su contenido se encargaron los señores concurrentes de hacer cada uno sus ensayos y comprobar con la experiencia lo que se demuestra en dichos artículos con razones físicas y comunicar el resultado».[220]

En la junta general del viernes, 19 de abril de 1799, nos enteramos de que en la clase de Artes celebrada el lunes 8, a la que no asiste Requeno, se comenta un artículo del número 109 del *Semanario de Agricultura* sobre el método de hacer el jabón blando. Acerca de este artículo leyó una extensa memoria el catedrático de Química, don Francisco Otano (fallecido en Zaragoza en 1804), «la cual creyó la clase se podía remitir, extractada o resumida, a los editores del *Semanario* […]. En cuya vista se acordó [por la junta general del día 19 de abril] que el dictamen del señor Otano pase al examen de los señores Rancaño, Echeandía y Requeno para que, oyendo al señor Otano, expongan a la junta general lo que se le ofreciere y pareciere».[221] Teniendo en cuenta que el *Semanario de Agricultura* era el periódico económico por el que se expresaba el grupo de economistas cercanos al poder, protegidos con especial empeño por Godoy, la Aragonesa se sirve de sus máximos expertos para la revisión el artículo de Otano, es decir, del ingeniero Rancaño, del catedrático de botánica Pedro Gregorio Echeandía (Pamplona, 1746-Zaragoza, 1817) y de Requeno.

El 7 de octubre de 1799, lunes, Requeno asiste a la junta ordinaria de la clase de Artes. Se examinaron los números 141, 142 y 143 del *Semanario* y los números 72, 76 y 77 del *Correo Mercantil*. «En el n.º 78 se leyó un método para hacer un hermoso color amarillo por el ciudadano Dupont, el cual creyó la clase, después de haber oído el dictamen del señor don Vicente Requeno, podía servir de poco adelantamiento a los pintores, por usarse ya la loma[222] guta, de que se compone principalmente casi del mismo modo que se indica en la receta».[223] El tema de los colores entraba plenamente en su especialidad, por lo que Requeno dio su dictamen en el acto.

Casi cuatro meses después, el 28 de febrero de 1800, viernes, Requeno asiste a la junta general, en la que nos enteramos de que había realizado unas pruebas con «tierra azulenca de Sos» y se atreve a dar su dictamen antes que Otano, profesor de Química:

> Al mismo tiempo advirtió el señor Requeno haber cumplido su comisión de entregar al señor profesor de Química la tierra azulenca de Sos, la que en dictamen de aquel señor no podrá entrar en ninguna clase de reino mineral, por ser una concreción fortuita de tierra calcárea, algo de arena de río o arroyo y de cenizas de vegetables la mayor parte, según el señor Requeno ha colegido de sus pruebas. De que quedó enterada la Sociedad y repitió a este señor su gratitud.[224]

El 24 de marzo de 1800, lunes, Requeno asiste a la clase de Artes, donde «se examinaron, en seguida, los números 165 y 166 del *Semanario de Agricultura*, en los que se extracta el tercer ensayo del conde Rumford[225] sobre los alimentos más baratos para mantener a los pobres, cuyo método pareció a la clase muy apreciable y muy digno de que se ponga en práctica. En el n.º 18 del *Correo Mercantil* se leyó un artículo sobre el modo de curar la rabia […] y en el n.º 20 se leyó una memoria sobre el azúcar de las remolachas, y no dándose en ella noticia alguna sobre el modo de extraerla, no pudo la clase formar concepto alguno de semejante operación».[226] Suponemos que, entre los muchos artículos aparecidos en los dos periódicos, el espíritu caritativo de Requeno se interesaría, principalmente, por «el ensayo de Rumford sobre los alimentos más baratos para mantener a los pobres», ya que lo veremos años después pidiendo limosna para alimentar a los menesterosos de las cárceles en Nápoles y Tívoli.

El 21 de abril de 1800, lunes, Requeno asiste a la clase de Artes. Se examina el número 168 del *Semanario de Agricultura,* donde hay un artículo sobre «el modo de hacer el queso parmesano, y para su examen se entregó al señor Otano».[227] No consta que el de Calatorao interviniese, pero es muy probable que aportase sus observaciones sobre tal producto, originario de la ciudad de Parma, que tan bien conocía y donde había editado la segunda edición de los *Saggi* sobre el encausto y el libro sobre la música de los antiguos griegos.

El 12 de mayo de 1800, lunes, asiste a la clase de Artes. Se examinaron los *Semanarios* número 173, 174 y 172, en los que «se vio un artículo sobre la remolacha de que se saca el azúcar de Europa, y atendiendo la clase a que en nuestras colonias es un género muy abundante y de mucha extracción, creyó la clase no nos convenía por ahora establecer este ramo de industria».[228]

El 21 de julio de 1800, lunes, Requeno asiste a la clase de Artes, donde se examinan los números 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183 y 184 del

Semanario de Agricultura y los *Correos Mercantiles* número 53, 54 y 55. Se examinaron «El ensayo del conde Rumford sobre la economía del combustible y las cocinas económicas», otro artículo sobre el origen o invención de la manteca de vacas y otro sobre tintes.[229] Temas en los que nuestro abate debió de dejarse oír, pues Requeno experimentó con diversos tintes y grasas animales en el proceso restaurador del encausto.

En la junta general del 5 de septiembre de 1800, viernes, al no poderse celebrar la clase de Artes del lunes, día 1, por las lluvias, Requeno y Generés son citados para el lunes próximo: «Por el señor Polo[230] se hizo presente que en el lunes próximo no se había celebrado la clase de Artes por motivo de no haber concurrido los señores socios nombrados ni otros, a resulta de las extraordinarias lluvias de aquella tarde. Y se acordó que el lunes próximo viniente, después de la clase de Comercio, se tenga la de Artes, con asistencia de los señores López, Requeno, Generés y Duaso, avisando por esquela a dicho señor López [porque no está presente en la junta general]».[231]

El 8 de septiembre de 1800, lunes, Requeno y Generés asisten a las clases de Artes y de Comercio que debieron haberse celebrado el lunes, día 1 de septiembre:

> Habiendo escrito a las clases de Artes y Comercio, se vio lo resuelto por la celebrada el lunes 1.º del corriente, que es como sigue: Muy señor mío: En junta ordinaria de la clase de Artes del lunes, 1.º del corriente mes de septiembre, a que asistieron los señores Requeno, Generés, López, Sancho, Duaso y el infraescrito […]. En el n.º 66 del *Correo Mercantil* se leyó un tratado sobre el modo de teñir la lana de azul y amarillo por medio del añil […]. Y visto lo que también propone la de Comercio en la junta del mismo día, con asistencia de los mismos señores […].[232]

El 22 de septiembre de 1800, lunes, Requeno asiste a la clase de Artes, donde se vio un artículo del *Correo Mercantil*, número 68, «sobre el modo de hacer una buena ceniza azul, y se entregó al señor Requeno para que lo comunique a don Josef Dordal a fin de que haga el uso que tenga por conveniente. En el número 69 se hallan algunas experiencias para curar la mordedura de la víbora, y se determinó entregarlo al señor Sinués[233] para que lo examine y diga a la clase su parecer».[234]

En los números 191, 192 y 193 del *Semanario de Agricultura* «no se halló cosa alguna que por ahora mereciese la atención de la clase».[235]

El 20 de octubre de 1800, lunes, Requeno, solo con el secretario de la clase de Artes, Juan Polo y Catalina, asiste a la junta ordinaria de la clase de Artes. Ambos examinan los números 77 y 79 del *Correo Mercantil* y el número 194 del *Semanario de Agricultura,* en el que se vio

> el informe de una comisión del Instituto Nacional encargado de repetir los experimentos de hachear [*sic*] sobre la extracción del azúcar de las remolachas. Y la clase, que siempre está en el modo de pensar que indicó ya a la general de que no conviene para España el fomentar este ramo, dedujo de la lectura de este informe que el método de extraer este azúcar no se ha fijado hasta el día, y que aparecen muchas dificultades y peligros para lograrla saludable y de buena calidad y a un precio cómodo y proporcionado.[236]

Esta opinión podemos asignarla en gran parte a Requeno, pues Polo y Catalina solía opinar más en cuestiones económicas que en químico-sanitarias.

El 10 de noviembre de 1800, lunes, Requeno asiste, junto con tres socios importantísimos de la Aragonesa del momento, Hernández Larrea, Normante y el secretario, Juan Polo y Catalina, a la clase de Artes. Se examinaron los números 83, 84 y 87 del *Correo Mercantil:* «En el n.º 87 se vieron los premios ofrecidos por la Sociedad de Madrid para los fabricantes, y se resolvió tenerlos presentes para la junta de premios. En el n.º 84 propone una subscripción para establecer cocinas públicas de sopas económicas en París, cuya idea mereció toda la atención de la clase. Y para llevar adelante sus miras se encargó al infraescrito sacase un extracto de lo que se ha publicado hasta ahora por Rumford sobre las sopas económicas, cocinas y sobre el modo de subscripción. Y hecho este extracto propondrá la clase a la general sus deseos y miras benéficas al sustento de los miserables. Se recibieron los *Semanarios* de los números 198, 199 y 200, y en ellos no halló cosa alguna digna de mención».[237] Una vez más encontramos a Requeno en una reunión en la que se trata de mejorar el sistema de vida de los pobres.

El 12 de enero de 1801, lunes, Requeno está presente en la clase de Artes, donde se vieron los *Semanarios* número 207, 209 y 208. En este se halla una descripción de las tahonas de Madrid para moler trigo, máquina que no pareció ser adaptable a Zaragoza y demás poblaciones donde el agua es abundante, pero sería muy conveniente su introducción en los Monegros y «generalmente en toda población donde sus habitantes tengan que ir a moler a más de 5 ó 6 leguas».[238]

El 23 de febrero de 1801, lunes, Requeno Asiste a la clase de Artes, donde se examinan los *Semanarios de Agricultura* número 213, 214 y 215, y también el número 12 del *Correo Mercantil,* «en el que se advirtieron varias experiencias hechas por la Comisión ejecutiva de Turín sobre las sopas económicas de Rumford, a cerca de lo cual se determinó tenerlas presentes para cuando la clase manifieste a la general todas sus observaciones sobre esta materia».[239] Es probable que Requeno, que había publicado su libro sobre la telegrafía en Turín en 1790, tuviese conocimientos directos de las experiencias para socorrer a las gentes más pobres efectuados en la ciudad italiana y que fuese él quien las «advirtiese».

El 16 de marzo de 1801, lunes, Requeno Asiste a la clase de Artes, la última clase particular a la que asiste antes de volver a ser desterrado. En ella se examina el número 16 del *Correo Mercantil,* fijándose en un artículo sobre una nueva lanzadera que produce dos ventajas: «cansar menos al tejedor y economizar el trabajo a lo menos dos quintas partes del tiempo». Se decide su introducción en Zaragoza:

> Creyó la clase que debería procurar su introducción por cuantos medios fuera convenientes, pero que por ahora no se puede verificar esto por no explicarse en el citado artículo la estructura de la lanzadera. Y que por ello es del parecer se escriba por la junta general al señor don Antonio Ranz Romanillos,[240] a fin de que se sirva encargar a su hermano don Josef (que está para partirse a París) tenga a bien enviar a la Sociedad un diseño de esta máquina […]. Igualmente en el n.º 218 del *Semanario de Agricultura* se leyó el nuevo método de hacer velas con torcidas de palo.[241]

Fue la última clase particular a la que asistió, porque ya, el día anterior, 15 de marzo, el ministro de Estado, Pedro Ceballos Guerra (1764-1840), había firmado la real orden de la nueva expulsión de los exjesuitas.

3.2.1.1.4.2. Requeno en la clase de Comercio de la Aragonesa

Requeno asistió en 1799 a tres clases de Comercio (3 de junio, 18 de noviembre y 9 de diciembre). En 1800 fueron tres las asistencias a la clase de Comercio (27 de enero, 17 de febrero y 7 de julio). En 1801 asistió a la clase de Comercio del 19 de enero. En total, siete asistencias a una clase en la que predominaba el parecer de Lorenzo Normante y Carcavilla,[242] catedrático de la escuela de Economía Civil y Comercio de la Aragonesa, y de sus discípulos, José Duaso y Juan Polo y Catalina. Equipo de economistas,

muy cercano a Godoy, que será reclamado por la Secretaría de Hacienda de Madrid poco después.

La máxima autoridad de la materia era Normante, personaje ilustrado muy conocido como escritor de temas económicos de inspiración enciclopedista, que había suavizado mucho sus planteamientos laicos desde su polémica con fray Diego José de Cádiz en el Adviento de 1786.

Las materias tratadas no debieron de entusiasmar a Requeno, pues a la Cátedra y Escuela de Economía y Comercio le correspondía tocar los temas que rozaban las fibras más sensibles del estamento clerical del Antiguo Régimen. Las nuevas teorías económicas exigían remover las inmensas riquezas, privilegios e inmunidades de clérigos y nobles y reformar las obras pías, hospicios y beneficencia, basadas en la tradicional limosna, que fomentaba la ociosidad y la vagancia.

Algunos de los temas tratados en presencia de Requeno fueron estos: el establecimiento de una escuela de comercio práctico, la fundación de un banco territorial para socorrer la agricultura, la creación de una caja auxiliar a la industria, comercio y agricultura, la mejora de la balanza de comercio y el espectacular aumento del comercio entre Francia y los Estados Unidos. Todos estos temas tienen como modelo instituciones económicas introducidas en Francia por los revolucionarios y, por consiguiente, muy difíciles de imitar en una España de economía estamental. Por otro lado, se trataron problemas más locales, como la abundancia de cosecha de granos en el verano de 1800 y el consiguiente hundimiento de precios, los abusos de los intermediarios zaragozanos, llamados «corredores de oreja», o la despoblación de España y la ruina de sus fábricas, quizá introducido por Generés el día que asistió (18 de agosto de 1800).

El 18 de noviembre de 1799, lunes, Requeno asiste a la clase de Comercio, donde se leyeron los números 85 y 86 del *Correo Mercantil,* fijándose en la parte que trata del «Comercio que entre sí hacen nuestras colonias españolas de América y de la Escuela de Comercio que acaba de establecerse en París […]. Y en cuanto a lo segundo, entiende [la clase] que es muy laudable el establecimiento de dicha Escuela de Comercio, y que esta Sociedad, considerándolo muy útil, tuvo conatos de establecer otra igual en el año de…, a cuyo fin encargó al señor Normante el arreglo

de un prospecto para la formación y régimen de dicha Escuela que pensaba establecer, pero que no tuvo efecto por haberse entibiado el primer ardor con que pensó en ella».[243]

El 9 de diciembre de 1799, lunes, nuestro abate está presente en la clase de Comercio, donde se leyeron artículos del *Correo Mercantil* de los números 90 y 91 y del *Semanario* números 151 y 152; «y se vio que no contenían cosa alguna del Instituto de la clase; se conferenció sobre otros varios asuntos, aunque no exigieron resolución particular».[244]

El 27 de enero de 1800, lunes, Requeno asiste a la junta ordinaria de la clase de Comercio, donde se leyeron los números 3 y 5 del *Correo Mercantil* de 1800,

> tratando del establecimiento o proyecto de un banco territorial en Francia para dar socorro y animar la agricultura y la estimación de las tierras. Y aunque la clase piensa que sería utilísimo dicho establecimiento en España, no es verificable en la forma que este se presenta, por cuanto allá ponen por hipoteca los bienes nacionales que están para enajenarse, y acá, por cuanto no los hay de aquella clase, era menester substituir otras hipotecas.
>
> Se recordó en la junta el pensamiento que ya se había tratado en la misma junta que celebró en 18 de noviembre último. Y lo hizo presente a la Sociedad, sobre que podría convenir el que en esta ciudad se estableciese una Escuela de Comercio Práctico, donde se enseñe las principales escalas de comercio, los artículos principales que en cada una se hallan, el verdadero modo de girar las letras de cambio, el cálculo mercantil y otras muchas nociones que debe tener un comerciante instruido. Todo lo cual se hace presente de nuevo a la Sociedad, para que vea si convendrá o no dicha Escuela.
>
> También es de dictamen la clase que deberá la Sociedad hacer recuerdo a los señores a quienes se dio comisión para que escriban su modo de pensar acerca de las ventajas que podrían resultar de extender el derecho de propiedad a los baldíos y montes comunes del Reino.[245]

El 17 de febrero de 1800, lunes, asiste a la junta ordinaria de la clase de Comercio, en la que «se tuvieron presentes los *Semanarios*, números 160, 161 y 162 y, viendo que nada contenían relativo a la clase, se procedió a leer el artículo de comercio del *Correo Mercantil*, número 9, que trata del plan y prospecto de una caja Auxiliar a la Industria, al Comercio y a la Agricultura, establecida recientemente en París. Y aunque la clase conoce que puede ser un establecimiento ventajoso, conoce también la dificultad de poder establecer otro igual en nuestro país, a más de que dicha caja es más para la industria que para los otros dos ramos de Agricultura y Comercio».[246]

El 7 de julio de 1800, lunes, asiste a la junta ordinaria de la clase de Comercio. Se examinan los números 179, 180, 181 y 182 del *Semanario,* y el número 45 del *Correo Mercantil:*

> Se conferenció detenidamente el artículo que contiene de Comercio y, en especial, las observaciones que trae sobre el cómo se debe entender y graduar la balanza del Comercio, cuyas consideraciones y máximas parecieron a la junta ser las más fundadas para calcular y fijar con acierto la balanza del comercio entre las naciones.
>
> Se trataron varios asuntos, entre ellos, el infeliz estado en que puede considerarse a la agricultura en el presente año, a causa del abatido precio a que es de temer vayan los granos, según el actual en que se han puesto por la abundancia de la cosecha.[247]

El 15 de agosto de 1800, viernes. Requeno asiste a la junta general en la que está presente Generés, considerado autoridad económica desde que en 1793 hubiera publicado sus *Reflexiones políticas y económicas del reyno de Aragón.* Generés es nombrado para asistir a la próxima clase de Comercio.

El 18 de agosto de 1800, lunes, Requeno, que no había sido nombrado para asistir a esta clase de Comercio, concurre junto con Generés, quizá para acompañar a su amigo, ya muy enfermo. Por asistir los dos exjesuitas aragoneses, copiamos íntegra el acta de dicha clase:

> La clase de Comercio celebrada en 18 de mismo mes de agosto propuso lo que sigue: «Muy señor mío: La clase de Comercio celebró junta ordinaria el lunes 18 de los corrientes con asistencia de los señores Requeno, Generés, Neyra,[248] Duaso y el infraescrito secretario, y enterada de lo propuesto por esta Real Sociedad en su oficio de 1.º de este Mes, se procedió a examinar los *Semanarios* números 186, 187 y 188, que no contienen asunto particular del instituto de esta clase. En seguida se examinaron también los artículos de Comercio de los 3 *Correos Mercantiles*, números 60, 61 y 63 (que devuelvo a Vuestra Señoría), y se habló que los asuntos de que tratan son relativos únicamente a los intereses recíprocos de Comercio entre la Francia y los Estados Unidos de América. Y de consiguiente no merecieron particular atención excepto el artículo del n.º 63 en la parte que trata del prodigioso incremento que, en dichos Estados Unidos, toma la población y de consiguiente la Agricultura, la Industria, la Navegación y el Comercio, pues se observa que la población en el año de 90 ascendía a 4 millones de habitantes y en el de 99 contaba ya 5 millones. Los acres de tierra cultivada que entonces eran 30 millones, hoy son 37 millones. Las milicias que ascendían al número de 6.000 hombres, ahora asciende a 9.000. Sus navíos mercantes componían entonces 4.000 toneladas, hoy componen un millón. Su tripulación era 25 mil marineros y hoy lo son 70 mil. En fin, el numerario circulante era 8 millones de dollars y ahora asciende a 16 millones.
>
> Se trató y conferenció sobre algunos puntos de Economía Política relativa a las causas de la despoblación de España y a la ruina de su fábricas, fijando la

época desde el Descubrimiento y Conquista de las Américas, y se insinuaron algunos de los muchos medios de fomentar y reparar uno y otro.

Es cuanto ocurre y mande Vuestra Merced a su más apasionado Q. S. M. B.
Fabián Sancho
Señor don Diego de Torres».
De que quedó enterada la junta general.[249]

En 1801 Requeno solo concurre a una clase de Comercio, la del 19 de enero, lunes, en la que se trata del contencioso que la Aragonesa tenía con los *corredores de oreja,* intermediarios entre el productor y el consumidor, que especulaban con productos de primera necesidad, por lo que la Aragonesa lo había denunciado ante el Consejo de Castilla: «Y la clase fue de dictamen que, en atención a que dicho expediente se halla en la Secretaría Suprema de Hacienda para la Real Determinación, se represente al Exmo. Señor Don Miguel Cayetano Soler [ministro de Hacienda y Socio de la Aragonesa] por parte de esta Real Sociedad, para que se sirva inclinar el Real Ánimo a la más pronta y favorable resolución, en beneficio público».[250] Pero la junta general del 23 de enero de 1801 «acordó que por ahora no se represente al señor Soler sobre este asunto que la clase propone, respecto de haber ofrecido el señor director 1.º escribir particularmente a nuestro consocio, el señor don José Canga-Argüelles,[251] procurando saber si será acertado el representar sobre el referido asunto».[252]

3.2.1.1.4.3. Requeno en la clase de Agricultura de la Aragonesa

La clase de Agricultura trabajó intensísimamente durante la estancia de Requeno en Zaragoza, pues los lunes celebraba sesión ordinaria y los miércoles extraordinaria, dedicadas a la elaboración de los estudios, pueblo por pueblo, de un mapa hidrológico para fomentar los regadíos y aprovechar las aguas existentes. A juzgar por las escasas asistencias de Requeno, no parece que el tema le interesase demasiado. Por ejemplo, el 30 de enero de 1799, miércoles, asiste a la clase extraordinaria de Agricultura donde se trata de los planes para ampliar los regadíos de algunos pueblos, como Gurrea, Tauste y Teruel.

El abate calatorense asistió a tres clases de Agricultura en 1799 (9 y 30 de enero, 20 de febrero) y a una en 1800 (4 de agosto), señal de su escaso entusiasmo por la materia. Además, las referencias de las actas son muy deficientes. Por ejemplo, Requeno es nombrado, en la junta general del 1 de agosto de 1800 para asistir a la proxima clase de Agricultura, día 4,

lunes. Nuestro abate asistió a ella pero con pobre resultado: «Se habló sobre varios objetos relativos al Instituto de la clase, pero por no haberse remitido los *Semanarios*, no ocurrió asunto particular que mereciese su resolución».[253]

Sin embargo, el primer encargo que recibió Requeno fue censurar un papel enviado a la junta general de la Aragonesa por la clase extraordinaria de Agricultura del miércoles, 21 de noviembre de 1798, titulado *Breves instrucciones de un padre de familias, labrador, a un hijo que va a casarse y ausentarse de su compañía,* informado desfavorablemente por Requeno, como veremos.

El 9 de enero de 1799, miércoles, asiste a la clase extraordinaria de Agricultura, en la que parece que se comprometió en un experimento colectivo: «Se leyeron y reflexionaron con alguna detención los artículos, que tratan sobre el abono de tierras arcillosas, de los *Correos Mercantiles*, 100, 101 y 102, y enterados de su contenido se encargaron los señores concurrentes de hacer cada uno sus ensayos, y comprobar con la experiencia lo que se demuestra en dichos artículos con razones físicas, y comunicar el resultado».[254]

3.2.1.1.4.4. Requeno en la junta de premios de la Aragonesa

La Real Sociedad Aragonesa estableció premios anuales, y publicó certámenes en los que se hacía distribución de los galardones conseguidos, con la finalidad de estimular el estudio, la actividad científica y el trabajo. Los ejercicios públicos y la entrega de premios eran auténticas fiestas sociales que ponían de manifiesto la preparación de los alumnos de las diferentes escuelas y servían de lucimiento de los respectivos profesores. Asistía la flor y la nata de la sociedad zaragozana, encabezada por el capitán general, el arzobispo, el corregidor, los catedráticos de la Universidad y la nobleza. Solían publicarse en las *Gacetas* de Madrid y de Zaragoza.

La junta de premios reunía como jurados a los socios más importantes de la Aragonesa: el equipo directivo, los catedráticos y los socios más expertos en las respectivas materias.

Requeno fue jurado en 1799 y 1801. El 18 de enero de 1799, viernes, no asiste a la junta general, pero es nombrado miembro de la junta de premios: «Se nombraron, a proposición del señor presidente, los señores que

han de componer la junta de premios sobre los asuntos anunciados el año próximo pasado [1798], y que son los tres señores oficiales de la Sociedad, los tres secretarios de las clases, los señores conde de Fuentes, Requeno y los catedráticos de Matemáticas, Economía Civil y Agricultura».[255]

Pasados tres largos meses de análisis de los trabajos, el 12 de abril de 1799, viernes, por la mañana, Requeno, en compañía del deán Hernández Larrea, del censor Manuel Latorre,[256] del secretario Diego de Torres y de los catedráticos de las Escuelas, Normante, Rancaño, Polo, Gómez, Sinués y Sancho, asiste a la junta de adjudicación de premios, donde se confieren los premios y se acuerda que se distribuyan en la junta general del 19 de abril, previa invitación al director primero de la Económica, el arzobispo Company, que rara vez asistía a las juntas de la Real Sociedad. En la junta general del 12 de abril, viernes por la tarde, no está presente Requeno, pero se le cita como asistente a la junta de adjudicación de premios, celebrada por la mañana.

Algo similar ocurre dos años más tarde. El 2 de enero de 1801, viernes, Requeno asiste a la junta general, en la que es nombrado para la junta de adjudicación de premios convocados en 1800: «Se acordó que todo pase a la junta de adjudicación de premios para la cual, además de los tres señores de estatuto que son director, censor y secretario, fueron nombrados los señores contador, tesorero, Gómez, Polo [y Catalina], Normante, Sinués y Requeno, que al todo componen el número de 11».[257] Obsérvese que el único que no era cargo directivo, profesor de alguna escuela o secretario de alguna clase, era Requeno.

3.2.1.1.4.5. Requeno, censor en la Aragonesa

Requeno daba el perfil más adecuado para ser censor dentro de la Aragonesa, pues en varias juntas generales se le califica de «famoso aragonés» (5 de agosto de 1785) y de «sabio demonstrador del Museo» (29 de agosto de 1800).

Una censura fue el primer encargo que se le hizo. El 30 de noviembre de 1798, Requeno asiste a la primera junta general, después de la del 5 de octubre, en la que se presentó. Se le encarga censurar un escrito titulado *Breves instrucciones de un padre de familias, labrador, a un hijo que va a casarse y ausentarse de su compañía*. Este papel había llegado a la junta

general el 9 de noviembre: «Viose otro papel que ha recibido el secretario por el correo: *Breves instrucciones que da un padre de familias, labrador, a su hijo, etc.*, cuyo papel se halla sin fecha ni nombre de autor, pero el señor censor [Hernández Larrea] instruyó en voz que el autor ofrecía tres onzas de oro para su impresión, si su obra mereciese darse a la luz pública. Y se resolvió que pase al examen de la clase de Agricultura».[258]

El papel fue examinado en la clase extraordinaria de Agricultura del miércoles 21 de noviembre:

> Igualmente vio la clase un escrito que acompañó aquel oficio, cuyo título es: *Breves instrucciones de un padre de familias, labrador, a un hijo que va a casarse y ausentarse de su compañía*, en las que comprende el modo de portarse respecto a Dios, a su Rey, hacia su casa y familia y a su Patria. La clase queda encargada de su lectura y de decir sobre él su dictamen a la junta general con la más posible brevedad. Zaragoza, 23 de noviembre. Tomás López.[259]

El 28 de noviembre, miércoles, la clase extraordinaria de Agricultura vuelve a examinar el papel: «Expuso también la clase haber examinado el *Papel o instrucción de un padre de familias, labrador, a un hijo suyo*, y que entiende la clase convendría imprimirse por las máximas religiosas, políticas y rurales que contiene, y que, por si acaso hubiese que suprimir o moderar, podría la Sociedad tomar la providencia correspondiente. En cuya vista se acordó pase a los señores Latorre y Requeno».[260]

En la junta general del 7 de diciembre de 1798, «Dijo asimismo el secretario haber pasado a los señores censor 2.º [Manuel Latorre, ausente en esta junta general] y Requeno el papel intitulado *Breves instrucciones que da un padre de familias etc.*, para que se sirviesen reverlo y decir su dictamen. Y, aunque el señor Requeno manifestó su censura en voz, se acordó aguardar a que estos señores la traigan por escrito».

En la junta general del 14 de diciembre, Requeno y Latorre informan, por escrito, desfavorablemente del papel del «padre de familias», contradiciendo la opinión de la clase de Agricultura, pues el secretario «dio cuenta de haber pasado a los señores Latorre y Requeno el papel intitulado: *Breves instrucciones que da un padre de familias, etc*. Y fueron los dos dictámenes, que por escrito traen estos dos señores, en que entienden que no debe prestar la Sociedad su nombre para la impresión; y que, aún en el caso de hacerse a nombre del autor, debería purgarse de algunas expresiones y frases muy vulgares y defectos de propiedad de la lengua. En cuya consecuencia,

se acordó que, con arreglo a los referidos dictámenes, se responda esto mismo al autor, siempre que solicitase saber el estado de este asunto, devolviéndole su papel».[261]

Como experto en ciencias de la Antigüedad, se le encarga a Requeno en la junta general del 29 de agosto de 1800 un dictamen sobre un artículo de la «Geografía antigua» del *Semanario de Zaragoza:* «Leyó el mismo señor Requeno el dictamen que le pidió la Sociedad sobre el artículo: «Geografía Antigua» del *Semanario de Zaragoza* de 10 de agosto de este año, que trata de la situación de la antigua *Ossicerda,* pretendiendo el autor de dicho artículo haber existido cerca de Mas de las Matas; cuya opinión halla el señor Requeno muy destituida de apoyo, como lo demuestra en su razonamiento, que se acordó quedar en la secretaría para las actas, manifestando la junta general su constante y sincera gratitud a este sabio demonstrador del Museo por el desempeño de la expresada comisión, y también por la interpretación que igualmente leyó de las 42 medallas y monedas regaladas por el Padre Maestro Calvo, provincial de Trinitarios Calzados».[262]

3.2.1.1.4.6. Relevancia de Requeno en el seno de la Aragonesa

La figura de Requeno se va agigantando conforme transcurren los treinta meses de su presencia en el seno de la Aragonesa. Veamos a través de los cargos de representación que se le van asignando. Dentro de la Sociedad actuó varias veces como «censor» en sustitución del titular. Este era un cargo muy importante, como lo demuestra el hecho de que fuese desempeñado durante muchos años por Ramón Pignatelli y por Hernández Larrea, ascendido a director primero en 1800. Durante la estancia de Requeno en la Aragonesa, hasta finales de 1800 fueron censor primero el deán Hernández Larrea y censor segundo Manuel Latorre, racionero penitenciario de la Seo y catedrático de prima de la Universidad, quien, enfermo, fue sustituido por el canónigo José Sobrevía en mayo de 1801.

Requeno actuó de censor en tres juntas generales a lo largo de 1800: en la del 25 de abril, en la del 29 de agosto, a la que asistió Generés, y en la del 5 de septiembre.

Otro síntoma para medir el aprecio de la Real Sociedad por Requeno fueron las comisiones de representación social en las que participó. Destaquemos la formada para despedir al arzobispo Company, destinado a

Valencia. Veremos que el padre Luengo sugiere que Company no estaba a gusto en Zaragoza.

En la junta general del 2 de mayo de 1800, viernes, a la que asiste Requeno, se notifica el traslado de fray Joaquín Company al arzobispado de Valencia y se nombra una comisión para felicitarle, de la que forma parte Requeno: «Con motivo de haberse conferido el arzobispado de Valencia al señor director, el Exmo. Señor Don Fr. Joaquín Company, propuso el señor presidente podía hacérsele una diputación, manifestándole el sentimiento con que queda este Real Cuerpo de haberse de separar de un director tan amable y benéfico, y felicitarle al propio tiempo por la satisfacción que habrá recibido de ir a su país. En cuya vista, conformándose la Sociedad, nombró para esta diputación a los señores Sobrevía, Requeno, Gómez y Escanero,[263] que estando presentes, quedaron en evacuar este encargo».[264]

En la junta general de la semana siguiente, día 9, el canónigo José Sobrevía, da cuenta de la diputación hecha a Company: «El señor Sobrevía dio cuenta de que, con los demás comisionados, había pasado a hacer la diputación acordada a Su Excelencia, el señor director 1.º de este Real Cuerpo, felicitándole por haberle elegido Su Majestad para el arzobispado de Valencia, y manifestándole al propio tiempo el sentimiento con que queda la Sociedad de haberse de separar de un jefe y prelado que tanto la ha protegido. A que Su Excelencia contestó con las expresiones más propias de su beneficencia y gratitud, y jamás podría olvidar a un Cuerpo que le merecía la más particular atención, ofreciéndose en cualquier parte donde estuviese a cuanto fuese del obsequio del Cuerpo en común, y de sus individuos en particular».[265]

3.2.1.1.5. Despedida de Requeno de la Aragonesa

En 1801, Carlos IV volvió a intimar la orden de destierro a los exjesuitas, excepto a los «enteramente postrados», como Miguel Generés, a raíz del reconocimiento de la Compañía por parte de Pío VI en los ducados de Parma y, en concreto, como reacción fulminante contra el breve *Catholicae fidei,* por el que confirmaba la Compañía de Jesús en Rusia.[266] A lo largo de 1800, el duque Fernando I de Parma (Parma, 1721-Fontevivo, 1802), a quien Montanelli califica de «abúlico, acomplejado, santurrón, siervo de los curas y de su mujer, María Amalia»,[267] y el nuevo papa Pío VII (Gregorio

Luigi Barnaba Chiaramonti; Cesena, 1742-Roma, 1823; elegido en el cónclave de Venecia el 14 de marzo de 1800) le escriben a Carlos IV sugiriéndole que permitiese el restablecimiento de la Compañía de Jesús. La contestación del Gobierno español, cuyo primer ministro era el jansenista Mariano Luis de Urquijo, fue de rechazo total: «nunca permitiré el restablecimiento de jesuitas en mis estados y aún impediré por cuantos medios pueda el que se introduzcan en otros».[268] El emperador de Rusia, Pablo I (San Petersburgo, 1754-San Petersburgo, 1801), favorable a los jesuitas, presionaba al papa para la restauración de la Compañía, por lo cual el papa le vuelve a escribir a Carlos IV el 24 de enero de 1801, solicitándole el beneplácito. Pío VII, sin esperar la contestación de Carlos IV a su carta del 24 de enero, y prescindiendo ya del consentimiento real, expedía con fecha de 7 de marzo el breve *Catholicae fidei,* por el cual aprobaba y restauraba pública y oficialmente la Compañía de Jesús en Rusia.

La respuesta inmediata y fulminante es la Real Orden de 15 de marzo de 1801, enviada al gobernador del Consejo de Castilla por el nuevo primer ministro, Pedro Ceballos, que había sustituido a Urquijo, mandando que todos los «expulsos de la orden jesuítica», residentes en España, se concentrasen en las ciudades de Barcelona, Valencia y Alicante, para obligarlos a trasladarse de nuevo a Italia. Esta orden llega a Zaragoza el 24 de marzo y es intimada el 25, «mandándoles que dentro de seis días se pusiesen en camino para el puerto de Barcelona». En cumplimiento de ella salieron de España varios centenares de exjesuitas, y se produce la precipitada salida de Requeno de Zaragoza a finales de marzo.

El cronista zaragozano, Faustino Casamayor, anota esta segunda expulsión de los exjesuitas aragoneses, la cual, si bien menos ostentosa que la primera, no dejaba de ser menos lamentable:

> Día 24 [marzo de 1801]. Vino la orden de Su Majestad para que todos los ex-jesuitas, que con su licencia se habían restituido a España, volviesen otra vez a Italia, la que se notificó a los que residían en esta ciudad, que serían como unos 30, en el día 25 por el señor provisor, el doctor don Juan Francisco Martínez, arcediano de Daroca, mandándoles que dentro de 6 días se pusiesen en camino para el puerto de Barcelona, a donde acudieron más de 200, los que se hicieron a la vela en dos embarcaciones raguseas,[269] cuya noticia fue más sensible que la primera del año 1767, por cogerles a todos con 34 años más de edad y no creer volver otra vez a salir de sus casas, donde estaban bien vistos de sus gentes, que lo han sentido al par que los mismos ex-jesuitas.[270]

El 10 de abril, el papa comunicaba su breve al rey de España haciendo recaer toda la responsabilidad en el emperador de Rusia y diciéndole que se había visto obligado a dar aquel paso para salvar los intereses de la religión católica en el Imperio Ruso.

Carlos IV, en carta dirigida al papa el 15 de mayo, daba por causa de la expulsión «la tranquilidad de sus estados y la conservación de la buena doctrina», ocultando el verdadero motivo, la represalia por haber restablecido la Compañía en Rusia.[271]

Los pocos datos hasta ahora conocidos sobre la causa de este segundo destierro de los exjesuitas son confusos. Según Carlos Sommervogel y los que se inspiran en él, «Informado del restablecimiento de los jesuitas en el Reino de las Dos Sicilias, [Requeno] se apresuró a retornar a Italia y a reunirse con sus antiguos hermanos».[272] La confusión radica en que la salida de los exjesuitas no fue voluntaria ni a causa del restablecimiento de la Compañía en Dos Sicilias (Nápoles), sino como reacción de Carlos IV al favorable tratamiento que su primo y cuñado le estaba dando a los jesuitas en el ducado de Parma y a la restauración en Rusia. El duque, desde mayo de 1793, de acuerdo con Pío VI, estaba dispuesto a restablecerla, aunque fuese indirectamente, a través de una agregación a la Compañía de Rusia, donde Catalina no había permitido su disolución, como es conocido.

No sabemos el papel que pudo tener Azara (residente, de vacaciones, en España desde octubre de 1799 hasta finales de febrero de 1801) en esta nueva expulsión, pero se da la coincidencia de que, durante el mes de febrero de 1801, el de Barbuñales fue el invitado más agasajado por los reyes y por Godoy en la corte de Aranjuez.[273]

Requeno se despide formalmente de la Aragonesa mediante un escrito dirigido a la junta general del viernes, 27 de marzo de 1801, a la que no asiste el calatorense, pero sí Eugenio Larruga:

> Viose una carta del señor don Vicente Requeno presentando las llaves del Gabinete y Monetario, y exponiendo que, siéndole forzoso haber de salir de este Reino, se despedía tiernamente de la Sociedad y que en cualquier puesto donde fuese su destino podría la misma dirigirle los encargos y órdenes de su agrado. En cuya vista se acordó contestarle las expresiones de la mayor gratitud y en el modo que lleva entendido el secretario.
>
> Y siendo necesario proveer, desde luego interinamente, de persona que se encargue del referido Monetario o Museo, se nombró al señor don Antonio Guitarte,[274] rector de la Parroquial de Santa Cruz, mediante la instrucción que ha adquirido de estos ramos, ya por su conocida aplicación y talentos, y ya por

sus frecuentes conferencias con el señor Requeno. Y se acordó pasar al señor Guitarte los papeles y llaves con el aviso correspondiente.[275]

Ese mismo día Requeno efectúa el último cobro de pensión en España según la aludida «relación», fechada en Zaragoza el 27 de marzo de 1801, en la que se le pagan 1500 reales, correspondientes a los dos primeros trimestres de 1801.[276]

En la junta general del 10 de abril, «el secretario dijo asimismo haber escrito al señor Requeno con motivo de su ausencia en los términos y forma que llevó entendida, cuya carta fue leída en junta general y mereció su aprobación».[277]

Esta es la última referencia que hemos encontrado en las actas de la Aragonesa sobre Requeno. No sabemos a dónde se le dirigió la carta.

En Barcelona, el 14 de mayo de 1801, a las seis de la mañana, Requeno embarca en la fragata ragusea *La Asunta*[278] (había sido contratada el 22 de abril para transportar 70 exjesuitas), del capitán Blas Vaglialo, con destino a Civitavecchia. Por ironía del destino, era gobernador militar y político de Barcelona un hijo del marqués de Esquilache, don Leopoldo de Gregorio y Paterno, marqués de Vallesantoro.

Las peripecias del viaje nos son relatadas por el padre Luengo, uno de los 69 jesuitas embarcados ese 14 de mayo. No hubo registros ni saqueos, como la vez anterior en la primavera de 1798. El 31 de mayo saltaban a tierra en Civittavechia. Tres coches enviados desde Roma y ajustados por los padres Faustino Arévalo e Ignacio Guerra los condujeron a la ciudad eterna. El padre Guerra, dice Luengo, «nos ha sacado para todos el *Lasci pasar*, esto es, una orden del gobierno a los guardas de las puertas para que no se metan con nosotros, ni nos registren nuestras cosas, ni nos detengan. En todas partes sería este un favor muy singular y lo es mucho mayor en Roma, en donde sería forzoso ir con todas nuestras cosas a la aduana, para hacer ahí el registro de todo».[279]

El 4 de junio de 1801, festividad del Corpus Christi, entraban en Roma «sin detenernos nada, dando a los guardias un agasajo, entramos en la ciudad y llegamos puntualmente a la gran plaza de San Pedro o del Vaticano, cerca del medio día».[280]

Nuestro abate tuvo relativa suerte, pues, dado el bloqueo de los ingleses, no era fácil encontrar embarcaciones neutrales dispuestas a efectuar

viaje. Otros, como Hervás en Cartagena, tuvieron largos meses de zozobrosa espera en los puertos de concentración. El abate de Calatorao, siempre sumiso a las órdenes gubernamentales, fue uno de los primeros en salir del país, ya que, un año después, más de dos tercios de los exjesuitas permanecían en España, según carta confidencial de la reina María Luisa a Godoy: «Anoche supimos, por Soler, solo han salido 200 exjesuitas y que existen más de 400 aún en España. Ellos pudieran muy bien ser motores de estas voces y, tal vez, en Valencia de los alborotos, pues el que acá tuvimos fueron ellos los motores y autores».[281]

Por una misiva de José Pignatelli (Colorno, 23 de junio de 1801) dirigida a su amigo José Ferrari de la Torre, residente en Viena, sabemos que a mediados de junio «los ex-jesuitas españoles llegaron como unos doscientos a Civitavecchia, en donde fueron bien recibidos de los ministros pontificios, y en parte colocados en los monasterios de Roma. Deberán arribar dentro de poco casi otros 200, que serán probablemente tratados de la misma manera. Esto es cuanto yo sé de esta nueva deportación».[282]

La sustitución de un individuo tan preparado como Requeno no le fue fácil a la Aragonesa. En la junta general del 24 de abril, casi un mes después, Antonio Guitarte da su aceptación como encargado del Monetario y del Museo, nombrado el mismo 27 de marzo sustituto de Requeno:

> También se leyó la contestación del señor don Antonio Guitarte, rector de la Parroquial de Santa Cruz de esta ciudad, admitiendo el encargo de demonstador del Gabinete de Historia Natural y director del Museo de Medallas, y contestando haber recibido cuantos papeles y obras le fueron entregadas por el secretario, a quienes había devuelto el señor Requeno.[283]

Quizá su competencia distaba mucho de la de Requeno, quien nunca solicitó libro alguno, pues en la junta general del 8 de mayo Guitarte mandó comprar un diccionario de numismática: «El señor demostrador del Gabinete y director del Museo quedó encargado de comprar el *Diccionario Numismático,* por ser obra precisa para el más acertado gobierno de este ramo».[284]

3.2.1.1.6. Los exjesuitas zaragozanos retornados, según la visita del padre Luengo

Cuando llega a Bolonia la noticia del decreto que permitía el regreso de los exjesuitas, estos sintieron alegría y temor por la condición que les obligaba a dispersarse. El padre Luengo escribe:

> Ahora —decían oportunamente algunos— al venir a España empieza para nosotros la extinción de la Compañía, pues hasta ahora casi no sentíamos otros efectos que la privación del nombre y del modo de vestir en algunas cosas. Los menos desgraciados en este particular son los que tienen por patria alguna buena ciudad en la que se han llegado a juntar seis u ocho […], y los más infelices de todos son los que se ven obligados a vivir solos en una miserable aldea.[285]

Los jesuitas tenían miedo a la dispersión impuesta por el gobierno español, pero Requeno tuvo suerte. Quizá el testimonio más directo del transcurrir cotidiano del grupo de exjesuitas aragoneses se lo debamos al padre Manuel Luengo, quien visitó a sus compañeros, entre el 10 y el 17 de octubre de 1799, camino de Teruel, donde tenía un hermano de canónigo-sacristán, bastante enfermo, por lo que no permaneció más tiempo:

> Antes de ayer, poco antes de mediodía, llegue a esta gran ciudad de Zaragoza, cuyos alrededores y entrada por el camino de Madrid tienen bastante amenidad, hermosura y magnificencia. Un accidente o desgracia en la casa de mi hermano, canónigo en la ciudad de Teruel, ha sido causa de no encontrar en esta ciudad preparado un buen alojamiento, y me he metido en un mal rincón, que he encontrado, y la misma lo será de que me detenga menos de lo que había pensado en Zaragoza, que no deja de tener cosas que merecían verse. Me habré de contentar con poco, especialmente, que en estos días solo se piensa en la fiesta de Nuestra Señora del Pilar, en corridas de toros en la nueva plaza para esta diversión, semejante a la de Madrid, y en otros regocijos, que se llevan la atención de todos y de los que me habían de guiar para ver las cosas particulares, así dentro como fuera de la ciudad.[286]

Los exjesuitas zaragozanos tuvieron más dificultades que en el resto de España para conseguir del arzobispo Company cualquier tipo de licencia eclesiástica. El retrato que nos da el padre Luengo, sin duda sacado de las narraciones de sus colegas, no es muy favorable al arzobispo:

> Vi celebrar de pontifical al Ilustrísimo Compani, arzobispo de esta ciudad y general de la religión de San Francisco; y de él solo puedo decir que es un hombre muy grande y de un aire en todo ordinario. Él no está muy contento en Zaragoza, y en la ciudad están menos contentos con él, en especial porque teniendo por los dos títulos una renta muy grande, da muy poca limosna y todo lo emplea, como también los bienes, plata y talentos de sus muchos conventos de monjas, para hacer bizcochos y otras cosas semejantes, en regalar a gentes de Corte, y especialmente a la Reina y al Príncipe de la Paz.
>
> A los jesuitas muestra políticamente alguna atención y algún aprecio, y aún se explicó con uno de los que están aquí, a quien yo se lo he oído, como que, al tiempo de nuestra expulsión de España, estaba para entrar jesuita. Pero según lo que oigo de sus principios, sería para alguna provincia de la América.

> Por lo demás les trata con bastante rigor, sin darles licencia para cosa alguna. A petición de una señora anciana de la casa Pignatelli, religiosa en la Enseñanza, que se hallaba enferma, dio licencia al anciano Moreno para que entrase a confesarla, como lo ha hecho alguna otra vez. Pero ha sido tan limitada la licencia que, pudiendo bajar al confesionario, ya no puede confesarse con el jesuita Moreno. Después diré una palabra a otro asunto de este famoso fraile Francisco, arzobispo, general. Y aún parece que no está contento.[287]

No nos resistimos a transcribir la visión del padre Luengo de la Zaragoza que encontró el retornado Requeno:

> Esta ciudad de Zaragoza es una población grande, y no baja, a lo que parece, de sesenta o setenta mil almas; de buena planta; y está cerrada o murada, aunque no son murallas, que ya sirvan en estos tiempos. Las calles, por lo común, son estrechas, como sucede en las ciudades antiguas. Pero tiene una hermosa calle bastante larga y ancha, llamada del Coso, con la imperfección de no ser toda derecha. Tiene dos catedrales, y el numeroso y rico cabildo va alternando los oficios divinos en ellas, dividido en dos partes o cuerpos. No lejos, y como entre Norte y Oriente de la ciudad, pasa el caudaloso río Ebro, que adorna de algún modo y trae mil utilidades.
>
> No se dejan de ver buenos palacios y las casas parecen, generalmente buenas; como también se ven buenas fábricas de comunidades religiosas. Y no era de inferior el colegio principal de los jesuitas, que debe de servir de seminario episcopal, o del concilio, gobernado por eclesiásticos seculares.[288]

El padre Luengo era un gran admirador de Ramón Pignatelli, al que a veces llama *José,* por equivocación con su hermano el santo. A los seis años de la muerte el célebre canónigo (1793), Luengo se da cuenta de que muchas de sus grandes obras, como el Canal Imperial, habían entrado en decadencia:

> La casa de Misericordia u Hospicio, fabricado por don Ramón Pignatelli, es una gran fábrica y, mientras él vivió, estuvo bien gobernada; pero a pocos años después de su muerte, ya se conoce en muchas cosas su falta. Él mismo fabricó la hermosa plaza de toros a beneficio de dicha Casa de Misericordia; y si no hubiera muerto en edad todavía no muy grande, hubiera hecho otras muchas cosas de adorno y de ventaja para la ciudad, la que logrará muy presto tener unos paseos amenos y divertidos por los bellos plantíos de árboles alrededor de ella, que poco antes de su muerte hizo el mismo señor canónigo don Ramón Pignatelli.
>
> Ya disfruta la ciudad otra obra del mismo, que es un bellísimo paseo hasta el monte Terreros [*sic,* por *Torrero*] con bellas arboledas y una fuente hermosa en el camino. En este monte Terreros, como un cuarto de legua o poco más de Zaragoza, están las obras principales del famoso Canal o Acequia Imperial, que arranca desde cerca de Tudela de Navarra, que es al mismo tiempo de regadío y de navegación. Esta es la grande obra de don Ramón Pignatelli, que, a juicio

de los que la han visto toda, es una de las obras más grandes en este ramo, que hay en la Europa. ¡Gran lástima que no haya vivido algunos años más!; pues se puede creer, con mucho fundamento, que hubiera perficionado, según sus ideas, este famoso canal o acequia, haciéndola navegable y de riego desde Tudela en Navarra hasta el mar o hasta Tortosa. Y se puede esperar muy poco de su sucesor, que lo es el conde del Bástago [*sic,* por *Sástago*], según me ha asegurado uno de sus dependientes. Y basta para creerlo el ver que el nuevo director tiene todo su empeño en hacer una buena iglesia en el dicho monte, descuidando entre tanto de la continuación del canal.

Todo lo que hizo en Terreros don Ramón Pignatelli, astillero, muelle, almacenes etc. es magnífico y acomodado a su fin. Lo más admirable en don Ramón es haber hecho cosas tan grandes, teniendo siempre poco favorable, y muchas veces contrario, al Ministerio y a otros que podían mucho al lado del rey.

Si un hombre como este hubiera adquirido el gobierno del marqués de la Ensenada, le hubiera ayudado y proseguido tan poderosamente que en pocos años hubiera llenado de canales a Aragón y a Castilla.[289]

Más adelante continúa el padre Luengo relatando los momentos más gozosos del puñado de exjesuitas zaragozanos, entre los que, sin duda, se encontraba Requeno. Hay que resaltar que el centro de aglutinamiento era el convento de la monjas de la Enseñanza, por encontrarse allí enclaustrada alguna perteneciente a la familia de los Pignatelli. La sombra protectora de José Pignatelli continuaba siendo muy alargada:

En esta ciudad de Zaragoza hay jesuitas, de los que han venido de Italia, en buen número; y creo que serán más de veinte de la misma ciudad y de otros lugares, que se han retirado a ella; y están generalmente, con gusto, estimados, aunque no faltan contrarios; y aunque el modo de tratarlos el arzobispo Compani los tiene en algún abatimiento, lo que por este lado a mí no me pesa, pues nada conviene más que no meter bulla y estarnos escondidos en un rinconcito, no habiendo llegado el tiempo en que el Señor se quiera valer de la Compañía y de sus hijos.

Entre sí viven unidos, en paz y con bastante trato, y este se les facilita el afecto de las madres de la Enseñanza, a cuya iglesia acuden muchos diariamente a decir misa. A la misma he acudido yo estos cinco o seis días, y he debido mil expresiones de estimación y de cortejo a todas en general, y a varias con particular aprecio y cordialidad; y en especial a la madre Teresa Franco, hermana de un jesuita de la provincia de Aragón [Mariano Franco], y a una religiosa francesa, llamada Carolina, que vino de Francia en esta Revolución y está retirada en este convento.

Los días de fiesta hay desayuno en general, en la grada, a todos los que vienen a decir misa en esta iglesia, y aún algunos otros que la dicen en otras partes y tienen gusto en concurrir estos días. Dos hermanos coadjutores, que ayudan a misa en la iglesia, sirven el desayuno, por de fuera, a los padres; y allí nadie entra, sino religiosas, por dentro y en gran número, y jesuitas, por fuera. Y un día que he asistido a este desayuno nos llegamos a juntar más de una

docena, y hubo, como ya se deja entender, un inocente y alegre bullicio. Oigo decir que las madres tienen de tal modo repartido el gasto de estos desayunos, que al cabo del año no será pequeño, que a ninguna sea muy gravoso.

Yo, como huésped, me he desayunado allí solo dos días y no puedo menos de estar muy agradecido y de conservar memoria por mucho tiempo, por el afecto y cordialidad con que varias me han tratado.[290]

3.2.2. Otros trabajos de Vicente Requeno, fuera de la Aragonesa, durante su estancia en Zaragoza (1798- 1801)

En la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II de Roma se conserva un amplio legajo de 237 folios donde se recoge la mayor parte de los trabajos de Requeno realizados durante su retorno a España (1798-1801).[291]

Son unos «apuntamientos», es decir, notas o resúmenes que nuestro abate hacía de sus lecturas. Los reseñaremos porque nos indican las preocupaciones intelectuales de Requeno durante su estancia en Zaragoza.

El primer resumen está rotulado como *Apuntamiento de los manuscritos de don Santiago Agustín Riol,*[292] *trabajados por orden de la Corte, dada por el marqués Grimaldo,*[293] *fecha en el Pardo, en el 28 de enero de 1726, sobre informar de los papeles del reino y del estado de la monarquía cuando entraron a reinar los Reyes Católicos, D. Fernando el V y Dña. Isabel.*[294]

Sabido es que Riol, secretario de Felipe V (Versalles, 1683-Madrid, 1746), elaboró varios informes para el rey, quien había visitado detenidamente el Archivo de Simancas en 1710, manifestando su preocupación por el estado lamentable de los archivos españoles. Santiago Agustín Riol, secretario de su majestad y oficial mayor de la Secretaría del Real Patronato, llegó al Archivo de Simancas el 30 de junio de 1711, en compañía de don Luis Curiel y Tejada, Fiscal del Consejo de Castilla,[295] con autorización no solo para trabajar en el Archivo, sino también para llevar a Madrid los documentos que estimasen convenientes al real servicio (Cédula de 25 de junio de 1711). Estos documentos fueron devueltos por Riol cuando volvió a Simancas en mayo de 1713, donde permaneció hasta el mes de noviembre. En estas dos temporadas de residencia en Simancas adquirió Riol las interesantes noticias sobre dicho archivo que da en el útil *Informe histórico,* estudiado por el abate de Calatorao.

Aguilar Piñal recoge 28 en su bibliografía.[296] Requeno leyó varios de ellos, en especial dos: el *Informe histórico hecho a la magestad de el señor Phelipe V en el año de 1726 de el deplorable estado que tienen los papeles de la monarquía española y su remedio,* dirigido al marqués de Grimaldo el 30 de agosto de 1726, y la *Representación hecha por el secretario don —, del origen y estado de los consejos, tribunales y archivos reales de la corte y chanzillerías, el de Roma y Simancas,* fechado en Madrid el 16 de junio de 1726.

Estos apuntamientos de Requeno vienen a ser una historia de los archivos españoles y de las instituciones jurídico-administrativas desde la época de Juan II (Toro, 1405-Valladolid, 1454) y de Enrique IV de Castilla (Valladolid, 1425-Madrid, 1474) hasta 1718.

Requeno resume la historia de los papeles: «Por la dominación de los moros se perdieron generalmente los papeles antiguos […], no tuvieron corte fija los reyes ni otros archivos que las casas de los secretarios y ministros del gobierno».[297]

Don Juan II fue el primero que mandó recoger documentos para guardarlos en los castillos de la Mota de Medina y en el Alcázar de Segovia.

Los Reyes Católicos ordenaron se recogiesen los papeles que había en estos dos castillos, y el 20 de febrero de 1485 despacharon diferentes reales cédulas para que se guardasen los papeles de los reinados anteriores, se custodiasen los de su reinado e incluso se protegiesen y se archivasen los protocolos de los escribanos reales.

Carlos V reiteró las mismas órdenes para que se recogiesen los papeles de los secretarios de Estado o de sus herederos. En los años 1520, 1521 y 1522, durante las guerras de los Comuneros se quemaron con particular mira los papeles reales, y, terminada esta guerra, Carlos V, en 1531, consiguió una bula del papa para que los papeles escondidos se manifestasen. Se recogieron varios por este medio, que los comuneros habían robado y no quemado; y fueron archivados en el castillo de Simancas. Felipe II (Valladolid, 1527-El Escorial, 1598) mudó la corte a Madrid y dio nueva forma para el despacho de los negocios del rey y nuevas reglas para la colección y conservación de sus papeles.

Felipe III (Madrid, 1578-Madrid, 1621) hizo que se perdiesen muchos papeles con sus mudanzas de corte. Finalmente se fijó en Madrid pasando de Valladolid hasta los papeles de la Inquisición y Nunciatura, y

se perdieron en gran número en esta traslación de Corte. Por otra parte, el desbarajuste archivístico en el reinado de Felipe III fue grande y aumentó la pérdida de papeles, puesto que se crearon juntas particulares de consejeros de diversos consejos que arrancaron de los respectivos tribunales las sentencias y muchos papeles públicos.

Felipe IV (Valladolid, 1605-Madrid, 1665) repitió las juntas de consejeros de diversos Consejos y con los valimientos del conde-duque de Olivares (Roma, 1587-Toro, 1645) y de don Luis de Haro (Valladolid, 1598-Madrid, 1661) se aumentó la pérdida de papeles, pues cada uno de ellos despachaba lo que quería; ni obstó a esto el haber ese rey, al principio de su gobierno, establecido por primera vez la secretaría única de despacho universal: «Los extranjeros comparaban a caro precio y se vendían en España los manuscritos de despachos reales. Se dice que Inglaterra tiene un cuarto grande lleno de escritos de consultas de los Consejos de España».

Reproduzcamos unas palabras del archivero Riol, copiadas por Requeno, en las que se nota la admiración de nuestro abate por el abnegado funcionario, cuyas noticias son de provecho para los historiadores actuales:[298]

> En 1706 la larga duración de la Guerra de la Sucesión impidió providenciar. En 1707 se mandó ordenar los papeles de la Secretaría de Despacho, a 24 de agosto. En 1711 se mandó a don Luis Curiel, fiscal del Consejo y yo, oficial mayor del Real Patronato, pasásemos al archivo de Simancas. Yo, de vuelta, representé a V. M. [Felipe V], por el marqués de Mejorada y Breña, que había papeles interesantes al real servicio en Simancas y lo que se debía hacer. En 1715 se me ordenó recogerlos y dar cuenta. Cuando volví los ministros despreciaron los papeles que llevé.
>
> En el 1718 mandó vuestra merced se llevasen a Simancas los papeles de los Consejos, ya desocupados por mudarse las Secretarías y Consejos por muerte de la reina madre. Y se trasladaron, sin dejar nota mi minuta de lo que iba.[299]

Requeno se interesa por la historia de los tribunales españoles. Así encontramos un resumen de otro manuscrito de Riol, la *Representación del origen y estado de los consejos, tribunales y archivos reales de la corte y chanzillerías, el de Roma y Simancas,* de fácil consulta para él, puesto que se conserva en el Seminario de San Carlos de Zaragoza.

Como el mismo título indica, es un compendio histórico de las principales instituciones del reino a través de los «papeles» de los archivos: Consejo de Castilla, Archivo de la Presidencia de Castilla, Escribanía de

Cámara de Consejo de Castilla, Sala de Alcaldes de Casa y Corte y escribanos de provincia, chancillerías y audiencias, Consejo de Cámara y sus secretarías, papeles de la Secretaría de Gracia y Justicia, Secretaría del Patronato, Secretaría de la Cámara de Justicia, Consejo de Aragón, Consejo de Italia, Consejo de la Suprema Inquisición, Consejo de Indias, Consejo de Órdenes, Consejo de Cruzada, Consejo de Hacienda, Junta de Obras y Bosques, Junta de Descargos, Consejo de Estado y Consejo de Guerra. Requeno lamenta la «pérdida general de papeles» relacionados con los embajadores, virreyes y confesores reales («de los muchos años que estuvo el confesionario en manos de los Dominicos no hay un papel de sus consultas»). El abate estudia el Archivo de Simancas, el Archivo Real de Roma y Archivo de Barcelona (este con más detenimiento, pues se entretiene en describir el contenido de sus cuatro grandes salas, donde se recogen papeles desde el año 848 de Cristo hasta el reinado de Felipe IV).

Un segundo «apuntamiento» de Requeno, de tema más local, es el *Extracto del concilio provincial de Zaragoza por el arzobispo don Pedro López de Luna.*[300] *Juan XXII la erigió en metrópoli desmembrándola de Tarragona. Se celebró en el año 1313, según el Aguirre en el mismo año en el que se hizo metropolitana.*[301] Pero Requeno no solo se limita a estos orígenes de la metrópoli de Zaragoza, sino que resume también el segundo concilio, año 1342, y sus curiosas resoluciones. Este «apuntamiento» viene a ser un sumario de la historia las relaciones de la Iglesia con la sociedad y con el Estado. Termina, como no podía ser de otra manera en un exjesuita, criticando el proyecto regalista de don Melchor de Macanaz (Hellín, 1670-Hellín, 1760), emitido en 1713 a petición del rey en la querella que desde 1706 enfrentaba a la corona con Roma en la cuestión de las regalías. Este informe, en principio secreto, fue conocido por la Inquisición y será la causa de las desgracias del fiscal del Consejo de Castilla: «el papel de Macanaz es sedicioso contra los derechos eclesiásticos. Es falto de pruebas y raciocinio».

Todas estas lecturas nos muestran a un Requeno interesado en el conocimiento de la historia de las instituciones políticas y religiosas españolas y sus fuentes de investigación.

Los apuntamientos de historia natural creemos que obedecen a la necesidad de Requeno de documentarse para desempeñar el cargo de demostrador del gabinete de historia natural, que le encargó la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.[302]

Relacionados con su cargo de director del Museo de Numismática de la Aragonesa son los *Apuntamientos del libro de don Josef Velázquez,* que son un resumen del libro de Luis José Velázquez de Velasco, marqués de Valdeflores,[303] *Ensayo sobre los alphabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España*.[304] Velázquez dio a conocer a la Real Academia de la Historia su manuscrito «de las medallas» el 12 de mayo de 1752. El 3 de agosto de dicho año se leyó en la docta corporación su aprobación. El 27 de octubre de 1752 se notifica a la junta que ya se hallaba en la imprenta. El libro, según eso, vería la luz a finales de 1752. El 27 de noviembre de 1772 se comunica a la Real Academia de la Historia el fallecimiento del autor.[305]

El libro, sin duda alguna, haría las delicias de cualquier amante de nuestros estudios no tanto por su contenido, discutible tratándose de terreno tan escabroso, como por la esmerada presentación y gusto exquisito en el grabado de las láminas y de las tablas de los alfabetos. Precede al libro una dedicatoria a Fernando VI, seguida de las licencias necesarias para su publicación; entre los censores figura Juan de Iriarte, a cuyo juicio pertenecen las siguientes palabras: «por considerarla útil para la investigación de un asunto no menos recóndito, que curioso, soy de dictamen de que V. A. se sirva conceder a la misma Real Academia el permiso que solicita para imprimir el Ensayo de un tan ingenioso y erudito individuo suyo».

Concepción Hernando analiza este libro de Luís Joseph Velázquez. El libro está dividido en cuatro partes y, a su vez, cada una de ellas en quince capítulos. El enunciado de estas cuatro partes es el siguiente: I. Historia literaria del asunto y su estado actual; II. Los medios propios para descubrir los alfabetos de las letras desconocidas españolas; III. Explicación de los alfabetos de las letras desconocidas españolas; IV. Explicación de las medallas y monumentos antiguos en que se hallan estas letras desconocidas.

En el capítulo 15 de este segundo libro ensaya un alfabeto comparado entre las letras desconocidas españolas con los alfabetos latino, griego, hebreo, caldeo y siríaco:

> Este cotejo es asunto bien arduo y su mayor dificultad consiste en la correspondencia de las letras griegas con las hebreas y fenicias a las cuales se reducen todos los demás alfabetos de que he hablado. Para formar mi sistema me he valido de las observaciones, que sobre esta correspondencia de las letras hebreas con las griegas han hecho los autores más sabios en uno y otro idioma.

> El *Aleph* de los hebreos y fenicios corresponde al *Alpha* griego. En el alfabeto griego esta letra es vocal; pero en el hebreo es muda, siendo una modificación del espíritu tenue de los griegos, el cual recibe el sonido de todas las vocales. Todos convienen en que el *Beth,* el *Ghimel y* el *Daleth* de los hebreos corresponden cabalmente al *Beta, Gamma y Delta* de los griegos.[306]

Requeno no está de acuerdo con la interpretación de esos alfabetos de lenguas antiguas que le servirían para explicar mejor las distintas medallas y monedas: alfabeto griego primitivo, alfabeto celtibérico, alfabeto turdetano, alfabeto bástulo, fenicio, etcétera. Requeno critica al marqués de Valdeflores: «Velázquez cree que las monedas desconocidas estén escritas o en lengua celtibérica o turdetana o bástula. No prueba bastante esta proposición. Propone esos tres alfabetos sin decir de dónde los ha sacado y sin probar la verdad de cada letra. La prueba de la interpretación de estas medallas es más obra del ingenio que de verdad».[307]

Hernando concluye que «la obra de Velázquez, valor científico aparte, representa un alarde editorial que, junto con el catálogo de Iriarte, pone la producción librera científica de nuestro siglo XVIII al nivel de la europea de mejor calidad».[308]

El abate de Calatorao estaba al tanto de las últimas publicaciones sobre numismática, por ejemplo reproduce el alfabeto fenicio, propuesto por Ignacio Pérez de Sarrio.[309]

Publicado su libro *Medallas inéditas,* Requeno no permaneció inactivo, sino que se dedicó a traducir algunas de sus obras anteriormente escritas en italiano. No cabe duda de que en Zaragoza tradujo su *Libro sobre los caracteres personales,* manuscrito inédito que hemos publicado en 2008.[310] Había redactado la versión italiana «dos años antes que comenzase la revolución en Francia»,[311] es decir, en 1787. Requeno concreta la traducción con una fecha exacta: «Acabé esa traducción el 18 de noviembre de 1800, variando bastante de su original escrito en italiano».[312]

También creemos que es de este periodo la traducción del libro más filosófico de Requeno, el *Libro de las sensaciones humanas y de sus órganos, compuesto en italiano por Don Vicente Requeno y Vives, y traducido por su autor a la lengua española,*[313] porque en la introducción afirma: «yo compuse en Italia este libro […], y yo no lo di a luz por falta de medios, y viniendo a España lo traduzco por si puede ser a los paisanos de alguna utilidad».[314]

Por otro lado, Requeno procuró extender sus investigaciones sobre las artes grecolatinas fuera del marco de la Aragonesa. Masdeu nos da noticia de un experimento exitoso de su telégrafo con el clásico militar en Cuenca, «en los últimos meses de 1799 y en los primeros de 1800», que causó bastante expectación:

> Requeno en su libro sobre los telégrafos, del que hablé hace poco, dio una idea del antiguo uso de este importantísimo instrumento [el clásico], pero después se ha avanzado más en ello, habiéndose hecho en España, en los últimos meses de 1799 y en los primeros de 1800 una feliz experiencia muy luminosa.[315]

Requeno no se trasladó a Cuenca para dirigir el experimento, puesto que tenemos confirmada su asistencia continuada a las tareas de la Aragonesa durante ese periodo.

3.2.3. La fallida traducción de los *Saggi* sobre la encáustica de Requeno para la Económica Aragonesa[316]

No debe extrañar el vivo interés de la Real Sociedad Económica Aragonesa por ver traducido alguno de los tratados de la pintura encáustica, de la que «el famoso aragonés» Requeno era la máxima autoridad mundial viva (Caylus había muerto en 1765, y el decorador real Bachelier, aunque morirá en 1806, daba prioridad a otras actividades) para el uso didáctico de su Escuela de Dibujo, quizá la más mimada de todas sus Escuelas, fundada en 1784 y transformada en 1792 en Real Academia de Bellas Artes de San Luis.[317]

En primer lugar, debemos fijar qué edición fue la que se tradujo y no se publicó, pues sobre el encausto Requeno publicó las siguientes obras:

En 1784 alumbra en Venecia los *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori,* en las prensas venecianas de Giovanni Gatti. Tuvo dos recensiones en *Memorie per le Belle Arti* (Roma, julio de 1785) y en *Giornale de' Lettere.*[318]

En 1785 aparece una *Lettera dell'abate Requeno al signore cavaliere Lorgna* (Bolonia). El objeto de esta carta sigue siendo la cera púnica, y es la respuesta de Requeno a un discurso de Lorgna, *Discorso della cera punica,* que había aparecido en el primer trimestre de 1785 en Verona.[319]

En 1787, y con el mismo título de *Saggi,* ve la luz en Parma la «Secunda edizione corretta ed acresciuta notabilmente dall'autore» en dos tomos, como ya hemos descrito.

Entre todos los historiadores, solamente Sommervogel apunta que en 1798 aparecieron en Parma unos *Saggi sul ristabilimento dell'arte di pingere all'encausto degli antichi*. Parece que hay otra confusión de fecha en el año y que es la misma de 1787.

Requeno, reingresado en la Compañía, volvió a tratar sobre la técnica del encausto en 1806, publicando en Roma un *Appendice ai Saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori*. Fue en el intervalo que va desde la expulsión de los jesuitas de Nápoles por el rey José Bonaparte hasta que Requeno es enviado por san José Pignatelli a Tívoli. Como provincial, el santo Pignatelli se encontró con muchos jesuitas en Roma y pocos medios con que sostenerlos. Por eso los fue colocando en distintas localidades, y mientras tanto ahuyentaba la ociosidad estimulando en ellos el estudio y sus aficiones. Quizá el *Appendice* es el fruto de estas circunstancias, como demuestra la mala calidad del papel y de la impresión.

La obra que Requeno tradujo para la Económica Aragonesa fueron los *Saggi* de 1784, aunque intentó introducir algunas mejoras, recogidas en el primer tomo de la edición de 1787 (que reproduce esencialmente el librito de 1784). Así se desprende de la carta de nuestro abate a Giorgio Handwerck, hombre de confianza de Bodoni y responsable de la edición de 1787:

> Le suplico, asimismo, que me envíe, o por el extraordinario de España o por el ordinario, los folios impresos, porque estoy en el empeño de traducir a la lengua española cuanto antes los *Saggi*, y de mandarlos pronto a España; y como he cambiado diversas cosas en ellos, y no tengo ni una sola mala copia del manuscrito, no sé a veces cómo hacer, habiendo comenzado la traducción sobre la primera edición de Venecia.[320]

Podemos seguir todo el proceso de la traducción del libro sobre el «encausto» a través de los *Libros de Resoluciones* de la Aragonesa y del relato de don Félix Latassa, que conoció a Requeno en Zaragoza, socios ambos de la Aragonesa.

Latassa describe minuciosamente el proceso de la traducción, basándose en los *Libros de Resoluciones,* que sigue de cerca, y demuestra que había leído los *Saggi* de 1784, lo cual no era difícil, pues en la biblioteca de la Aragonesa había cuatro ejemplares:

> Es un tomo dividido en dos partes. En la primera parte ordena e ilustra la historia de la pintura griega, siguiéndola desde sus principios de lineal o

monograma hasta su perfección en Apeles. Cada invención, cada paso nuevo, cada escuela, cada academia, cada providencia del gobierno se nota, se examina y se aprecia conforme a su justo valor, haciendo como una revista pictórico-filosófica. Termina el ensayo en un tratado de la decadencia de la pintura entre los griegos y de sus causas, y con la noticia de los pocos romanos que en tan bello arte adquirieron algún nombre. Todo este primer ensayo se endereza al segundo, pretendiendo el autor que la gloria de los primeros griegos se debe principalmente a los métodos que usaron diferentes de los modernos. Recorre los defectos que necesariamente acompañan la pintura al aceite, y hace todos los esfuerzos posibles para descubrir cómo pintaron los antiguos a la cera, y en qué consistía la célebre pintura encáustica, al fuego. Ni Antonio Palomino, ni Moncjostien, ni Callius [*sic,* por *Caylus*], ni Anduino, ni los académicos franceses, ni Bachiller, le satisfacen, y mostrando primero, que ninguno de ellos atinó con la explicación de la encáustica, pasa después a exponer la serie de experiencias que, apoyado de los textos de los escritores antiguos, especialmente de Plinio, hizo por sí mismo, y por varios años, hasta encontrar el método que convenía perfectamente con el testimonio de los autores y que corresponde en la práctica. Los puntos que toca incidentemente son muchos y apenas se podrá proponer una cuestión sobre la pintura griega que no se halle aclarada en sus ensayos.

También Latassa es preciso en la narración del envío del libro por Requeno a la Aragonesa:

Por mano del doctor don Juan de Alfranca,[321] colegial y rector que fue del Mayor de San Clemente de Bolonia, ministro del Crimen de la Real Audiencia de Sevilla y oidor de la Real Audiencia de Cáceres o de Extremadura, vinieron de regalo a la Real Sociedad Económica Aragonesa estos trabajos en dos ejemplares con dos tablas pintadas en cera o al encausto, bajo la dirección del mismo abate.[322] La obra consta de 215 páginas y ocho en que da la instrucción práctica para la preparación de tablas o lienzos destinados a esta pintura. Se presentó todo a la referida Sociedad en su junta celebrada el viernes 6 de Agosto de 1785, y así los dichos cuadros como el escrito se remitieron a informe con el deseo de hacer socio de mérito al mencionado escritor.[323]

En el acta del viernes 5 (no 6, como escribe Latassa) de agosto del *Libro de Resoluciones* encontramos la misma idea. Resaltemos que desde el primer momento se piensa en la traducción de los *Saggi* y en nombrar a Requeno socio de mérito. Lo curioso es que no hemos encontrado en las actas de dichos libros el nombramiento oficial y expreso de Requeno como socio de la Aragonesa, a pesar de ser considerado como uno de los socios más respetados durante su estancia en Zaragoza:

Oficio del señor Alfranca remitiendo dos cuadritos y dos ejemplares de la obra del señor Requeno sobre el restablecimiento de la pintura de los antiguos griegos y romanos: «Viose una carta del señor socio don Juan Joseph Alfranca,

colegial de Bolonia, con dos cuadritos pintados por el método del señor abate don Vicente Requeno y dos ejemplares de la obra que ha publicado últimamente este célebre aragonés sobre el restablecimiento de la pintura de los antiguos griegos y romanos.

En su vista acordó la Sociedad se den cumplidas gracias al señor Alfranca y que los dos cuadritos y ejemplares impresos de la obra del señor Requeno se remitan al señor Goicoechea para que, sirviéndose comunicarlos a los directores y profesores de la Escuela de Dibujo y demás inteligentes que le parezca, vean, puesto en ejecución, el referido método, excitándoles a la aplicación y adelantamientos que pueden hacerse. Y que oyendo el dictamen de dichos profesores, se sirva manifestarlo con el suyo a la Sociedad, extendiéndose a decirla si el señor Requeno merece que este real Cuerpo le haga alguna distinción por su trabajo y mérito, y también si convendrá traducir a nuestro idioma la expresada obra, informándose antes de si se traduce ya en Madrid».[324]

El envío de Requeno era muy oportuno, pues, desde hacía más de un año, la Económica Aragonesa buscaba afanosamente materiales didácticos para su nueva Escuela de Dibujo: principios y modelos de diseño, yesos, grabados, etc. Había acudido a la Real Academia de San Fernando, al barón de La Linde, intendente de Cataluña, y a José Nicolás de Azara, quien a mediados de agosto de 1784 envió desde Roma, vía Barcelona, ocho modelos de dibujo (una serie de cabezas de Rafael dibujadas por Mengs). Las perspectivas de crecimiento eran optimistas, pues, si en el primer curso de la escuela, 1785-1786, asistieron 126 alumnos, en el curso siguiente, 1785-1786, concurrían 150.[325] Requeno estaba al corriente de las necesidades artísticas de la Aragonesa a través de Azara, el cual había solicitado poco antes, 29 de junio de 1785, una pensión doble para nuestro abate.

En la junta general del 12 de agosto de 1785, viernes, se le pasa lo enviado por Requeno al rico burgués, Juan Martín de Goicoechea; sin duda, el socio más experto en arte y el más interesado en extender el Neoclasicismo artístico en Zaragoza, a cuyo fin no dudaba en sufragar generosamente la Escuela de Dibujo de la Aragonesa: «Dijo el secretario que en el propio día 9 pasó al señor Goicoechea el correspondiente oficio, acompañado de la carta original del señor Alfranca con los dos cuadritos y un ejemplar impreso de la obra del señor abate Requeno».[326]

En la junta del 19 de agosto, viernes, Goicoechea, como no podía ser menos en un fervoroso neoclásico, da su informe totalmente favorable a la obra de Requeno sobre el encausto y solicita su traducción:

> El señor Goicoechea en contestación del 18 del corriente hizo el correspondiente elogio de la obra escrita por don Vicente Requeno y de los experimentos y ensayos que se le remitieron. Y podría la Sociedad manifestar a este célebre escritor su reconocimiento y empeñarle a que, continuando sus servicios a la Patria, tomase a su cargo la traducción de la obra para la ilustración de los pintores españoles y que pudiesen seguir el ejemplo de los de Italia. En cuya vista, la Sociedad acordó que por mano del señor Alfranca, que es el conducto por donde se recibió la obra y ensayos [los cuadritos], se empeñe al autor a que haga la traducción, encargándole al señor Alfranca le manifieste el más ingenuo reconocimiento y gratitud de parte de la Sociedad.[327]

Era muy importante el dictamen favorable de Goicoechea, el cual, convencido de que la causa del decaimiento el arte, en Zaragoza en esta época, era debida al irregular funcionamiento de una escuela de dibujo, creada en 1714, propuso a la junta general de la Real Sociedad su reorganización el día 3 de septiembre de 1784. Realmente era una creación. Es paradigmático su mecenazgo sobre esta escuela de Dibujo, que se sostuvo fundamentalmente a su costa desde la inauguración el 19 de octubre de 1784 hasta la dotación económica de 30 000 reales anuales, concedida por Floridablanca en Real Orden del 30 de diciembre de 1790. Su idea era sostenerla durante tres años, pero como las ayudas estatales no llegaban, continúa sufragándola con el agradecimiento de la Sociedad, que le regaló un retrato, y de la corona, que le concede la Orden de Carlos III y lo menciona gratificadoramente en la citada real orden del 30-XII-1790.

En la junta del 30 de septiembre de 1785, viernes, se colocan los cuadros en un lugar relevante y, como muestra del interés que habían suscitado entre los socios, el catedrático de prima de cánones de la Universidad de Zaragoza, don Judas Tadeo Lasarte, estaba estudiando el libro y las pinturas que lo ilustraban: «Últimamente pidió el señor censor se colocasen en la sala de la Sociedad los cuadritos remitidos por el señor Requeno, a que expuso el secretario tenía uno de ellos el señor Lasarte, con un ejemplar de la obra. Y pidiendo este señor se le dejase en su poder por algunos días, respecto de que lo necesitaba para sus observaciones, le fue concedido».[328]

Los dos «cuadritos» eran tablas pintadas al encausto bajo la dirección de Requeno como demostración práctica de dicha técnica. Una, obra de Luigi Gibelli en Bolonia en el año 1785,[329] representaba una perspectiva; la otra, realizada en Mantua en 1784 por Giuseppe Artioli, tenía pintadas dos perdices.[330]

A principios de 1786, Requeno se compromete a traducir su obra, advirtiendo claramente que la impresión correrá a cargo de la Aragonesa, pues aunque ya empezaba a cobrar pensión doble, su economía personal estaba muy lejos de permitirse tal gasto: «El señor don Juan Joseph de Alfranca, mediante oficio fechado en Bolonia a 3 de marzo, ofrece que el señor Requeno tomará a su cargo la traducción de la obra escrita por él mismo en italiano sobre el méthodo de pintar de los antiguos griegos y romanos, bajo el concepto de que la imprimirá a sus expensas la Sociedad. Quedó entendida de ello y encargó al secretario escribiese las gracias».[331]

Como Tadeo Lasarte continuaba en posesión de los cuadros y de la obra de Requeno, en la junta general del 10 de febrero de 1786 «se acordó dirigir recado al señor Lasarte para que se sirva traer el cuadro del encausto y obra del señor abate Requeno, que llevó hace mucho tiempo para su instrucción».[332] Como no hizo caso, en la junta general del 19 de mayo «se resolvió recoger los cuadros del encausto que están en poder del señor Lasarte».[333] El 11 de agosto «se resolvió asimismo de recoger del señor Lasarte los cuadros y libro del encausto».[334] Por fin, en la semana del 11 al 18 de agosto vuelven a poder de la Aragonesa «los cuadros y el libro del encausto».[335]

A finales de septiembre, el director de la Aragonesa se entrevista con Martín de Goicoechea, el cual se compromete a continuar costeando la Escuela de Dibujo con mayor impulso, «con nuevas obras, dibujos y academias originales de los más célebres romanos».[336] En la junta general de la semana siguiente, 6 de octubre, el mecenas concreta su ayuda: «exponiendo que se abriría la Escuela el día 19 [de octubre] de 6 a 8 de la tarde y que se aumentarían considerablemente los estudios de esta enseñanza con la excelente obra de Volpato,[337] grabada y publicada en Roma este año; con copias de las de Rafael y Mengs; con otros dibujos de profesores acreditados y especialmente con las academias originales de los célebres Pompeyo Batoni,[338] Corvi, Maruchi y otros romanos […], y que a los discípulos que acrediten su aprovechamiento se les entregará la obra de los *Principios del Dibujo sacada de las más excelentes estatuas antiguas*, por el referido Volpato, que traducida a nuestro idioma, se ha impreso».[339]

Aunque no nos lo dice el *Libro de Resoluciones,* es lógico que, efectivamente, se le escribiese a Requeno, residente en Bolonia, el cual en los años 1785-1787 estuvo bastante atareado con la preparación de la edición de 1787 de los *Saggi* y con la traducción encargada por la Aragonesa.

Tampoco le faltaron a Requeno ciertas preocupaciones académicas, derivadas de su carácter un tanto arrogante, que le hace juzgar las obras ajenas con un tono, si no despectivo, sí excluyente. Por eso, la edición de 1784 dio lugar a ruidosas polémicas, de las que se hace eco Latassa y el abate da cuenta en la edición ampliada de 1787. Según el ilustre canónigo, también la Aragonesa trató de traducir esta segunda edición. Pero lo cierto es que en 1795 y 1797 siempre se habla de un libro, que no podía ser otro que el tomito de los *Saggi* de 1784. Por la descripción, minuciosa y acertada, es evidente que también Latassa había leído los dos gruesos tomos de los *Saggi* de 1787, pues en la Aragonesa se conserva un ejemplar, aportado por Antonio Arteta en 1795, como veremos:

> Esto produjo luego una respuesta de parte del autor, el cual, habiendo hecho nuevas experiencias por sí y por otros en la materia, y examinada muy de propósito la esencia de los nitros y natros y su significado entre los antiguos y modernos, pensó en hacer una nueva edición de sus ensayos, la que dedicó al excelentísimo señor don Nicolás de Azara, ministro de Su Majestad en Roma y de su Consejo de Estado, aragonés de distinguida inteligencia en el asunto, Josef Molini [el editor]. Su edición es en Parma, corregida y aumentada notablemente por su autor, en la imprenta Real, año 1787, en dos tomos en 8º. mayor. El primero lleva 404 páginas de bella edición, sin las 41 de la prefación. El segundo contiene las impugnaciones y respuestas y un ensayo histórico del nitro antiguo y moderno, que pretende el autor ser uno mismo, como también el antiguo natro, bien diverso del que ahora llaman así los químicos, contra los cuales declama continuamente y les exhorta a que salgan de sus laboratorios a estudiar la naturaleza en sí misma, donde, dice, hallarán más nitro del que creen; empeñándose a favor de la existencia del nitro fósil y enseñando medios para procurárselo con abundancia. Este segundo tomo es de 319 páginas a más de las 16 de la prefación. Ambos están en italiano y el autor trabajó en verterlos en español, conforme se lo pidió la Real Sociedad Económica de Zaragoza. La explicación del nitro lleva este título: *Parte terza, Saggio Storico - critico dell'antico nitro,* y está en el segundo tomo desde la página 131, en 13 capítulos, y al fin del tomo primero hay dos láminas que expresan el modo de pintar al encausto.

Si la publicación de la edición de 1784 había traído polémica, la de 1787 llamó la atención entre los exjesuitas por la dedicatoria a Nicolás de Azara. El padre Manuel Luengo la reseña en su *Diario* (1788), por donde nos enteramos de que a raíz de la edición de 1784 se le había concedido la pensión doble (200 pesos anuales, equivalente a 3000 reales), la cual conservará hasta 1804, cuando reingresó en la Compañía, restablecida en Nápoles. El comentario del padre Luengo es interesante no solo porque refleja la ojeriza de los exjesuitas contra Azara, sino porque

le atribuye a Requeno un carácter poco reservado e inocente. También es algo mal intencionado, porque la dedicatoria a Azara podía deberse a otras causas, como la mutua afición a las artes de la Antigüedad, y no a la intención de Requeno de conseguir una tercera pensión, la cual no le fue concedida ni, que sepamos, pedida, pues en 1792 y 1795 se limitó a solicitar «un socorro».

Ya hemos relatado cómo Azara se aprovechó de la relación artística con Requeno para sonsacarle noticias de matiz político en relación con la projesuítica *Segunda memoria cathólica* y del oportuno consejo de José Pignatelli.[340]

No hemos localizado cuándo llega la traducción de Requeno a la Aragonesa, probablemente en 1788 ó 1789, la cual presentaba algunos problemas de comprensibilidad por lo escueto de algunos capítulos; y lexicológicos, porque aparecían palabras italianizadas, lo cual era muy corriente en los exjesuitas que llevaban mucho tiempo desterrados en Italia. Una primera revisión le fue encargada al director de la Aragonesa, Arias Antonio Mon y Velarde, magnífico jurista. Mon termina la revisión en mayo de 1790, poco antes de ser destinado como regente de la nueva Audiencia de Extremadura, momento en el que estuvo a punto de imprimirse la traducción de Requeno. Con toda seguridad se hubiese hecho si Arias Mon hubiese continuado en Zaragoza.

El 14 de mayo de 1790, viernes, da cuenta a la junta general de que había terminado la revisión: «El señor director dijo había hecho la revisión que se le encargó de la traducción del señor abate Requeno sobre el *Encausto* y que ciertamente era obra digna de darse al público […] y lo ponía en consideración de la Sociedad».[341]

En la semana siguiente, 21 de mayo: «[El secretario] trajo los antecedentes del señor Requeno sobre su traducción del libro del *Encausto*, y enterada de ella la Sociedad, juzgó estarse en el caso de que se imprima a expensas de la misma y de que al autor se le haga una gratificación en recompensa de su útil trabajo».[342]

El 28 de mayo, viernes, se acuerda gratificar al abate Requeno con el Premio de Historia Natural, consistente en 100 pesos, donados por el duque de Villahermosa.[343] Este premio no había tenido aspirantes. Premio importante, ya que ese era el importe de la pensión simple anual de un exjesuita.

El 18 de junio de 1790, viernes, parecía todo aclarado. Se da cuenta de que el duque de Villahermosa había contestado el 9 de junio a la carta de la Real Sociedad del día 5 del mismo mes, autorizando que se destinase el Premio de Historia Natural al señor abate don Vicente Requeno por el útil servicio de su obra sobre la pintura. Pero no sabemos a quién le pareció oportuno hacer una última revisión antes de solicitar la licencia de impresión. Esto llevaría a retrasar todo el proceso y al desistimiento final:

> Con este motivo se trató de la comisión que tenía el señor director para la lectura de la citada obra del señor Requeno en varios pasajes que no están bastante perceptibles. Y para ponerla corriente para solicitarse la licencia de la impresión, y en lugar del señor director, que había dejado las comisiones de este cuerpo con el motivo de su ausencia, se nombró para este encargo a los señores Del Río y Meléndez, que se sirvieron aceptarla.[344]

Meléndez Valdés es ascendido a oidor de la Chancillería de Valladolid, adonde se traslada a finales de abril de 1791, dejando «los papeles» sobre el encausto bajo la responsabilidad exclusiva del chantre Jorge del Río hasta 1795, sin ningún avance significativo, entre otras causas porque estuvo encarcelado durante una temporada por filorrevolucionario.

Las actividades artísticas de la Aragonesa continúan a buen ritmo. Goya visita Zaragoza en octubre de 1790, siendo nombrado socio de mérito, y el mismo mes de 1791 vuelve, pues el 21 de octubre de 1791 el secretario da cuenta de una rápida visita de Goya a Zaragoza.

En octubre de 1791, la Aragonesa le escribe a don Nicolás de Azara, residente en Roma, participándole el establecimiento, progresos y estado de la Academia de Dibujo, inclinándole a que, como tan amante de las artes, se sirva dispensar su protección.[345] Una real orden del conde de Aranda del 17 de abril de 1792 eleva la Escuela de Dibujo de la Económica a la categoría de Real Academia de las tres Nobles Artes de San Luis, pero de la traducción del encausto casi se pierde la memoria.

En el proceso de revisión y abandono de la traducción de los *Saggi* de Requeno intervinieron decisivamente dos canónigos zaragozanos, alineados con el sector más ilustrado del clero zaragozano y cargos directivos de la Academia de San Luis: el primer consiliario, don Antonio Arteta de Monteseguro, arcediano de Aliaga (1745-1813), y el segundo consiliario, don Jorge del Río, chantre del Pilar y rector de la Universidad de Zaragoza (Zaragoza, 1735-Zaragoza, 1801). Por el contrario, la poca intervención

del vicepresidente perpetuo, don Juan Martín de Goicoechea, está justificada por su pésima salud durante esta temporada.[346]

De repente, en la junta general ordinaria del 20 de marzo de 1795, sin la asistencia de Arteta ni de Del Río, «se acordó recoger los papeles del *Encausto* que se tiene noticia paran en poder de don Alejandro Lacruz [pintor muy opuesto a Requeno], por habérseles prestado el señor don Jorge del Río».[347] Por tanto, la traducción del «encausto» había permanecido bajo responsabilidad de Jorge del Río entre junio de 1790 y marzo de 1795.

En la junta general de la semana siguiente, 27 de marzo, no se alude a la recogida de los papeles del *Encausto*.

Recogidos los «papeles» en la junta general ordinaria del 10 de abril de 1795 con la asistencia de Arteta, se reemprende el proceso en el mismo punto que había quedado en junio de 1790: «[El secretario] Asimismo la dio [la noticia] de haberse recogido los papeles del *Encausto* y traducción del señor Requeno y antes de tomarse providencia alguna sobre que se corrija e imprima la expresada traducción, se acordó que el señor arcediano de Aliaga se sirva tomar las noticias convenientes acerca de si esta obra es digna de publicarse».[348]

En la junta general ordinaria de la semana siguiente, 17 de abril de 1795, con la asistencia de Arteta, ya se apuntan las primeras dificultades, pues se plantea la cuestión de tomar noticias de si sería conveniente la publicación del *Encausto:* «En cuanto a la comisión dada al señor arcediano de Aliaga para tomar noticias de si será conveniente la publicación del *Encausto* que tradujo el abate Requeno, se resolvió que el libro pase al señor arcediano con la traducción, a fin de que pueda tomar las referidas noticias».[349]

En la junta general ordinaria del 24 de abril de 1795, con la asistencia de Arteta: «Leído el acuerdo antecedente, dio este [el secretario] cuenta de haber pasado al señor arcediano de Aliaga el libro del señor Requeno sobre el encausto con la traducción para que se sirva evacuar la comisión que se le tiene conferida».[350]

En la junta general ordinaria del 22 de mayo de 1795, Arteta, después de examinar durante un mes los «papeles», emite su dictamen favorable a la publicación: «Habiendo hecho presente el señor arcediano de Aliaga que había tomado las noticias necesarias sobre si convendría dar al público la

traducción del libro *Encausto* hecha por el señor abate Requeno, entendía que esta obra-traducción, aunque imperfecta, convendría mucho para la perfección de las artes, si bien que necesitaba de enmendarse, lo que ciertamente no era de un trabajo extraordinario, sino de la sustitución de algunas voces castellanas, en lugar de las latinizadas o italianizadas que contiene la traducción; juzgando la Sociedad se estaba en el caso de hacerse la referida encomienda, se dio comisión al señor Lasarte para que, sirviéndose comparar la traducción con el original, la enmiende y corrija poniéndole en estado de darse al público».[351] Recordemos que Tadeo Lasarte, ya en septiembre de 1785, se había interesado por el libro y los «cuadritos» enviados por Requeno

En la junta general ordinaria del 21 de agosto de 1795, «El señor don Manuel Latorre hizo presente que estaba para salir de esta ciudad, y que habiéndose restituido el señor don Jorge del Río, bibliotecario principal, presentaba la llave de la biblioteca, la cual recibió en su poder este señor».[352]

Jorge del Río no aparece por las juntas generales semanales de la Aragonesa hasta la del 31 de julio de 1795, muy probablemente porque había sido encarcelado durante cinco meses por su ideología filorrevolucionaria.

Transcurre más de año y medio con la traducción «olvidada», primero en poder de Lasarte y últimamente en el de Arteta. El acta de la junta general del 20 de enero de 1797, bastante concurrida, pues son 24 los asistentes, recoge una pregunta, cuyo autor desconocemos: «También se preguntó el estado de la comisión dada sobre la traducción del señor Requeno a cerca del *Encausto*; y habiendo tenido muchos trámites este asunto que parece que se halla actualmente en poder del señor Arteta, se acordó que el secretario vea los antecedentes y haga relación de ellos en la primera junta general, de que certifico».[353]

El primer punto del orden del día de la junta general de la semana siguiente, viernes 27 de enero, es el siguiente: «Antecedentes sobre la obra del señor abate Requeno y su traducción a cerca de la antigua pintura de los griegos y romanos», donde el secretario general, Diego de Torres, hace un resumen de todos los antecedentes. Después de casi siete años se vuelve a responsabilizar de los «papeles» el chantre Jorge del Río, aunque sale a relucir por primera vez en esa misma junta general el principal obstáculo

contra la publicación de la traducción de Requeno, el libro de Pedro García de la Huerta sobre el encausto:

> En consecuencia de lo resuelto en la junta antecedente, trajo el secretario un extracto comprehensivo de todos los antecedentes sobre la obra del señor abate Requeno y su traducción a cerca de la antigua pintura de los griegos y romanos, llamada *Encausto*; y resultando que la Sociedad le encargó la referida traducción, y que acordó gratificarle la cantidad de cien pesos, con consentimiento del Excelentísimo señor duque de Villahermosa, que los había depositado con otro objeto, juzgó la junta general se estaba en el caso de cumplirle al señor Requeno lo que se le tenía prometido, librando de contado a su favor los expresados cien pesos, y poniendo corriente la traducción, a cuyo fin se encargó al secretario viese si el señor Del Río podría proseguir en su comisión de corregirla y enmendarla. Y el señor Arteta quedó encargado de tomar noticias acerca del libro de García de la Huerta que trata también sobre el *Encausto*, en cuya vista informará lo que se le ofrezca a la Sociedad, a cerca de si la publicación de este libro se opone a que se pueda imprimir y publicar la traducción.[354]

En la junta general del día 3 de febrero de 1797, con 22 asistentes, entre ellos el regente Puig y el chantre Del Río, «Dio este [el secretario] cuenta de haber participado al señor Del Río lo que se resolvió acerca de la traducción del señor abate Requeno, y este señor se ofreció muy pronto a evacuar el encargo con la brevedad que le sea posible».[355]

En la junta general del 10 de febrero de 1797, Arteta presenta físicamente el libro de García de la Huerta, con lo que el proyecto de traducción de la obra de Requeno quedaba seriamente relegado en el momento que Del Río reemprendía su revisión:

> Dio este [el secretario, Diego de Torres] cuenta de haber pasado al señor Del Río todos los papeles pertenecientes a la traducción del señor Requeno, sobre la pintura del «encausto», y el señor Arteta, a seguida de esto, presentó el libro de García de la Huerta, que corrobora la importancia de la obra del señor Requeno, de que se dieron las debidas gracias a aquel señor, y se acordó que cuando se escriba al señor Requeno, se le presente [*sic,* pregunte] por la obra que anunció en su libro impreso.[356]

Pasan más de ocho meses sin que tengamos noticia alguna. De repente, en la junta general del 20 de octubre de 1797, Jorge Del Río presenta la segunda edición, ampliada en dos tomos, que inutiliza la primera y su traducción:

> El señor Del Río trajo dos tomos impresos al italiano, obra del señor abate Requeno, en que, haciendo la más completa historia de la pintura, trata de la del *Encausto* de un modo que parece no deja que desear, cuya edición hace ya inútil el trabajo de la traducción de su primera obrita, que le estaba encargada; con

> cuyo motivo devuelve a la Sociedad la referida obrita y papeles que tenía en su poder, los cuales se acordaron colocar en la biblioteca, dando muchas gracias al señor Del Río por el trabajo que se ha tomado y celo con que se ha adquirido la nueva obra del señor Requeno.
>
> Con este motivo se juzgó que este señor abate era acreedor a las mayores distinciones de parte de la Sociedad. Y se acordó que el secretario practique lo que lleva entendido; y que por medio del Portero sepa si el señor La Ripa[357] que admitió en su poder los 100 pesos con que gratificó la Sociedad al señor Requeno, para remitírselos por conducto seguro, ha tenido alguna contestación de este señor.[358]

Llama la atención la poca conexión entre la Económica Aragonesa y Requeno, pues da la impresión de que en Zaragoza no se conocía la segunda edición italiana (1787) de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori*. Parece que el abate de Calatorao bastante tenía con atender a las numerosas polémicas en que se vio envuelto desde 1784, y no dio noticia alguna de la edición de 1787 a la Económica. Llega antes a conocimiento de los ilustrados zaragozanos el libro de García de la Huerta (1795) que los *Saggi* de 1787.

Era el argumento definitivo contra la traducción. Se acuerda archivar el caso, colocando los «papeles» en la biblioteca. Solo restaba agradecer los servicios prestados a Requeno, pagarle su trabajo y, si aparecía por Zaragoza, devolverle los «papeles».

Durante el otoño de 1797 se le giran los cien pesos a Requeno, pues, en la junta general del 5 de enero de 1798, el regente José María Puig de Samper, director de la Aragonesa en 1797, comunica la noticia de que el señor Requeno le había escrito una carta desde Bolonia con fecha del 26 de noviembre comunicándole que había recibido los 100 pesos:

> Viose una carta del señor don Josef María Puig, fecha treinta de diciembre último, en que se sirve hacer presente a la Sociedad que el señor abate don Vicente Requeno, con fecha en Bolonia a 26 de Noviembre próximo, le avisa de haber recibido los cien pesos que la Sociedad le consiguió en señal de gratitud por el escrito de la pintura del *Encausto*, reconociéndose sumamente favorecido por esta demostración, que promete publicarla oportunamente, y encarga al señor Puig que, entre tanto, dé, de su parte, las más expresivas gracias a nuestro Real Cuerpo, el cual, enterado de todo, acordó se conteste al señor Puig en la forma que corresponde.[359]

Transcurre el mes de enero de 1798, sobresaltado por la triste noticia de la muy sensible muerte del conde de Aranda, «que murió en su villa de Épila, martes nueve de enero, a las cuatro de la tarde, de pulmonía».[360]

Requeno no se olvidó de agradecer directamente a la Aragonesa la gratificación, pues en la primera junta general del mes de febrero de 1798, día 2, se lee la contestación de nuestro abate noticiando haber recibido los 100 pesos: «También se vio una carta del señor don Vicente Requeno contestando desde Bolonia el recibo de los cien pesos con que le gratificó la sociedad por la obra del encausto, dando las más expresivas gracias y ofreciéndose a la disposición de este Real Cuerpo».[361]

En septiembre, Requeno regresa a Zaragoza. Transcurren más de dos meses de presencia activa de Vicente en la Aragonesa sin ninguna referencia al libro del encausto ni a su traducción, los cuales descansaban en la biblioteca, cuyo encargado, el chantre Jorge del Río, no sabía qué hacer con ellos.

En la junta general ordinaria del 14 de diciembre de 1798, con asistencia del jesuita, «se acordó pasar al señor Requeno su obra y traducción del *Encausto*, a fin de que se sirva ponerla corriente. Y existiendo en la biblioteca, quedó encargado el señor bibliotecario de entregarla».[362]

En la junta de la semana siguiente, 21 de diciembre, «El señor Del Río dio cuenta de haber entregado al señor Requeno su obra y traducción del *Encausto*, como se acordó en la última junta general».[363]

Como todas las colaboraciones no aceptadas, la traducción de Requeno terminó con la devolución del original manuscrito a su autor. La justificación, «a fin de que se sirva ponerla corriente», tiene todos los síntomas de ser una cortesía, bien de la junta general, o bien del secretario al redactar la resolución. No tenía ningún sentido seguir adelante con la publicación de la traducción de la edición de 1784 cuando existía la de 1787, mejorada y ampliada, y cuando Pedro García de la Huerta había publicado en castellano un libro en el que se recogía lo esencial de las ideas y experimentos de Requeno, con un sentido mucho más didáctico, que era lo que le interesaba a la Aragonesa.

El interés de la Real Sociedad Aragonesa por el nuevo método de pintar redescubierto por Requeno era esencialmente práctico, y el ofrecerlo a los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, una de sus creaciones favoritas, fundada en 1792 como continuación de la Escuela de Dibujo de la Aragonesa. Los directivos y sostenedores de ambas eran los mismos personajes. Por ejemplo, Martín de Goicoechea, en la junta general de la Aragonesa del 4 de marzo de 1796, trajo a la Real Sociedad

varios dibujos de los alumnos de la Academia de San Luis: «El señor director 2.º hizo colocar en la sala de la Sociedad varios dibujos de todas clases, hechos en las respectivas salas de estudios de la Academia por los alumnos de la misma, y tanto los de la sala de Arquitectura como los de cabezas, merecieron particular elogio de los señores socios concurrentes, habiéndose dado las gracias por la Sociedad al señor director 2.º por lo mucho que se esmera en animar la aplicación y tareas útiles de este establecimiento».[364]

Curiosamente es el chantre Jorge del Río, quien había sido encargado de revisar la traducción, junto con Meléndez Valdés en la junta de 12 de junio de 1790, el que, después de más de siete años de rodar el libro por las manos de los socios más eruditos de la Aragonesa, finiquita la cuestión, por la más convincente de las razones: la aparición de una edición posterior muy mejorada. Nada pudieron hacer para adaptar la obra los profundos conocimientos de don Arias Antonio Mon y Velarde, que lo intentó hasta junio de 1790, ni el arcediano de Aliaga, Antonio Arteta, ni Jorge del Río, ni el gran conocedor de la Antigüedad y de las artes, el poeta Juan Meléndez Valdés, ni Ladeo Lasarte, ni otros muchos que lo intentaron. No bastaba con saber italiano, había que tener un profundo conocimiento de cultura clásica, de técnicas pictóricas y, sobre todo, afición para restaurar una manera de pintar bastante poco definida. Además, era necesaria mucha paciencia para experimentar a cada momento los titubeantes pasos de la técnica recién restaurada con infinidad de ensayos. A pesar del espíritu experimentalista de los ilustrados, más acusado en los hombres de la Aragonesa, nadie fue capaz en más de doce años de extraer un método suficientemente didáctico que pudiese ser aplicable metodológicamente en las aulas de la Escuela de Dibujo de la Aragonesa primero, y en las de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis después. Quizá esta incapacidad, insuperable, de la Aragonesa, por falta de operatividad de esta técnica pictórica es la piedra de toque que estaba anunciando de manera clara el fracaso del encausto frente al óleo.

Por otra parte, ya no era necesaria la traducción, porque la obra de García de la Huerta resume y mejora los aspectos prácticos de la segunda edición de la obra de Requeno (1787), que es la mejor. Arteta, cuando presenta la obra de García de la Huerta a la junta general de la Aragonesa, solo hace referencia al aspecto favorable de la comparación entre ambas: «a seguida de esto presentó el Libro de García de la Huerta, que corrobora la

importancia de la obra del señor Requeno», pero elude la referencia lógica de que nadie en su sano juicio iba a emprender la impresión de la traducción del libro de Requeno después de publicado el de García de la Huerta, que es un resumen y complemento del de Requeno, como hemos visto al hacer una somera comparación entre ambos.

3.2.4. Requeno académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza[365]

La Real Academia de Bellas Artes de San Luis fue la heredera de la Escuela de Dibujo de la Aragonesa, por lo que los vínculos entre ambas instituciones era muy estrecho y sus miembros eran comunes.

Hagamos una breve historia de los antecedentes. El *alma mater* de ambas instituciones fue el rico burgués Juan Martín de Goicoechea, pues, amante del arte neoclásico que admiraba en sus viajes por Europa, se convirtió en activo mecenas de la Escuela de Dibujo desde 1784 hasta 1791, en que empezaron a llegar las subvenciones de Madrid, y, después, de la Academia de San Luis, de la que fue nombrado vicepresidente perpetuo desde su creación en 1792.[366]

Es paradigmático su mecenazgo sobre la Escuela de Dibujo, que se sostuvo fundamentalmente a su costa desde la inauguración el 19 de octubre de 1784 hasta la dotación de Floridablanca por Real Orden del 30 de diciembre de 1790.

En la junta general del 7 de enero de 1791 se acuerda escribir una carta de agradecimiento a Floridablanca, y de súplica para que se dignase elevar la Escuela al título de Real Academia de las Artes. Esta transformación en Academia de Bellas Artes suponía un profundo cambio en la filosofía pedagógica, pues se anteponía la formación artística a la artesanal, defendida por el despotismo ilustrado de Campomanes y Floridablanca.[367] Desde este momento, la Aragonesa llamaba oficiosamente «academia» a su Escuela de Dibujo, lo que motivó una carta-orden de Floridablanca en enero de 1792 prohibiendo la denominación de Real Academia de San Luis, e influyó en la no aprobación por la Academia de San Fernando de Madrid de un primer proyecto de estatutos redactado en 1791. Sin embargo, el 17 de abril de 1792, una real orden del conde de Aranda elevaba la

Escuela de Dibujo de la Sociedad a Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Luis, en contra de la opinión de los académicos de San Fernando.

Pugnaban dos concepciones metodológicas en las enseñanzas de las escuelas de dibujo: las sociedades económicas y Floridablanca deseaban una enseñanza eminentemente técnica y práctica. Por otra parte, la Academia de San Fernando, que en los últimos veinte años del siglo XVIII favoreció la creación de escuelas de dibujo, deseaba que las enseñanzas siguiesen su método, fundamentalmente artístico. El encargo de la traducción de los *Saggi* de la pintura encaústica en 1785 es un claro signo de esa inclinación artística desde un principio.

Era lógico que, retornado Requeno a Zaragoza, fuese nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Luis.

No sabemos exactamente cuándo Requeno fue creado académico de honor. Parece que fue el 7 de agosto de 1799 cuando nuestro abate aparece nombrado.[368] Según los estatutos de 1792 (estatuto VIII), solo podían ser nombrados académicos de honor personas que manifestasen su amor a las artes y fuesen celosas del bien público. Tenían los derechos y obligaciones de cargos directivos.

Requeno asistió a cinco juntas ordinarias de la Academia de San Luis: 1 de diciembre de 1799; y cuatro en 1800: 9 de febrero, uno de junio, 3 de agosto y 2 de noviembre.

Solo en la primera junta ordinaria a la que asiste, 1 de diciembre de 1799, Requeno tiene protagonismo, pues regala a la academia un cuadro pintado al encausto sobre tabla por fray Manuel Bayeu,[369] «obra de su propia invención», titulado *Alegoría de las tres Bellas Artes.* Fijémonos en esta junta por ser la más importante contribución de Requeno a la Academia de San Luis.

El acta dice textualmente:

> En 1.º de diciembre de 1799 se celebró junta ordinaria de la Real Academia de San Luis con asistencia de los señores don Juan Martín de Goicoechea, vice-presidente, don Martín Zapater,[370] vice-consiliario, los señores don Antonio Ranz Romanillos y don Vicente Requeno, académicos de honor, y los profesores don Manuel Ynchauste y don Francisco Rocha. Y leído el acuerdo antecedente, dio cuenta el secretario de haber despachado el título de agrimensor a

favor de Francisco Villamor, residente en la ciudad de Daroca, con arreglo a lo acordado por la junta.

El señor don Vicente Requeno presentó un oficio, que fue leído, regalando a la Academia un cuadro al encausto de pincel en que el profesor fray Manuel Bayeu,[371] religioso cartujo, de su propia invención ha expresado la Escultura que cincela en mármol las armas de Aragón. La Pintura que dibuja el blasón de este Real Cuerpo al dictado de Minerva, y la Arquitectura que toma las medidas para la formación de sus planes. Y vista por la junta ordinaria, se acordó hacer oficio de gracias al señor Requeno que, estando presente, expuso las admitía sin necesidad de que se le escribiese de oficio.

Se dio cuenta por el señor vice-presidente de que continúan los estudios con aumento de concurrencia en todas las salas y notable aprovechamiento. Y no habiendo ocurrido otra cosa se disolvió la junta ordinaria, de que certifico. El secretario, Diego de Torres.

El oficio de Requeno, al que se hace referencia en el acta, decía:

Señor Vice-presidente y señores académicos, etc.

Señores:

Sabiendo cuánto aman Vuestras Señorías los progresos de las tres nobles artes a que presiden en este reino, he creído de mi obligación presentar a Vuestras Señorías y regalarles un cuadro al encausto de pincel, en que el profesor fray Manuel Bayeu, de su propia invención, ha expresado con nobleza la Escultura que sincela [*sic,* por *cincela*] en mármol las armas de Aragón; la Pintura que dibuja con pincel el blasón de este Real Cuerpo al dictado de Minerva; y la Arquitectura, que toma las medidas para la formación de sus planes, con la Aritmética y Consejo, que le están vecinos. La novedad del método y su agradable ejecución podrían excitar, con el tiempo, a los más hábiles jóvenes a la cultivación de la pintura al encausto, que fue de tanto honor a los griegos y que no sería de menor a los aragoneses, si, como ellos, la cultivasen.

Suplico a Vuestras Señorías se dignen recibir este pequeño obsequio con la consideración al mérito de quien ha trabajado el cuadro, pues yo no tengo otro en este asunto que el de cumplir con la obligación que me imponen, como a académico, los reales estatutos de solicitar los adelantamientos de las tres nobles artes en Aragón.

Besa la mano de Vuestras Señorías su más atento y obligado servidor. Vicente Requeno.

Señor Vice-presidente y señores académicos de la Real de San Luis.

Vemos que la dedicación de Requeno al procedimiento pictórico del encausto no se redujo a sus análisis de «laboratorio», sino que impulsó en Zaragoza a su vuelta de Italia obras concretas según su método, como la *Alegoría de las Bellas Artes* (Zaragoza, Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País), de fray Manuel Bayeu. La obra de Requeno y, en general, todas las obras dedicadas a restaurar la pintura al encausto suponen una explícita toma de postura en la polémica ya señalada referente a la

legitimidad de la intervención en el ramo artístico de los aficionados como miembros de pleno derecho; con campos de actuación específicos que convierten su presencia en algo completamente inevitable.

Se deduce que Requeno, desde su llegada a Zaragoza, lejos de desanimarse por el fracaso de la traducción de su libro sobre el encausto, se preocupó en interesar a los pintores locales en su nueva técnica pictórica, siendo el hermano de los Bayeu uno de ellos.[372] No deja de sorprender la colaboración artística del furibundo neoclásico Requeno con el artista barroco que era fray Manuel, el cual «nunca abandonará su primera formación barroca: se mantendrá, posiblemente por lo estricto de su regla [de la religión cartujana], al margen de las nuevas corrientes pictóricas, rococó y neoclasicista. Ello le hará descuidar un tanto el dibujo, utilizar los colores preferidos de la pintura barroca aprendida, aunque más crudos, y realizar sus obras de forma un tanto apresurada, manera de trabajar que le censuraría su amigo Jovellanos».[373] Un fray Manuel que estaba en el cenit de su carrera artística, pues hacia 1800 pintó para la iglesia de San Fernando de Zaragoza los dos grandes cuadros de *San Hugo rechazando la tiara pontificia* y *Santa Rosa,* tal vez sus obras más logradas.

Por lo demás, Requeno debía de sentirse muy cómodo entre los más cultos de los ilustrados aragoneses, puesto que los asistentes a esas cinco juntas fueron el vicepresidente y *alma mater* Goicoechea, el canónigo y consiliario Arteta, el viceconsiliario Martín Zapater, el chantre Jorge del Río, el oidor y gran helenista Antonio Ranz Romanillos, el también magistrado Josef Broto, los académicos de honor, conde de Fuentes y sobrino de su amigo José Pignatelli, Antonio Romero, Judas Tadeo Lasarte, y los profesores de la academia, el pintor contrario al encausto Alejandro Lacruz (jubilado y sustituido por Buenaventura Salesa,[374] nombrado profesor de la Academia de San Luis por una orden de Mariano Luis de Urquijo fechada el 3 de agosto de 1800), Pascual Ipas (los dos de Dibujo), Manuel Inchausti[375] y el arquitecto Francisco Rocha, y el secretario Diego de Torres.

La aportación de Requeno a la actividad docente de la academia fue escasa y rutinaria. Solo asistió a las juntas algo novedosas; por ejemplo, a la del 1 de junio de 1800, en la que se clausura el año académico (empezaba el 2 de noviembre y terminaba el 31 de mayo), «con mucha concurrencia, aún mejor que los años anteriores, por ser casi el doble el número de los memoriales de los pretendientes y admitidos, de que se ha seguido

conocido aprovechamiento». Asiste a la junta del 3 de agosto de 1800 en la que se trató de nombrar a un nuevo profesor de Dibujo (Buenaventura Salesa). La última junta a la que asistió Requeno fue a la de la inauguración del curso 1800-1801, celebrada el 2 de noviembre de 1800, en la que «el señor vicepresidente [Goicoechea] dio cuenta del estado de los estudios y de que prosigue con aumento de concurrencia e hizo presentes otras varias providencias, tomadas por la junta particular, y que se trataría en la misma lo conveniente para el buen gobierno».[376]

3.3. Requeno académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (septiembre de 1799)

En esta época eran académicos activos, o al menos iban con cierta frecuencia a las juntas particulares de la Academia de San Fernando, José Luis Munárriz, conde de Fernán Núñez, Agustín de Betancourt, Martín Fernández Navarrete, duque de Aliaga, Ramón Cabrera, marqués de Santa Cruz, Rafael Mengs (hijo), duque de Alba, Estanislao de Lugo, Ramón Pascual Díaz, conde del Carpio, duque de la Roca, Alfonso Arias Gago, Nicolás de Vargas, Luis de Onís, Francisco Bayeu, Juan Villanueva, marqués de Diezma, Ramón de Posada, marqués de Fuerte Híjar, conde de Teba, Francisco de Goya, Mariano Maella, Lorenzo Colonna, Julián de Ayllón, Fulgencio de la Riva, marqués de Santiago, marqués de Astorga y Francisco Campuzano.

3.3.1. Los antecedentes encáusticos en la Academia de San Fernando

3.3.1.1. Las jesuitas expulsos dedicados a la erudición histórico artística, miembros de la Academia de San Fernando

La Academia de San Fernando tenía relación directa mediante un carteo relativamente frecuente con varios jesuitas expulsos que estaban estudiando las artes de la Antigüedad, los cuales terminaron siendo admitidos como académicos de honor.

El primero fue Pedro García de la Huerta, un simple divulgador del método pictórico de la encáustica descubierto por Requeno, pero que supo atraerse el mecenazgo del Favorito Manuel Godoy y la atención de

la Academia de San Fernando mediante el autoelogio de las pequeñas variaciones que introdujo en el método encáustico, perfectamente estructurado por el abate aragonés más de diez años antes (1784).

A principios de 1795, García de la Huerta le envía su manuscrito del libro *Comentarios de la pintura encáustica* a su mecenas Godoy, el cual lo somete a la censura de la Academia de San Fernando, la cual, a su vez, dependía del *favorito* extremeño, como «protector» (director oficial, que no ejecutivo) que era de esta.

La academia, en la junta particular del 3 de mayo de 1795 recomendó su publicación:[377]

> Presenté [el Secretario] la minuta de la carta que escribí al señor protector [Godoy] con la exposición del juicio que la Academia había hecho de la obra de don Pedro García de la Huerta intitulada *Comentarios de la pintura encáustica*, en que, además de explicar la Academia ser muy conveniente la publicación de este escrito, atendido su mérito y las demás circunstancias que le acompañan, y concluía ser libro digno de que su majestad lo protegiese, dando la orden conveniente para que se diese a luz en su Imprenta Real. A continuación leí una Orden de su majestad, fecha en 9 de abril de 1795, comunicada por el señor protector [Manuel Godoy], en que enuncia que, conformándose su majestad con el parecer de la Academia, se había servido resolver que se imprimiese en su Real Imprenta, y que se comunicaba a esta la Orden con la misma fecha.[378]

Se imprimió sin pérdida de tiempo, de manera que en la junta particular del 1 de noviembre de 1795 se presentó un ejemplar de los *Comentarios de la pintura y cáustica,* de don Pedro García de la Huerta:

> En la misma junta particular del 1.º de noviembre de 1795 el señor vice-protector [Bernardo de Iriarte] hizo presente que su excelencia el señor protector [Manuel Godoy], a petición de su Ilustrísima [Iriarte] se había servido regalar a la Academia cinco ejemplares, de que se presentó uno, de los *Comentarios de la pintura y cáustica*. Su autor don Pedro García de la Huerta, presbítero[379] residente en Roma. La Junta dio las debidas gracias a su Ilustrísima el vice-protector [Bernardo de Iriarte] por haber proporcionado a la Academia este regalo del señor protector [Manuel Godoy], y acordó se colocase en la biblioteca.[380]

Meses después llegó el reconocimiento académico, pues, en la junta particular del 3 de julio de 1796, Pedro García de la Huerta fue creado académico de honor en compañía de personajes tan interesantes como el obispo Antonio Tavira o el comerciante y amigo de Goya, Sebastián Martínez:

> El señor vice-protector [Iriarte] propuso para académicos de honor a los señores excelentísimo marqués de Villafranca, Ilustrísimo señor obispo de Osma,[381] don Pedro García de la Huerta y don Sebastián Martínez.[382] Y la Junta, en atención a las apreciables circunstancias de estos señores y a su loable afición a las Nobles Artes propias del Instituto, les creó y declaró académicos de honor. Y yo quedé en pasarles los respectivos avisos de sus creaciones.[383]

En esa misma junta particular del 3 de julio de 1796, el secretario «dio cuenta de haber fallecido, en Sevilla el día 9 de junio próximo, el excelentísimo señor consiliario, duque de Alba».[384]

Cuando el Gobierno permitió en la primavera de 1798 que los extrañados jesuitas pudieran volver a España, se les prohibió que se acercasen a Madrid y a los demás sitios reales. Sin embargo, Pedro García de la Huerta asistió a una junta particular de la Academia de San Fernando, la del 2 de septiembre de 1798, en compañía de José Vargas Ponce, Martín Fernández Navarrete, José Luis Munárriz y el secretario Isidoro Bosarte.[385] En esta junta particular, de puro trámite, se trató de la queja del profesor de pintura, residente en Zaragoza, expresando que había sido denunciado por el gremio de doradores ante la justicia ordinaria, la cual había determinado prohibirle el ejercicio de su profesión. Acudió a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, que no lo amparó, por lo que recurre a la Real Academia de San Fernando.[386] Pedro García de la Huerta no vuelve a concurrir a ninguna junta particular ni general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues no se registra su presencia en las juntas particulares siguientes: 7 de octubre, 1 de noviembre, 2 de diciembre de 1798, 6 de enero de 1799, 3 de febrero, 3 de marzo, 7 de abril, 7 de mayo, 2 de junio (en julio no hubo ninguna), 4 de agosto y 1 de septiembre de 1799. Falleció el 3 de julio de 1799.

Por otro lado, a la Academia de San Fernando le constaba la calidad de los trabajos de erudición histórico artística que estaban desarrollando otros exjesuitas expulsos, como el mejicano Pedro Márquez, quien en la junta particular de 3 de mayo de 1795 solicita poder dedicar los *Comentarios de Vitrubio* a la Academia de San Fernando:

> Hice [el secretario Bosarte] presente la recomendación que don Silvestre Pérez,[387] pensionado de la Academia en Roma, hacía, por mi medio, del mérito literario en la arquitectura de don Pedro Márquez, residente en aquella Corte, quien, habiendo compuesto unos *Comentarios a algunos pasajes difíciles de Vitrubio,* tenía la pretensión de dedicarlos a la Academia, preparada ya la

publicación de aquel escrito en Roma. Juntamente expuse que el dicho Márquez me había escrito sobre esto, y remitido un tanto de la dedicatoria a la Academia para que se viese aquí, y en caso de admitirla se enmendase, si tenía algún descuido o error, y si era del agrado de este Real Cuerpo. Leí la dedicatoria, a cuya vista la Junta no halló reparo ninguno en que se dedicase a la Academia este escrito; y así quedé en comunicarlo a su autor.[388]

En la junta particular del 1 de noviembre de 1795, Pedro Márquez presentó unos ejemplares ya impresos de los *Comentarios de Vitrubio:*

Presenté [el secretario Bosarte] una carta escrita en Roma por don Pedro Márquez avisando haber remitido a la Secretaría de Estado, por mano del excelentísimo señor José Nicolás de Azara, once ejemplares de la obra de *Comentarios de Vitrubio*, cuya dedicatoria había admitido la Academia, los cuales habían llegado, y de ellos presenté un ejemplar. La junta acordó se colocase en la biblioteca y se diesen las debidas gracias al autor por su atención.[389]

En la junta particular del 4 de junio de 1797, Pedro José Márquez fue elegido académico de honor:

Con una carta que me remitió desde Roma el ex jesuita don Pedro José Márquez, presenté un ejemplar que había remitido para la Academia de una obra que acababa de publicar sobre las *Vilas* [*sic,* por *Villas*] *de Plinio el joven*. Y la Junta, en vista de ella y de haber dedicado a la Academia el mismo Márquez otro libro sobre las *Casas de los antiguos romanos*, tuvo a bien de crearle académico de honor, a propuesta del ilustrísimo señor vice-protector [Bernardo de Iriarte].[390]

3.3.1.2. Comparación entre los libros de Requeno y de García de la Huerta[391]

El tratado de García de la Huerta (*Comentarios de la pintura encáustica del pincel,* Madrid, 1795) puede considerarse como una continuación y complementación del libro de Requeno. Ambos exjesuitas compartían

— Una misma metodología histórica y práctica. García de la Huerta ponía el acento en el empirismo. Se propuso apoyar la tesis restauradora del jesuita aragonés; sigue su obra, la completa y la rectifica en los aspectos que considera necesarios. No acude demasiado a los textos grecolatinos, porque ya habían sido suficientemente analizados por Requeno; fundamenta sus alegatos con los resultados de sus experiencias.
— Critican las interpretaciones de los textos de Plinio que propusieron Caylus, Hardouin, Bachelier y Cochin.[392] Comprenden que

su versión no estaba exenta de dificultades; Huerta supo reconocer por esto el mérito de los comentarios de Requeno, en cuya defensa pronunció un discurso en Roma el 6 de enero de 1787.

— Propugnan el uso de cera encáustica y destacan los defectos del óleo. El tratado de Huerta amplía las noticias de Requeno sobre la reacción producida por su libro.

— Requeno y García de la Huerta propugnaban la restauración de la encáustica según el sistema grecolatino. Exigían la aplicación estricta de las fórmulas clásicas. Por tratarse del renacimiento de un género en desuso, la erudición debía prevalecer sobre la práctica. No se oponían a que prosiguiese el perfeccionamiento de este género pictórico, creían que si fracasaban las innovaciones se desprestigiaría el método. Requeno se había quejado de los que introducían novedades en el método utilizado por los antiguos. García de la Huerta también informa sobre la tendencia a establecer variantes personales. Algunas soluciones quedaban realmente muy alejadas de la práctica clásica. No faltó el abuso de los que pintaban con otros procedimientos como el temple y se limitaban a la adición posterior de un barniz de cera.

— García de la Huerta coincidía con Requeno en llamar *púnica* a la cera no resuelta, sino blanqueada. La difusión de su uso en arte, farmacia y medicina en el mundo antiguo obligaba a buscar a su denominación una explicación que difiriese de su adscripción al pueblo cartaginés. Huerta era consciente de que el proceso de decoloración era laborioso.

— Ambos están de acuerdo en que el blanqueo de la cera se obtenía mediante la aplicación de nitro.

Las principales diferencias entre Requeno y García de la Huerta son estas:

— La aportación más personal de Huerta estriba en su interpretación del texto «resolutis ignis ceris». Sobre su significado no presenta ninguna novedad con respecto al abate aragonés: para su uso, la cera púnica ha de ser resuelta, reducida a un estado de blandura permanente para que el pintor pueda utilizarla en frío. Como sabemos, Requeno afirmaba que lo conseguía con resinas y adustión. Huerta hace un interesante análisis de las posibilidades de las distintas gomas.

— La mayor diferencia entre los tratados de Requeno y García de la Huerta la observamos en la función atribuida a las gomas en el proceso resolutivo. Para este último, con los métodos del abate aragonés se producía una pasta muy dura. Para evitarlo no está de acuerdo con el uso de jabones aceitosos o con el sistema de Lorgna.
— Diferían también los dos autores en la proporción sugerida entre la goma y la cera.
— La información de García de la Huerta sobre la práctica del encausto es mucho más clara que en Requeno. Esta es una de las claves por la que la Aragonesa se negó a publicar la traducción del libro del abate de Calatorao.
— Huerta recomienda que no se reduzca la adaptación del encausto a una aplicación final, sino que se reitere diariamente durante la realización de la obra a fin de que la cera pierda su humedad y toda propiedad jabónica, endureciéndose y rellenando los poros.
— No le faltaba alguna razón a Huerta cuando consideraba innecesario el barnizado final que propone Requeno (lo único que adoptaban diversos pintores para considerar encáustica su pintura), pero estimamos que contribuye a la consecución de un mayor lustre del colorido del cuadro.

Resumiendo, se confirma el carácter complementario de las obras de ambos autores: juntas constituyen la más amplia y sistemática contribución del siglo XVIII al estudio de la pintura encáustica. Pero su valor no es solo histórico: las experiencias consignadas por los dos exjesuitas se ofrecen sugerentes para la práctica actual de la pintura encáustica.

En España se ha apreciado más la obra encáustica de García de la Huerta que la de Requeno, como se demuestra por el hecho de que Huerta ingresase antes (julio de 1796) en la Academia de Bellas Artes de San Fernando que Requeno (septiembre de 1799). Incluso hoy algún tratadista de historia del arte español considera los *Saggi* de Requeno, como simple antecedente de los comentarios de Pedro García de la Huerta.[393]

En conclusión, Requeno era el último de los jesuitas desterrados dedicados a la investigación histórico-artística en ver reconocidos sus méritos literarios por la Academia de San Fernando (septiembre de 1799), a pesar de llevar rodando la traducción de los *Saggi* encáusticos desde 1785 por las manos de los socios de la Aragonesa y, posteriormente académicos de San

Luis, muchos amigos comunes, como Juan Martín de Goicoechea, quien no veía modo de que alguno se tomase en serio una nueva redacción de dicha traducción, libre de italianismos, para darla a la imprenta.

No pocos socios de la Aragonesa eran miembros de la Academia de San Fernando, que estaban protegiendo a Requeno en Zaragoza, encabezados por el conde de Fuentes, en cuya casa experimentaba instrumentos musicales y de telegrafía óptica. Así en la junta particular de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1 de mayo de 1796 se recibió el *Elogio de don Ramón Pignatelli:* «El vice-protector [Bernardo de Iriarte] presentó un ejemplar en papel del *Elogio de don Ramón Pignatelli*, académico de honor que fue de esta Academia, que había escrito el señor conde de Sástago, y leído en la Sociedad Aragonesa, y remitió dicho señor conde, para la Academia».[394]

No hemos registrado el más mínimo interés de Goya ni de Francisco Bayeu por la técnica encáustica de Requeno. Por eso cobra mayor curiosidad el hecho de que el abate de Calatorao lograse involucrar al cartujo Manuel Bayeu[395] para que pintase al encausto, «obra de su propia invención», el cuadro de la *Alegoría de las tres Bellas Artes.*

Por otro lado, Francisco Bayeu había fallecido en 1795, como se recoge en la junta particular de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 4 de octubre de 1795, en la que su viuda, Sebastiana Merclein, pide una jubilación: «Doña Sebastiana Merclein, viuda de don Francisco Bayeu, hizo presente, por medio de memorial, los méritos y servicios que su difunto marido había contraído por espacio de 31 años en la Academia, y pidió se le concediese la asignación vitalicia correspondiente, que se acostumbra a otras viudas de su clase».[396]

3.3.2. El ingreso de Requeno en la Academia de San Fernando (septiembre de 1799)

A pesar de las dificultades socioeconómica por la que pasaba España por el enorme gasto que suponían las guerras napoleónicas, la Academia de San Fernando vivió cierto resurgimiento durante el periodo 1798-1801, en que los jesuitas desterrados pudieron regresar a España, como demuestra el hecho de que el académico Cosme Acuña propusiese una reforma de los estatutos en 1799. Por otro lado, retornan, por breve espacio de tiempo, dos notables académicos de honor, Jovellanos y Meléndez Valdés, quienes

en 1781 habían pronunciado memorables disertaciones en la junta de entrega de premios de julio de ese año.

Jovellanos asiste a la junta particular del 7 de enero de 1798[397] como consiliario por ser ministro de Gracia y Justicia. La Academia, en la junta particular del 1 de abril de 1798, felicita al nuevo ministro de Estado Francisco Saavedra, que por razón de su cargo, era protector de esta.[398]

Juan Meléndez Valdés, siendo fiscal de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, asiste la junta particular del 3 de junio de 1798 acompañado del viceprotector (Bernardo de Iriarte), Ramón de Posada, Juan Meléndez Valdés, Nicolás de Vargas, Manuel Pérez Camino, Martín Fernández Navarrete, Estanislao de Lugo, conde Fernán Núñez, Andrés Celle, Francisco Campuzano, Ramón Cabrera y el secretario Isidoro Bosarte.

A la junta particular del 1 de julio de 1798 asisten el ministro de Gracia y Justicia, Jovellanos, y el fiscal de la Sala de Casa y Corte, Juan Meléndez Valdés,[399] en la que se trató, fundamentalmente, sobre la disputa entablada en torno a las facultades entre académicos y artesanos en la ciudad de Murcia, por lo que,

> a fin de poder tomar una resolución terminante con que cortar las desavenencias que, por todas partes, ocurren entre escultores, tallistas y carpinteros, la Junta Particular acordó, a propuesta del excelentísimo señor consiliario don Gaspar Melchor de Jovellanos, tener una Junta Extraordinaria en que se trate este expediente, de la expresada Real Orden [de 22 junio 1777, comunicada a la Real Academia de San Carlos de Valencia sobre las facultades entre académicos y artesanos], y de la minuta del informe que se ha de dar al Consejo [de Castilla].[400]

En esa misma junta particular de 1 de julio de 1798 se crea académico de honor a Juan Ceán Bermúdez.[401]

El ingreso en la Academia de San Fernando, máxima distinción académica de que disfrutó, le llegó a Requeno con retraso si consideramos que su adaptador, Pedro García de la Huerta, la disfrutaba desde julio de 1796.

La propuesta partió del viceprotector, Bernardo de Iriarte (1735-1814), y el nombramiento está rodeado de una serie de observaciones e inexactitudes que le añaden cierto aire exótico.

En la portada, el secretario de la academia, don Isidoro Bosarte (1747-1807), rotula el siguiente expediente: «Don Vicente María Requeno, exjesuita español en Roma, creado académico de honor en 1.º de

septiembre de 1799». Sabemos que no estaba en Roma, sino en Zaragoza, y que no se llamaba Vicente María.

También es curiosa la siguiente observación: «El señor vice protector mandó que no se pasase el oficio al señor Requeno hasta que S. Y. lo dijese». Esta es la razón por la que no se le notifica el nombramiento desde el 1 de septiembre hasta el 12 de octubre de 1799, cuando lo lógico era la comunicación inmediata de una noticia tan agradable. No sabemos qué gestiones o precauciones tomó Bernardo de Iriarte durante ese casi mes y medio.

Los méritos tenidos en cuanta para el nombramiento fueron, principalmente, los relacionados con el encausto, técnica pictórica sobradamente conocida por la Academia, ya que en 1795 había patrocinado el libro *Comentarios de la pintura encáustica,* del también exjesuita Pedro García de la Huerta, al que también había creado académico en 1796:

> Noticiosa esta Real Academia de San Fernando de los méritos literarios y de los contraídos en las Bellas Artes, que en Vuestra Señoría asisten, y habiendo el Ilustrísimo Señor Vice protector de ella, don Bernardo de Iriarte, presentado dos manuscritos de Vuestra Señoría sobre el diseño y las formas de la pintura, en la junta particular de 1 de septiembre [1799] próximo pasado, la Academia, por consentimiento uniforme de todos los vocales que a dicha junta asistieron, tuvo a bien y celebró con mucho gusto la propuesta que hizo el Señor Vice protector de la persona de Vuestra Señoría para individuo de este Real Cuerpo, en la clase de Académico de Honor.

Usual es la posdata del secretario: «El ejemplar que se acostumbra dar de los estatutos, lo entregaré en esta Corte al sujeto que Vuestra Señoría me diga».

Los «dos manuscritos» presentados por Bernardo de Iriarte son los inéditos custodiados en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, *Libro de las formas de todo género de pintura,* de *don …., académico de las artes del Instituto de Bolonia* y las *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid por el abate don Vicente Requeno y Vives, ex jesuita aragonés, académico de pintura de la Escuela de Bolonia, etcétera,* cuyas peripecias en el periodo 1799-1807 conocemos perfectamente, gracias a que a finales de 1806 Requeno los reclamó desde Roma, con la intención de publicarlos, dando lugar a las censuras de cinco académicos[402].

El acta de la junta particular de la academia del 1 de septiembre de 1799[403] registra la presencia de los académicos que votaron a favor del nombramiento de Requeno como académico de honor. Asistieron «el ilustrísimo vice-protector [Bernardo de Iriarte], Excelentísimo duque de la Roca, don Lorenzo Colonna, Ilustrísimo don Ramón de Posada, Conde del Carpio, don Nicolás de Vargas, don José Ortiz, don Manuel Pérez Camino, don Martín Fernández Navarrete, don Estanislao de Lugo, Barón de Casadavalillo, ilustrísimo don Fernando José Mangino, marqués de Diezma y don Isidro Bosarte [secretario]».

La propuesta de Iriarte argumentó otras publicaciones previas de Requeno («los notorios conocimientos de este sujeto en las artes, y de su literatura»):

> El señor vice protector presentó dos cuadernos manuscritos intitulados, el uno, *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica*, y el otro *Sobre las formas de todo género de pinturas*, compuestos por don Vicente María Requeno, quién los dirigía y ofrecía a la Academia; y haciendo al mismo tiempo memoria su ilustrísima [Iriarte] de los notorios conocimientos de este sujeto en las artes, y de su literatura, le propuso para académico de honor, cuya elección no pudo menos de ser aplaudida por la Junta; y quedó creado en individuo de la Academia en la referida clase de honor.[404]

Fue una junta particular bastante interesante, pues en ella también se recordó la censura que tenía pendiente don Juan Pedro Arnal del *Diccionario y el compendio de arquitectura civil* que dejó manuscritos don Benito Bails. Asimismo, en el último punto del orden del día de esta junta particular del 1 de septiembre se acuerda «la impresión, bajo los auspicios de la Academia, dejando a la elección del autor la imprenta en que le pareciese más cómodo imprimir esta obra, y el cuidado de la corrección de las pruebas de la impresión de los dos primeros tomos del *Diccionario de los profesores de las artes en España*, de Ceán Bermúdez».[405]

La junta particular del 6 de octubre de 1799 fue de trámite, pues se limitó a que «El señor vice-protector convidó, para celar los estudios en este mes, a los señores don Agustín de Betancourt y don Andrés Celle, quienes admitieron gustosamente el cargo».[406]

En la junta particular del 3 de noviembre de 1799, con asistencia del viceprotector (Bernardo de Iriarte), don Lorenzo Colunna, ilustrísimo

don Ramón de Posada, don Martín Fernández Navarrete, don Estanislao de Lugo, Barón de Casadavalillo, don Andrés Celle, ilustrísimo señor don Fernando José Mangino, don Ramón Cabrera, don Juan Ceán y de don Isidro Bosarte (secretario),[407] se da cuenta en el primer punto del orden del día de que Requeno había aceptado agradecido el nombramiento: «Después de haber leído el acuerdo anterior, presenté la minuta del nombramiento de académico de honor que dirigí al señor don Vicente María Requeno, de cuya aceptación y carta de gracias he dado cuenta a la junta ordinaria de este día».[408]

La misma idea, pero con distinta forma, aparece en el acta de la junta ordinaria del 3 de noviembre de 1799: «Di [Isidoro Bosarte] también cuenta de haber creado la junta particular del 1.º de septiembre pasado académico de honor al señor don Vicente María Requeno, quien aceptó esta distinción con el mayor reconocimiento en una carta de gracias, que leí. De todo lo cual quedó enterada la Academia».[409]

La satisfacción de Requeno se manifiesta en la rapidez con que acusa recibo de la carta del nombramiento, fechada en Madrid, el 12 de octubre de 1799. Contesta a vuelta de correo, el 15 del mismo mes, repartiendo abundantes agradecimientos. Es «vista» por la junta ordinaria el 3 de noviembre:

> Ilustre Señor Secretario.
>
> Muy señor mío: quedo penetrado del más vivo reconocimiento por la honra que me ha hecho ese Real Cuerpo de agregarme, en calidad de Académico de Honor, a tantos y tan señalados sabios. La celebridad de la Real Academia de San Fernando requiere que yo haga lo posible para que no desmerezca por mi parte. Yo leeré sus estatutos (que podrá Vuestra Señoría hacer entregar a don Juan Antonio Pirán, calle de Cedaceros, n.º 16, cuarto 2.º). Veré las obligaciones que me imponen.
>
> Entre tanto, suplico a Vuestra Señoría dé, de mi parte, las gracias con mi más profundo respeto a esos señores vocales, que, en la junta particular del 1.º de septiembre, se dignaron de uniformarse para contarme entre los individuos de ese Real Gremio.
>
> Yo las doy a Vuestra Señoría de la complacencia que muestra por mi elección y por las cordiales exhibiciones con que la acompaña.
>
> Nuestro Señor guarde a Vuestra Señoría muchos años.
>
> Zaragoza, 15 de octubre de 1799.
>
> B. L. M. de Vuestra Señoría su más atento y obligado servidor y capellán.
>
> Vicente Requeno.
>
> Señor don Ysidoro Bosarte, Secretario.[410]

Carta de aceptación y agradecimiento de lo más correcto, en la que solo aludiremos al «representante» de Requeno en Madrid, don Juan

Antonio Pirán. Tal vez se trate de Francisco Javier Pirán, dadas las varias inexactitudes onomásticas del expediente. En todo caso, se trata de un miembro de la familia de Francisco Javier Pirán, que aparece citado en veintiuna de las cartas que Goya (1746-1828) envió a Martín Zapater, porque era el corresponsal de este en Madrid.[411]

Este dato nos llevaría a plantearnos diversas hipótesis sobre las relaciones entre el restaurador del encausto (Requeno) y el maestro del óleo (Goya), puesto que compartían las mismas amistades zaragozanas y madrileñas. Recordemos que uno de los pintores a los que el de Calatorao interesó en su técnica pictórica fue fray Manuel Bayeu. A falta de datos, cada lector puede imaginarse esta relación que el historiador no puede dibujar. No sabemos si llegaron a conocerse personalmente, creemos que no, pues nos consta que Requeno no asistió a ninguna junta de la Academia de San Fernando.[412]

Durante el resto del tiempo que Requeno permaneció en España (hasta abril de 1801) no se registra ninguna otra alusión al abate aragonés, si bien las relaciones de la Academia de San Luis de Zaragoza y la de San Fernando fluyeron normalmente. Así, en la junta particular del 1 de junio de 1800, Juan Agustín Ceán Bermúdez propone que se regale un ejemplar del tomo I de su *Diccionario de la historia de los profesores de las bellas artes en España* a los reyes, infantes, secretarios de Estado y del Despacho, Real Academia Española, Real Academia de Historia, «y a las de San Luis de Zaragoza y San Carlos de Valencia, a la Real Sociedad Económica de esta Corte, y a las bibliotecas Real, de San Isidro, Escuela de Nobles Artes de Barcelona».[413] En la junta particular del 2 de noviembre de 1800 se lee una carta de agradecimiento de la Real Academia de San Luis por el tomo III del *Diccionario de profesores*, de Ceán Bermúdez».[414]

En la junta particular del 4 de enero de 1801,[415] con asistencia del obispo de Cuenca, Antonio Palafox, un enemigo soterrado de Requeno, «el pintor Alejandro de la Cruz,[416] académico de mérito, pidió, con memorial, que la Academia le recomendarse a los señores del Consulado de Cádiz o al gobernador de esta ciudad para que le diesen la plaza, que en ella hay vacante, del director de pintura, por fallecimiento del propietario don Domingo Álvarez. La Junta no tuvo por conveniente condescender con esta solicitud de don Alejandro y determinó que se dijese a este interesado que

podría recurrir en particular, si le pareciese, a los señores de la Academia por si alguno quisiese darle recomendaciones para Cádiz».[417]

En la junta particular del 5 abril 1801, el secretario Bosarte dio cuenta «de tres cartas de la Real Academia Española, Real Academia de la Historia y Real Academia de San Luis de Zaragoza, en que daban gracias por el ejemplar del tomo VI del *Diccionario de artes*, que se les remitió.[418] Por último Juan Agustín Ceán rinde cuentas «del costo total que han tenido la impresión de los seis tomos del *Diccionario de los artistas* y ascendía a 41.248 reales, inclusa en esta cantidad la de 1.644 reales que importaba la impresión de los 30 ejemplares, de toda la obra, que ha regalado la Academia a nombre de la misma».[419]

En la junta particular del 3 de mayo de 1801, la Real Academia de San Luis, por medio de su secretario Diego de Torres, representa que el comendador de Almunia de Doña Godina, Reino de Aragón, había acudido a ella quejándose de que la obra de la iglesia parroquial de dicha villa se había principiado medio siglo hace, y seguido con tan mal suceso que parece haberse despreciado de intento, en su construcción, todas las reglas del arte, careciendo, además, de toda seguridad y hallándose fuera de nivel, de modo que era preciso derribarla.[420] En la junta particular del 7 de junio de 1801, el secretario Bosarte dijo que en los libros de la Real Academia de San Fernando, constaba que habían desaprobado los diseños de la Iglesia de la Almunia para esta obra, que estaba ya construida por la idea antigua de Julián de Yarza.[421]

3.4. Nuestra opinión sobre las investigaciones pictóricas de Requeno

El abate de Calatorao supo capitalizar la polémica que a finales del siglo XVIII suscitaba la técnica del óleo, lo que le llevó a trabajar durante toda su vida sobre el encausto, y siempre se esforzó en destacar los inconvenientes del óleo y la superioridad de la pintura a la cera, que, esencialmente, eran los siguientes:

— La mutabilidad corruptible que se opera en los cuadros. Por ejemplo, el proceso de oscurecimiento que, en algunos casos, llega a impedir la recta aprehensión de los contornos; los tonos claros amarillean y enverdecen, «de donde deriva una ictericia inevitable de las figuras pintadas»;[422] la tendencia a resquebrajarse

de la superficie de los cuadros, lo que juzga como «una epidemia universal de nuestra pintura».[423]

— En el orden técnico destaca las dificultades que ofrece el óleo para empastar los colores con finura, degradar las tintas con suavidad y conseguir los efectos pretendidos;[424] estima que las veladuras son imposibles de lograr cuando se utilizan simples colores al óleo sin barnices grasos o secantes.
— El aprendizaje del óleo es laborioso y exige mucho tiempo, debido al hermetismo de los maestros del óleo en la comunicación de los secretos de una técnica adquirida personalmente y con mucho esfuerzo.[425]
— En fin, la pestilente atmósfera del estudio producida por los aceites y barnices puede ser perniciosa para la salud.[426]

En Italia se le reconoció al jesuita aragonésla paternidad del hallazgo y al principio hizo furor, como reconocen los testimonios de Azara y de Hervás y Panduro, quien, residente en Roma desde 1785, pudo contemplar el enorme éxito del encausto («No viene a esta ciudad persona ilustre o curioso de las bellas artes que no procure llevar entre sus raridades [*sic*] alguna pintura al encausto».)[427] Pero poco a poco fue perdiendo empuje la nueva técnica hasta quedar reducida a los muy escasos pintores que a lo largo del siglo XIX y XX la han utilizado, casi en plan experimental.

Nada podrá nuestro jesuita y su intento de implantar la pintura a la cera (eso pretendían, en esencia, sus *Saggi* sobre el restablecimiento del encausto), contra el triunfo definitivo de la pintura al óleo. Los pintores del siglo XIX siguieron el camino menos sacrificado, a pesar de las indudables calidades de la pintura al encausto, apreciables en las excavaciones de Pompeya. Menos lo siguen los artistas del siglo XX, cada vez más acostumbrados a procedimientos y materiales sencillos, como los acrílicos

Se cumplió el vaticinio de Azara: «Su invención [del encausto] hizo al principio mucho ruido en Italia y una infinidad de pintores se aplicaron a este nuevo método, pero poco a poco se han reducido después a su justo valor».[428]

En ese olvido ha influido la excesiva erudición con que Requeno «adorna» todas sus obras, en especial las primeras partes. Es una erudición filológica, bastante retórica, cuya acumulación de datos históricos solo es aprovechada por los profesionales de la historia, pero no por los artistas,

como le recordaba su amigo José Pignatelli, que únicamente buscan un método; cuanto más claro, mejor.

Nuestra valoración final no puede menos que ser favorable, no solo por el mucho empeño investigador y rigor metodológico, y muy escasos medios económicos con que realizó sus investigaciones, sino porque todo nuevo método artístico debe ser bien recibido, pues siempre tendrá alguna utilidad, aunque sea como cera para restaurar muebles, con cuya finalidad se había vendido algún que otro ejemplar de los *Saggi* de 1787, según me informó el librero valenciano a quien compré «mi tesoro bodoniano». Humilde, pero al fin, útil destino que no desagradaría al abate de Calatorao, como puso de manifiesto en su colaboración con la clase de Artes de la Económica Aragonesa.

3.5. La reforma de las enseñanzas de Pintura en la Academia de San Fernando cuando Requeno presenta sus dos opúsculos en 1799

Según Rodríguez de Caballos,[429] los profesores de la Academia de San Fernando de la segunda mitad del siglo XVIII no lograron sacudir la rutina del aprendizaje tradicional, y la verdad fue que no se hizo otra cosa sino calcar el método de las instituciones precedentes que comprendía básicamente los tres peldaños ya señalados: el dibujo de estampas, la copia de vaciados de las estatuas antiguas y modernas del Renacimiento y Barroco y la imitación del natural a partir del modelo vivo. Eso sí, se reforzaron las cátedras de geometría, perspectiva y anatomía, impartidas por especialistas en cada una de estas disciplinas. Y, lo que es más importante, se añadió a la pintura una nueva rama, la del grabado, sección hasta entonces muy descuidada, lo que había traído como consecuencia la escasez de burilistas en nuestro país.[430]

Los vaciados de yeso y las colecciones de estampas y dibujos que la Academia adquirió para ayuda de la enseñanza de los alumnos apuntaban en un principio a criterios bastante abiertos y eclécticos. Entre los modelos de estatuas cuya copia era común a escultores y pintores, figuraban no solo griegas y romanas, sino también del Renacimiento y aun del Barroco. Lo mismo sucedía con los dibujos y estampas: los había en cantidad de pinturas de Rafael, Correggio, Tiziano y Miguel Ángel, pero también de

Carracci. Rubens, Reni y Maratta: los únicos que se excluyeron —y no siempre— fueron Lucas Jordán y Pedro de Cortona. También se puede afirmar algo semejante de los lienzos que engrosaron la colección de la academia: de los 341 catalogados en 1804, los había de gustos y estilos muy diferentes. Quizás solo durante el periodo en que Antonio Rafael Mengs residió en España, sus ideas rígidas e intransigentes influyeron en la mentalidad de la Academia. Ciertamente que las asignaturas de Geometría, Perspectiva y Anatomía fueron impuestas como obligatorias a los pintores por deseo del pintor alemán, secundado en esto por Felipe de Castro, pues pensaban que la exactitud y corrección del dibujo eran absolutamente esenciales a la profesión del pintor, al igual o incluso por encima de la pincelada y el color. Sin embargo, la retirada de Mengs de la academia en 1764 se produjo no tanto porque pensara que sus planes de estudio no fueran los más idóneos, aunque es cierto que los encontraba excesivamente empíricos y poco sujetos a la especulación teórica y a un cuerpo de reglas precisas, como porque la Academia se había erigido en una institución elitista en que llevaban la voz cantante sus protectores de la nobleza y no los artistas, a quienes principalmente incumbía la elección del profesorado y el establecimiento de los programas y métodos de enseñanza.[431]

Resumiendo con Esperanza Navarrete,[432] la Academia de San Fernando impartía la asignaturas de Perspectiva, Anatomía Artística, Estudio del Modelo en yeso y del modelo natural, Colorido y Composición, pues los estudios de pintura abarcaban la siguientes materias: aritmética y geometría propias del dibujante; dibujo de figura y paisaje en toda su extensión en dibujo de adorno y proporciones de los órdenes arquitectónicos, perspectiva lineal y aérea;, anatomía aplicada, simetría y proporción del cuerpo humano, estudio de modelos antiguos y del natural, estudio de paños, colorido, composición, teoría del arte, comparación y análisis de las diferentes escuelas artísticas, historia general de las bellas artes, mitología, usos, trajes y costumbres de los pueblos.

Aunque las enseñanzas estaban establecidas, o bien no había método por el que explicarlas, o bien no se había conseguido hacer ver a los alumnos la necesidad de acudir a todas las que les incumbían, o bien el sistema de rotación de profesores era inadecuado. Ante este panorama, el marqués de Espeja creía conveniente que se volviera a preguntar a los profesores su opinión sobre el estado al que había llegado la enseñanza tras cincuenta años de andadura, y cuáles podían ser las soluciones. Sin embargo no hubo nuevas consultas. La junta que le escuchó acordó formar una nueva

comisión que estudiara el estado de la cuestión, pero de ella no formaba parte ningún profesor, a excepción del director general.[433] La comisión creada tras el informe del marqués de Espeja se reunió en numerosas ocasiones entre 1803 y 1807, y en ella se analizaron pormenorizadamente una a una todas las enseñanzas que se impartían en la Academia.[434]

En lo que respecta a la formación del pintor, asunto que tanto preocupaa a Requeno, en el primer año de reuniones la comisión llegaría a las siguientes conclusiones:

1.ª Que los profesores controlaran el paso de lecciones fáciles de dibujo a otras más complicadas, no dejándolo al arbitrio del alumno.
2.ª Que, antes de pasar del estudio de cabezas al de figuras, el alumno demostrara sus conocimientos y aptitud sobre la anatomía y la simetría del cuerpo humano. Y que se suprimiera la alternancia mensual de estos profesores, siendo uno solo para todo el curso.
3.ª Que la perspectiva se aprendiera antes de pasar a la Sala del Yeso.
4.ª Que en la Sala del Yeso el aprendizaje de las partes del cuerpo humano fuera progresivo, y aislando unas de otras (manos, pies, cabezas); y que a lo largo de la permanencia en esta sala se fuera tomando conocimiento de «la belleza».
5.ª Que, estudiadas las estatuas, se pasara a la Sala del Natural, en la que el profesor debería instruir al alumno sobre «la expresión y la belleza de las formas». El alumno que se inclinara especialmente hacia la pintura comenzaría a pintar y a estudiar colorido, cuyo profesor le haría observar en los cuadros de la Academia «las bellezas y defectos» de estos. También estudiaría óptica y el efecto de los paños en el maniquí, así como el adorno (enseñanza que se debería restablecer para los que estuvieran ya dibujando en la Sala del Natural). En verano, el alumno debería estudiar por el modelo vivo para que «se acostumbre al colorido natural».[435]

Interrumpidas las sesiones a mediados de 1803, se acordó reanudarlas a propuesta del viceprotector en marzo de 1805, y se amplió el número de componentes de la comisión, que ya incluía a los profesores.[436] En este año y durante la primera mitad del de 1806 esta desarrolló una mayor actividad.[437] Se comenzó revisando el «Plan de Cosme Acuña» de 1799, que pareció válido en términos generales, aunque se decidió discutir algunos de los términos de sus propuestas, especialmente el orden de sucesión de las asignaturas, y los métodos, tratados o cartillas que se debían seguir,

reelaborar o redactar. Así, mientras Cosme Acuña había recomendado estudiar la perspectiva inmediatamente antes de pasar a la Sala del Yeso, la comisión entendió que primero habría de ser la geometría. Por otra parte, preguntados Francisco J. Ramos y González Sepúlveda sobre el método más conveniente a seguir, si el de «Principios de Geometría del curso grafitécnico»[438] o la «Cartilla» de Enguidanos,[439] ambos coincidieron en el primero, aunque añadiéndole algunas explicaciones más. En consecuencia, se encargó al viceprotector, el marqués de Espeja, la traducción de la parte del texto que interesaba. Sobre la enseñanza de la perspectiva se acordó que se aplicara el método que Benito Bails había incluido en su «obra grande de elementos de Matemáticas».[440] Un mismo profesor compartiría esta enseñanza con la de aritmética y geometría aplicadas a la perspectiva, cuyos tratados habría que elaborar. También enseñaría óptica; Cosme Acuña presentó entonces un «papel escrito en dos pliegos con el título de *'Explicación de Óptica sobre la luz para lecciones de pintura',* el cual se empezó a ver y se acordó se pasase al señor viceprotector para que lo viese».

Respecto al método de anatomía, también opinó Francisco J. Ramos, quien dijo que el mejor era el de Tortebat,[441] «debiendo solo añadirle la anatomía de una cabeza de un tamaño proporcionado». Se acordó que se copiasen tres esqueletos del Vesalio[442] con el mismo tamaño que estaban grabados en el de Tortebat.[443] José L. Munárriz quedó encargado de traducir los textos de los tres esqueletos y de las figuras.

Por otra parte, y habiendo recomendado Cosme Acuña que para llevar al alumno a la perfección del arte habría que elaborar los cuadernos respectivos de colorido, paños, composición y unidad temática en el cuadro, y que también habría que orientarlo para «escoger lo bello de la naturaleza», se decidió seguir en ello a Leonardo[444] y a Mengs[445] «pues no se puede dar cosa mejor».[446]

3.6. Las censuras de los opúsculos de Requeno por la Academia de San Fernando

La Academia también fue utilizada como órgano consultivo de cuestiones relacionadas con la publicación de obras artístico-literarias.[447] Las consultas las hacían tanto particulares como entidades públicas. Téngase en cuenta que en 1805 entró en vigor un *Nuevo Reglamento de Imprentas* por el cual, antes de la publicación de cualquier obra, se debían presentar

al Juzgado de Imprentas el original de la obra más un ejemplar impreso para su confrontación.[448] Al margen, la Academia ejerció también la autocensura respecto a las «cartillas» mandadas elaborar a sus propios profesores para utilizarlas en la enseñanza, como hemos visto al hablar del plan de estudios, así como sobre los textos que debían componer las *Distribuciones de los premios,* y, como parte del plan de publicaciones de la propia Academia, sobre la impresión de las reales órdenes y disposiciones relativas a su existencia y funcionamiento (de las que tenemos constancia desde 1797 hasta 1803).[449]

Sin duda, los dos expedientes de censura más notables que se tramitaron en el seno de la Academia de San Fernando en la primera década del siglo XIX fueron el del *Diccionario* de Ceán Bermúdez y el de los opúsculos de Requeno. Aunque generalmente las obras que se presentaban para que la Academia diese su visto bueno eran impresos ajenos a ella, en ocasiones se trataba de manuscritos que se le ofrecían para que se hiciera cargo de la edición. Este fue el caso del *Diccionario de las vidas de los pintores y escultores españoles, y de los extranjeros que han trabajado en España,* de Juan Agustín Ceán Bermúdez. A mediados de 1799, el viceprotector presentó dos tomos manuscritos «proponiendo a la Academia que esta obra pudiera imprimirse del fondo de sus caudales, reintegrándose luego en la venta de ejemplares del costo que hubiese tenido».

Argumentaba que con ello se conseguiría «que no quedase inédita una fatiga tan erudita y de tantos años del Sr. académico de honor D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, y […] satisfecha y reintegrada la Academia del gasto de impresión, quedaría el caudal restante de ejemplares a beneficio del autor». Según el acta de la reunión, el acuerdo se lo había insinuado el propio Ceán al viceprotector, quien «lo había remitido al juicio de la junta, la cual de común acuerdo convino en que así se hiciese, y que se formase una [junta] extraordinaria de censura, en que interviniese también el autor para conferir sobre los puntos en que ocurriese algún reparo». La idea fue aprobada, y se nombró para censurar la obra a Nicolás de Vargas, Martín Fernández de Navarrete, Ramón Cabrera, al director general (Isidro Carnicero) y al secretario (Isidoro Bosarte).[450] Esta comisión celebró tres juntas, y sus conclusiones respecto a los dos primeros tomos fueron presentadas inmediatamente, acordándose que se imprimieran bajo los auspicios de la Academia y que el autor eligiese la imprenta y corrigiera las pruebas[451] ayudado por Ramón Cabrera.[452] Para mediados de 1800 estaba ya impreso

el tomo primero y se celebraron el «celo, laboriosidad, exactitud y desempeño» de Ceán, acordándose que se vendiera la obra completa, según fuera saliendo a la luz, en la propia Academia.[453]

Otro caso fue el que nos ocupa. Vicente María Requeno Vives, quien remitió en 1799 los manuscritos de dos obras suyas tituladas *Libro de las formas de todo género de pintura* y *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocromía, o de un solo color,* con la intención de que la academia emitiese su parecer.[454] En 1807 los reclamó ante el rey,[455] y el protector Pedro Ceballos pidió a la academia que informase sobre su paradero y sobre su mérito, diciendo que el autor había supuesto, al no haber tenido hasta entonces noticias de la academia, que no se habría «hecho uso alguno de ellos», y pedía que «se le entregasen para su publicación», ya que veía la posibilidad de publicarlos en Roma, su actual residencia.[456]

La carta de Pedro Cevallos, secretario de Estado y protector de la Real Academia de San Fernando, dirigida al secretario de la Academia, Bosarte,[457] está fechada el 31 de enero de 1807:

> El sacerdote ex jesuita, don Vicente Requeno, residente en Roma, reclama por mi medio dos obritas, de su composición, la una sobre la *Pintura lineal o gráfica de los griegos*; y la otra, sobre las *Formas o caracteres de todo género de pintura*, de cuyas obras, que presentó manuscritas a esa Real Academia en 12 septiembre 1799, supone no se ha hecho uso alguno, y que pueden aprovecharle en su actual destino, para su publicación. Sobre cuyos particulares deberá ese Real Cuerpo informarme lo que se le ofrezca para mi noticia, y la resolución conveniente.
>
> Dios guarde a vuestra merced muchos años.
> Aranjuez, 31 de enero de 1807.
> Pedro Cevallos [rubrica].
> Señor secretario de la Real Academia de San Fernando.[458]

En el margen derecho se lee: «Junta particular de 1 de febrero de 1807. Las obritas de Requeno pasen a informe de Ferro[459] y Maella; y tráiganse los antecedentes que haya sobre este punto».

Con otra caligrafía aparece la resolución de la junta particular del 5 de julio de 1807, seis meses después de la anterior: «Junta particular de 5 de julio de 1807. Infórmese con los antecedentes y devuélvanse al señor Protector [Pedro Ceballos] los manuscritos de Requeno, *sin hablar de su corto mérito*» [rúbrica].[460]

A la citada junta particular del 1 de febrero de 1807[461] asisten el vice-protector, Pedro Franco, ilustrísimo señor Ramón de Posada, Nicolás de Vargas, Antonio Ranz Romanillos, José Luis Munárriz, Manuel de Ribera, Pedro Lozano, excelentísimo duque de Sotomayor, Juan Crisóstomo Ramírez de Alamanzón e Isidoro Bosarte (secretario). Después de leída la real orden de Ceballos, la academia encargó a Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro y Francisco Javier Ramos que informasen sobre ambas obras:

> El señor protector [el ministro de Estado, Pedro Cevallos] dirigió a la Academia, con fecha de 31 de enero anterior [1807] una Real Orden en que prevenía se le informase sobre dos manuscritos que el sacerdote ex jesuita don Vicente María Requeno, residente en Roma, decía haber remitido a este Real Cuerpo, y reclamaba ahora, suponiendo no haberse hecho uso alguno de ellos, y pidiendo que se le entregasen para su publicación. Entendida la Junta de esta Real Orden, acordó que los expresados manuscritos de Requeno pasasen a informe de don Gregorio Ferro y don Mariano Maella, y de algunos otros señores que el señor vice-protector dispusiese; y que, asimismo, se buscasen y trajesen los antecedentes que pueda haber en la Academia sobre la remisión de estas obras por el señor Requeno.[462]

Curiosamente, en esa misma junta abandona la academia uno de los profesores que más interesados habían estado en reformar sus planes de enseñanza, Cosme Acuña, director de la escuela que en esta corte mantiene la Academia de Nobles Artes de Nueva España para el estudio de sus pensionados, el cual expone que «iba a ausentarse y suplicaba a su majestad se dignase nombrar a don Gregorio Ferro para que, durante su ausencia, le sustituyese. La Academia acordó se informe a su excelencia [el protector y ministro de Estado, Pedro Cevallos] que el director actual de la academia don Gregorio Ferro es sujeto apto para dirigir dicha escuela y cualquier otra enseñanza».[463]

Maella informó que el *Libro de las forma…* no encerraba novedad alguna que justificase su mérito, ya que no acababa de demostrar claramente las teorías que exponía su autor, y, además, «se hallan estos mismos puntos tratados con mucha más energía por Leonardo de Vinci, Juan [sic León] Bautista Alberti, Franconi, Palomino, Mengs, y aún don Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la Pintura*». También criticaba su atrevimiento en las valoraciones que hacía de cuadros de los mejores artistas, pues estas —decía— las debería hacer «quien tuviera más conocimiento de las Artes», y ello quedaba al descubierto al hablar de los colores utilizados por algunos

pintores antiguos. Por tanto, aunque no reprobaba la obra, no la consideraba útil para los profesores, y además conduciría a confusión a los que no lo eran.[464] Respecto a las *Observaciones sobre la Pintura lineal…,* tampoco veía Maella en sus planteamientos ventaja alguna, señalándole incluso algunos errores.[465] Gregorio Ferro se limitó a decir, respecto al primer manuscrito [El libro de las formas], que notaba demasiados errores de sintaxis, debidos posiblemente a los muchos años que el autor llevaba residiendo fuera de España.[466] En cuanto a las *Observaciones sobre la pintura lineal…,* explicaba que, aun no siendo novedoso, lo consideraba muy útil, y añadía que «la materia estaba tratada con propiedad; su lección instruye y deleita; circunstancias que hacen acreedor al librito a que ande en manos de los jóvenes aficionados a este estudio».[467] En cambio, Francisco Javier Ramos era de la opinión de que no se sacaría ninguna ventaja de la publicación de esta última obra, e hizo una extensa crítica de los puntos en que se mostraba discordante con las teorías de su maestro Mengs.[468] Y respecto al *Libro de las formas…,* decía que, salvando los problemas de sintaxis, lo encontraba «sembrado de consejos o documentos útiles y apreciables, y otros que no son admirables por erróneos y perjudiciales», señalando además que los primeros eran ya conocidos por todos; y respecto a los segundos, que encontraba indigno que criticase a Rafael por su manera de tratar la naturaleza, «porque pintaba los sayones con elegancia y gentileza», o que dijese que Alberti no entendió la manera que tenían los griegos de emplear los colores, ni los elementos de la física, elementos que, junto a otros contenidos en el libro, le llevaban a considerarlo no apto para su publicación.[469]

También se solicitaron las opiniones de los académicos José Luis Munárriz y Manuel de Ribera. Respecto a las *Observaciones sobre la pintura lineal…,* Munárriz se mostró partidario de su publicación, afirmando que las ideas plasmadas «coinciden con las que han gobernado a la Junta de Estudios en el plan en que está entendiendo, aunque el Sr. Requeno les ha dado mayor extensión e importancia».[470] En cambio, Manuel de Ribera no la consideraba digna de que la academia la editase por sí o con su licencia, diciendo que su doctrina «induce a un nuevo método de aprender el dibujo y la pintura» basado en puntos muy discutibles y de poca consistencia.[471] La otra obra, el *Libro de las formas…,* le parecía a Munárriz «bastante confusa, de ideas muy generales y vagas y tal vez inexactas, y de consiguiente de poca utilidad aún para los profesores», por lo que decía que la academia no debería avalarla.[472] Su opinión sería compartida por Manuel

de Ribera, quien añadía que estaba llena de ideas inconexas y triviales, y escrita de una manera pobre y desaliñada.[473] Finalmente, tras ser examinadas las dos obras y una vez visto que no presentaban interés suficiente para la Academia, «sin hablar de su corto mérito», fueron remitidas al protector para que las devolviese a Requeno.[474]

El 21 de junio el secretario Munárriz ya había reunido los antecedentes sobre los manuscritos de Requeno para redactar el informe que presentará en la junta particular del mes de julio de 1807. Los antecedentes y correspondiente informe tenía tres partes claras. Una relativa a la intencionalidad (donación o préstamo) con la que Requeno envió los dos opúsculos a la academia en 1799, cuya única fuente documental es el acta de la junta particular del 1 de septiembre de 1799, que copia literalmente:

> El señor vice protector presentó dos cuadernos manuscritos intitulados, el uno *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica*, y el otro *Sobre la forma de todo género de pinturas*, compuestos por don Vicente María Requeno, quién los dirigía y ofrecía a la Academia; y, haciendo memoria su Ilustrísima de los notorios conocimientos de este sujeto en las artes, y de su literatura, le propuso para académico de honor; cuya elección no pudo menos de ser aplaudida por la Junta, y quedó creado individuo de la Academia en la referida clase.[475]

Una segunda parte es un resumen de las gestiones realizadas por la Academia entre febrero y junio de 1807 con la finalidad de aclarar la intencionalidad de Requeno cuando remitió sus opúsculos en septiembre de 1799, y la valoración científica y pedagógica de los manuscritos del señor Requeno, a través de cinco académicos especialistas en la materia:

> El señor protector [el ministro de Estado, Pedro Ceballos], con oficio de 31 de enero de este año [1807], expuso que don Vicente Requeno, residente en Roma, reclamaba, por su medio, los manuscritos que presentó a la Academia en 12 de septiembre de 1799, el uno sobre la *Pintura gráfica y monocrómica de los griegos* y el otro sobre las *Formas de todo género de pintura*, suponiendo no haber hecho uso alguno la Academia, y que pueden aprovechar en su destino para publicarlos. Y su excelencia [Cevallos] encargó que este Real Cuerpo informarse sobre todo lo que se le ofreciese.
>
> En Junta Particular de 1.º de febrero [1807] se acordó que estos manuscritos pasasen a informe de los señores Ferro y Maella, y se trajesen los antecedentes.
>
> En la citada Junta Particular de 1.º de septiembre de 1799 se expresa que el señor vice protector presentó los referidos manuscritos compuestos por Requeno, quién los dirigía y ofrecía a la Academia; y que, haciendo memoria su Ilustrísima [el viceprotector Bernardo de Iriarte] de los notorios conocimientos

de este sujeto en las artes, y de su literatura, le propuso para académico de honor, y quedó creado individuo de esta clase. De esta creación pasó el señor Bosarte oficio a Requeno el 12 de octubre de aquel año [1799]; y aunque en el oficio se hace mención de los dos manuscritos, nada le dijo de su examen ni aun mérito, ni Requeno, en su contestación desde Zaragoza en 15 de aquel mes y año, hizo mención alguna de este manuscrito.

El señor vice protector [marqués de Espeja] dispuso que mi antecesor [Isidoro Bosarte] escribiera al ilustrísimo señor don Bernardo Iriarte, como lo hizo en 27 de febrero de este año [1807], preguntándole si hace memoria de los términos o intención con que Requeno dirigió estos manuscritos a la Academia. Y el señor Iriarte en 7 de marzo [1807] contestó pasando copia de los apuntamientos que conserva. En estos se dice que Requeno presentó los manuscritos por mano de don Joséf González Funes de Navarra, y desea que la Academia le conteste de algún modo acerca de ellos y del concepto que la merecían. Y en la carta que escribió a Requeno le dijo que la Academia procederá a examinar y formar juicio de ambos escritos, y hacer de ellos el uso más conveniente después que los hubiese examinado en debida forma. No se hizo este examen, pero, el sentir del señor Iriarte, aunque no consta expresamente que Requeno regalase o concediese estas obras a la Academia, dice que debe inferirse así, pues de lo contrario le habría indicado algo en contestación a sus cartas.

La tercera parte del informe estaba dedicada a las censuras de los cinco expertos, los cuales, ateniéndose a los criterios de «el mérito y de la utilidad de su impresión», decidirían el destino final de los manuscritos: la publicación o la devolución de estos a Requeno. Munárriz, que se oponía a la publicación, más por razones de forma (abundantes italianismos y pésimo amanuense), agrupó las censuras correspondientes a cada opúsculo:

El señor vice protector [marqués de Espeja], para llevar a cumplido efecto la intención de la Academia, dispuso también que los manuscritos se pasasen no solo a los señores Ferro y Maella, sino a otros individuos de ambas clases.

El extracto de sus dictámenes es el siguiente.

Observaciones sobre la pintura gráfica y la monocrómica.

Dos señores han manifestado apreciar esta obra por su objeto, y que, aunque los preceptos y noticias del señor Requeno no tienen novedad, ni el estudio de la pintura lineal o gráfica está tan olvidado como supone, podría publicarse la obra.

Otros tres señores convienen en que no tiene novedad esta obra; que dicha pintura lineal no está tan olvidada como dice; que es muy disputable si el alto grado a que llegaron en Grecia las Nobles Artes dependió más del estudio de esta Pintura, supuesto objeto de toda su obra, que del culto, comercio, costumbres y constitución política de aquellos. En fin, que no pocas opiniones del señor Requeno son dudosas, opinables o erróneas.

El libro de las formas de todo género de pintura.

Todos cinco señores convienen en que esta obra es un tejido de ideas vagas, generales, confusas, inconexas e inexactas. El estilo más desaliñado que el de la otra; el lenguaje aún menos puro o con más italianismos; y la copia tan

maltrecha que muchas veces impide comprender y aún adivinar lo que quiso decir el autor.

En vista de estos antecedentes y dictámenes, la Academia resolverá lo que tuviese por más conveniente, para satisfacer al señor protector.

Madrid, 21 de junio de 1807.

El informe de Munárriz se leyó en la junta particular del día 5 de julio de 1807, con asistencia del viceprotector y de los académicos Franco, Posada, barón de Casadavalillo, Gago, Camino, Agüero, Vargas Ponce, Cabrera, Lozano, Sotomayor, Alamanzón y Munárriz (secretario):

[margen: «Expediente sobre los manuscritos del señor Requeno»]: Para satisfacer al señor protector y al tenor de lo acordado en Junta Particular de 1.º de febrero de este año [1807], presenté un apunte de los antecedentes y juicio formado de los manuscritos, que presentó en tiempos y reclama ahora don Vicente Requeno, y del juicio formado acerca de ellos por varios profesores y académicos de honor. Y, con presencia de todo, resolvió la Academia que los pase al señor protector [Pedro Cevallos ministro de Estado] originales, puesto que Requeno conceptúa que le pueden ser útiles en su actual estado para su publicación.[476]

Aprobado el informe en la junta particular del 5 de julio, el secretario José Luis Munárriz eleva el correspondiente oficio al secretario de Estado, Pedro Cevallos, fechado en Madrid el 9 de julio de 1807, que se leyó en la «Junta Particular del 2 de agosto de 1807. Visto [rúbrica]», según se anota en el margen derecho de dicho oficio:

Excelentísimo señor don Pedro Cevallos

En 9 de julio de 1807

Excelentísimo señor:

En oficio de 31 de enero de este año, previno vuestra excelencia a mi antecesor [Bosarte] haber reclamado don Vicente Requeno, residente en Roma, los dos manuscritos que presentó a la Real Academia de San Fernando en el año de 1799, y de que supone no haber hecho esta uso alguno, intitulada, la una, *Observaciones sobre la pintura gráfica y la monocrómica de los griegos*, y el otro *Sobre las formas de todo género de pintura*.

Enterada la Academia de esta disposición de vuestra excelencia en la junta particular de 1.º de febrero siguiente, acordó que se le presentasen los antecedentes en el asunto. De ellos ha resultado que don Bernardo de Iriarte, entonces vice protector, presentó los dos manuscritos expresados en Junta Particular del 1.º de septiembre de aquel año como compuestos por don Vicente Requeno, quien los dirigía y ofrecía a la Academia, que en dicha Junta se nombró académico de honor a Requeno, y aunque don Isidoro Bosarte, en el oficio de aviso de 12 de octubre siguiente [1799], le habló de estos manuscritos, nada le dijo de su examen ni aun mérito, ni Requeno, en su contestación desde Zaragoza el 19 de aquel mes y año, hizo mención alguna de este asunto.

> Y, en fin, que preguntado don Bernardo de Iriarte recientemente si hace memoria de los términos o intención, con que Requeno hubiese dirigido sus obras a la Academia, ha contestado que, aunque no le consta que las regalase o cediese a este Cuerpo, debe inferirse así, pues de lo contrario le habría indicado algo en contestación a sus cartas.
>
> Mas, reclamándolas Requeno, interponiendo al efecto la respetable mediación de vuestra excelencia, y en el concepto de que pueden aprovecharle en su actual destino para su publicación, la Academia, en su Junta Particular del 5 de este mes julio [1807], acordó que pase yo a vuestra excelencia dichos manuscritos originales, como lo hago.
>
> Dios guarde a vuestra excelencia muchos años, como deseo.[477]

La junta particular del 19 de julio de 1807 era extraordinaria, pues lo normal era una al mes, como aclara el secretario José Munárriz: «Por disposición del señor vice-protector se convocó esta junta para los asuntos que no se habían podido tratar por falta de tiempo en las particulares de 21 del anterior [junio de 1807] y 5 del actual [julio de 1807]».[478]

En la junta particular del 2 de agosto de 1807, el secretario Munárriz «manifestó la minuta de oficio al señor protector [Pedro Cevallos], informándole sobre los manuscritos de don Vicente Requeno, que devolví a su excelencia de acuerdo de la Academia».[479]

Sin embargo, tras ser puesto en antecedentes de la intención poco clara de la petición, el protector Pedro Ceballos decidió que la Academia las conservase, devolviendo a la academia la propiedad de los manuscritos de Requeno, aunque permitiendo al autor sacar las copias que gustase, razón por la cual hoy los conservamos allí.[480] El oficio del secretario de Estado y protector de la Academia, Pedro Cevallos, al secretario de la Real Academia de San Fernando está fechado en San Ildefonso el 19 de agosto de 1807:

> En oficio de 9 de julio próximo [1807] me incluye usted, por disposición de la Real Academia de San Fernando, los dos manuscritos que posee, el uno con el título de *Observaciones sobre la pintura gráfica y la monocrómica de los griegos* y el otro *Sobre las formas de todo género de pintura,* obra de don Vicente Requeno, residente en Roma, que los reclama en el concepto de haberlos dirigido, y no cedido, a dicho Cuerpo. Y enterado, por la exposición de usted, de los antecedentes que en el asunto constan en esa Secretaría, y de lo que debe inferirse de los términos e intención con que Requeno ha ofrecido estos escritos, tal vez apreciables, he resuelto que la Academia conserve como suya esta obra, y permita a su autor sacar, con las precauciones convenientes, una copia de ella, si gusta tenerla, para que reemplace el original, y le sirva a los fines que me ha indicado en su recurso.
>
> Lo aviso a usted para noticia de la Academia.
>
> Dios guarde a vuestra merced muchos años.

San Ildefonso, 19 de agosto de 1807.
Pedro Cevallos [rúbrica].
Sr. secretario de la Real Academia de San Fernando.

Este oficio fue obedecido en la junta particular del 2 de septiembre de 1807: «Junta particular de 2 de septiembre de 1799. Cúmplase». Por el acta correspondiente sabemos que asistieron el marqués de Valdecarzana [Presidente], Franco, Posada, Vargas, Navarrete, Gago, Camino, La Riva, Vargas Ponce, Cabrera, Ribera, Lozano, duque de Sotomayor, Alamanzón y Munárriz (secretario), quien en el margen derecho anota: «El señor protector [el ministro de Estado, Pedro Cevallos] devuelve los manuscritos del señor Requeno» y añade: «Con Real Orden de 19 de agosto anterior [1807], presenté los dos manuscritos de don Vicente Requeno, que me devolvió el señor protector para que la Academia los conserve, como propiedad suya y permita a el autor sacar, con las precauciones convenientes, copia de ellos, si gusta tenerlos».[481]

La Academia de San Fernando zanja la cuestión de los manuscritos de Requeno cuando ya se avecinaban los convulsos tiempos de la guerra de la Independencia. A los pocos días estalla la llamada conjura del Escorial, en la que el príncipe heredero intentaba, al parecer, derribar al rey Carlos IV. En la junta particular del 3 de octubre de 1807, el reformista Cosme Acuña abandona la academia: «El secretario hizo presente otra Real Orden que se comunicó al señor vice-protector por la Secretaría de Gracia y Justicia el 23 de agosto, aprobando que don Gregorio Ferro sustituya a don Cosme de Acuña durante su ausencia, en la dirección de los pensionados de la Academia de México».[482]

3.7. Medio año de proceso censorio (febrero-julio de 1808)

Como eran dos los manuscritos que debían ser examinados, no hubo otro remedio que ir alternando las censuras. Como fueron cincos los censores que leyeron los dos manuscritos, algunos no se resistieron a ir subrayando algunas palabras y hasta párrafos enteros. Nosotros dejamos constancia del hecho, sin atrevernos a señalar la autoría de los numerosos subrayados, si bien sospechamos que muchos de ellos fueron hechos por Francisco Javier Ramos, pues es el más detallista y algunas de las frases

que él comenta son de las que están subrayadas. Otras pudieran ser de José Luis Munárriz, el más puntilloso en cuestiones puramente lingüísticas.

Todo comenzaba con una carta del secretario de la Academia de San Fernando (Bosarte hasta abril, y después Munárriz) al censor correspondiente. Las dos primeras están fechadas en Madrid el 6 febrero 1807, una solicitándole a don Gregorio Ferro[483] la censura sobre *La pintura lineal o gráfica de los griegos:*

> A don Gregorio Ferro. En 6 de febrero de 1807.
> Muy señor mío:
> Por acuerdo de la Junta Particular de 1.º del corriente, paso a vuestra señoría el manuscrito adjunto del señor académico de honor con Vicente María Requeno, ex jesuita español residente en Roma, en que trata de *La Pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color*, a fin de que, en su vista, se sirva vuestra señoría informar, con la brevedad que le sea posible, sobre el mérito de esta obrita y sobre la utilidad que, de su impresión, podrá seguirse a los profesores de las artes.
> Nuestro Señor etc.[484]

La otra fue dirigida a don Mariano Maella solicitándole la censura sobre el otro librito de Requeno, *Las formas de todo género de pintura,* en idénticos términos. Como Gregorio Ferro fue muy rápido en su respuesta, ya que su censura está fechada en Madrid el 12 de febrero de 1807, una semana después el secretario de la academia pide la opinión de un tercer censor y académico, Francisco Ramos, sobre *La pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color*, en carta fechada el mismo día 12 febrero.[485]

La censura de Mariano Salvador Maella sobre el *Tratado de las formas de todo género de pintura* está fechada en Madrid el 13 febrero 1807,[486] lo cual permite que el secretario de la academia le escriba a Gregorio Ferro el 16 de febrero, solicitándole la censura sobre el otro librito de Requeno, *Las formas de todo género de pintura,* recientemente devuelto por Maella.[487]

Como Francisco Javier Ramos[488] también emitió rápidamente su censura (solicitada el 12 de febrero) sobre la *Pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color*, pues está firmada el 17 de febrero de 1807,[489] el secretario Bosarte pudo escribir a Mariano Maella el 19 febrero, solicitándole la censura sobre el citado manuscrito de *Pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color,* el cual la emitió el 25 del mismo mes.[490]

Por lo tanto, antes de finalizar febrero, la Academia ya tenía las censuras solicitadas en la junta particular de primeros del mismo mes.

Como no dejaba de haber cierta disparidad de criterios, el viceprotector, marqués de la Espeja, acordó pedir dos nuevas opiniones a los académicos Munárriz y Manuel Ribera. La carta del secretario de la academia, Isidoro Bosarte, no por encargo de la junta particular, sino por mandato del viceprotector, marqués de Espeja, al académico don José Luis Munárriz, está fechada en Madrid el 26 de febrero de 1807, solicitándole una censura sobre la *Pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color,*[491] el cual emitió su censura y remitió el manuscrito el 28 de febrero. Esto permitió que el secretario de la Academia le escribiese al académico don Manuel de Ribera el 2 de marzo solicitándole una censura, también sobre las *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color,*[492] el cual firmó su dictamen el 14 de marzo.[493]

Ya tenemos las cinco censuras sobre las *Observaciones sobre la pintura gráfica o lineal,* pero solo la de Maella sobre el *Libro de las formas de todo género de pintura,* cuyo manuscrito había sido remitido a Gregorio Ferro el 16 febrero, el cual no remite su censura hasta el 14 de marzo de 1807,[494] lo cual permite que dos días más tarde, el día 16, le sea enviado a Francisco Ramos solicitándole la pertinente crítica,[495] la cual está fechada en Madrid el 1 de abril de 1807, dirigida al marqués de Espeja,[496] viceprotector, pues el secretario de la academia, Bosarte, estaba muy enfermo[497]. Al día siguiente, 2 de abril, hay una confusa carta, dirigida, a José Luis Munárriz, según el encabezamiento, o a Manuel de Ribera, según el final, solicitando la censura de las *Formas de todo género de pintura*.[498] Pero con certeza fue dirigida a Munárriz antes de ser elegido nuevo secretario, el cual no cumplió su cometido hasta el 27 de mayo de 1807, casi dos meses después, disculpándose por la demora ante el marqués de Espeja (viceprotector):

> Muy señor mío:
>
> La indisposición que he padecido en abril último, y consta a vuestra señoría, y las ocupaciones que me han sobrevenido por mi nombramiento de secretario de nuestra Real Academia,[499] y por otros motivos, ha sido la causa de que no haya podido extender hasta ahora el juicio que formé del tratadito del señor Requeno, intitulado *De las formas de todo género de pintura*, el cual, por encargo de vuestra señoría, pasó a mi examen el señor don Isidoro Bosarte, mi antecesor, con oficio de 2 de dicho mes de abril.[500]

Un día antes de firmar su dictamen, Munárriz, ya secretario de la Academia, pudo remitir el manuscrito de *De las formas de todo género de pintura* al académico Manuel de Ribera, el 26 mayo, solicitándole una censura sobre el mismo, quien la emite el 1 de junio de 1807. Era la décima y última de las censuras que se redactaron por la Academia de San Fernando sobre los dos manuscritos de Requeno.[501]

Mientras tanto quedaba por aclarar la intencionalidad de Requeno en 1799 cuando remitió los dos opúsculos a la academia (¿donación o simple préstamo en solicitud de su censura u opinión?). Para lo cual solo cabía acudir al desterrado en Valencia Bernardo de Iriarte, viceprotector en 1799, quien había propuesto a Requeno como socio de honor de la academia y se había carteado con el abate aragonés.

A este fin el secretario de la Academia de Bellas Artes, Isidoro Bosarte, le escribe a Iriarte el 27 (tachado *24*) de febrero de 1807:

> Ilustrísimo señor.
>
> Muy señor mío de mi mayor estimación:
>
> Deseo que vuestra señoría se mantenga bueno en la amable compañía de mi señora doña Antonia,[502] y que ese delicioso país no le haya perjudicado en nada a su salud, de cuyo estado me de informo con frecuencia por nuestro Durán.
>
> El motivo de molestar a vuestra señoría Ilustrísima con esta, es la duda en que estamos de si el académico de honor don Vicente Requeno, ex jesuita residente en Roma, regaló a la Academia dos [tachado *tres*] opúsculos, suyos manuscritos sobre la *Pintura lineal, la monocrómica* y las *Formas de toda pintura,* o solamente los envió para que se viesen, porque ahora los reclama por suyos. Dichos opúsculos suenan en el título dirigidos a la Real Academia de San Fernando y la biblioteca de esta, que los posee, les tiene puesto su sello de propiedad.
>
> El acuerdo de la Junta Particular de 1.º de septiembre del año [tachado *pasado*] de 1799 dice así: «El señor vice protector, etc.».
>
> En cuya atención, suplico a vuestra señoría ilustrísima se sirva decirme si el dicho señor Requeno regalo a la Academia dichos opúsculos, y si hace vuestra señoría Ilustrísima memoria de los términos o intención con que dicho autor dirigió estos opúsculos a la Academia, porque no hay más antecedentes en ella que el citado acuerdo.[503]
>
> Perdone vuestra señoría Ilustrísima está molestia y mande cuanto guste, en que pueda acreditarle mi obediencia y buen afecto, con el que pido al Señor guarde a vuestra señoría Ilustrísima por muchos años, como deseo.
>
> Madrid, a 27 [tachado *24*] de febrero de1807.[504]

Bernardo de Iriarte contesta al secretario Bosarte desde Valencia el 7 de marzo de 1807, no resolviendo la cuestión, pues, al no constar la

donación expresa de sus manuscritos por Requeno, solo podía dar su opinión de que había sido un regalo:

> Valencia, 7 de marzo de 1807.
>
> Mi estimado dueño y señor:
>
> Contesto a la de vuestra merced de 27 del pasado [febrero] en que me manifiesta convendría saber qué especies conservo acerca de los términos y objeto en que el académico de honor, don Vicente Requeno, envió a la Academia los manuscritos que compuso sobre la *Pintura lineal, la monocrómica* y las *Formas de toda pintura*. Según la especie que conservo, Requeno regaló a la Academia aquellas copias de su obra. Para asegurarme he reconocido los papeles que conservo, relativos a la Academia, y entre ellos he encontrado las noticias relativas a aquel asunto, que he copiado en el papel adjunto. Quisiera poder suministrar al secretario datos más positivos.
>
> Mi mujer[505] estima las expresiones de vuestra merced y se las hace afectuosas. Yo [Iriarte] me pongo a los pies de esa señora [la de Bosarte][506] y quedo todo de vuestra merced de corazón.
>
> Bernardo Yriarte [rúbrica]
>
> Sr. Don Isidoro Bosarte.[507]

Posdata del mismo Iriarte: «17 de marzo [1807]. Ha diez días que estaba esta escrita, y he tardado en dirigirla, por dudar dónde vuestra merced vivía actualmente. Acabo de recibir carta del pobre Durán en que me envía las señas».[508]

Iriarte se tomó con interés la respuesta, y en papel adjunto narró las noticias que recordaba sobre los manuscritos de Requeno, remitidos a la Academia de San Fernando:

> Yriarte, según la idea que conserva, conceptuó que don Vicente Requeno, ex jesuita, regalaba a la Academia sus tratados sobre las *Formas de todo género de pintura lineal o gráfica*, que había compuesto.[509]
>
> Entre los apuntamientos que conserva el mismo Yriarte, hay uno del tenor siguiente:
>
> «*Libro de las formas de todo género de pintura*, por don Vicente Requeno y Vives. *Observaciones sobre la pintura lineal de los griegos, dirigidas*[510] *a la Real Academia de las Nobles Artes de Madrid* por el mismo Requeno». Presentó esta obra por mano de don José González Torres de Navarra[511] y desea que la Academia le conteste de algún modo a cerca de ella y del concepto que la merezca».
>
> También conserva Yriarte copia de la carta siguiente que escribió a Requeno:
>
> «Muy señor mío y de mi mayor estimación:
>
> He presentado a la Real Academia de San Fernando los dos tratados compuestos por vuestra merced sobre las *Formas de todo género de pintura lineal o gráfica de los griegos.* La Academia, que ha manifestado el justo aprecio que le merecen el talento, buen gusto y tareas de vuestra merced, procederá a

examinar y formar juicio de ambos escritos y *a hacer de ellos el uso más conveniente, después que los haya examinado en debida forma,* etc.

Dios guarde etc.

Madrid, septiembre de 1799.

Bernardo Iriarte.

Señor don Vicente Requeno».

Continúa el informe del secretario Munárriz:

Contestó Requeno a esta carta, dando gracias a Iriarte por la presentación de su obra que había hecho a la Academia, y después le escribió repitiéndolas por haberle propuesto para académico de honor.

No consta, en términos expresos, que regalase o cediese la obra a la Academia, pero parece debe inferirse hizo donación de ella; y así lo entendió y comprendió Iriarte, pues, a no ser así, le habría indicado algo en contestación a sus cartas acerca de la restitución de la obra presentada.[512]

3.8. Censuras sobre el *Tratado de las formas de todo género de pintura* (1807)[513]

Conocida la cronología de las censuras, analicemos las dadas a cada uno de los dos manuscritos, empezando por el más genérico *(Tratado de las formas de todo género de pintura)* y continuando con el más específico *(Observaciones sobre La pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color).*

3.8.1. Censura desfavorable de Mariano Salvador Maella (13 de febrero de 1807)

La censura de Mariano Salvador Maella, fechada en Madrid el 13 de febrero de 1807, rechaza frontalmente el *Tratado de las formas de todo género de pintura* por tres razones. En primer lugar, porque no aporta nada nuevo respecto a lo dicho por tratadistas anteriores como Leonardo de Vinci, Juan Bautista Alberti, Franconi, Palomino, Mengs, y Felipe de Guevara:

Muy señor mío:

En atención a el oficio que me remitió vuestra señoría de acuerdo de la Junta de 1.º del corriente para que, *examinando el «Tratado de las formas de todo género de pintura»,* escrito por el señor don Vicente Requeno y Vives, *diga mi parecer sobre el mérito de esta obra, y si será útil a los profesores darla a la imprenta.* Habiéndolo hecho con la posible atención, debo decir a vuestra señoría no

hallo en todo el tratado cosa nueva en que pueda fijar su intrínseco mérito, pues los puntos artísticos que procura establecer, además de no probarlos completamente, se hallan estos mismos puntos tratados, con mucha más energía, por Leonardo de Vinci,[514] Juan Bautista Alberti,[515] Franconi, Palomino,[516] Mengs,[517] y aún don Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la Pintura.*[518]

En segundo lugar, porque la crítica poco moderada de Requeno a los cuadros de los mejores pintores italianos, como Guercino de Cento, más que denotar pericia técnica es un signo de evidente ignorancia:

No me parece muy moderado el señor Requeno cuando se propone criticar los que establece como defectos de muchos profesores de la mayor nota, en algunos de sus mejores cuadros, pues, además de que esto debería hacerse con toda moderación, sería bueno lo practicara quien tuviera más conocimientos de las Artes, pues no puedo persuadirme posea estos, en un regular grado, quien, al capítulo 28 de su escrito,[519] comete el error de creer y asegurar como indudable que el famoso Guarchino de Chento [*sic,* Guercino de Cento] gastase, en sus pinturas y colores, la pez griega, sabiéndose positivamente que de lo que han hecho uso los antiguos, y aún más modernos para su claroscuro (que el señor Requeno llama *sombrío*), es de la momia, que los italianos llaman *spato,*[520] color diáfano, aunque adicto a oscurecerse mucho con el transcurso del tiempo, no pudiéndose hacer uso de la pez en este objeto, por ser materia resinosa, y que no se puede manejar sino cuando está disuelta por medio del fuego.

La tercera razón es que son tantas las incorrecciones del exjesuita que inducirían a la confusión, máxime «teniendo los mismos preceptos explicados con más inteligencia, amplitud y claridad, en los autores citados», lo cual hace inútil e innecesaria «la impresión del tratado del señor Requeno, del modo que se presenta», a pesar de «su buena intención y trabajo»:

Por lo que, aunque no repruebo totalmente la dicha obra, la considero, por lo menos, susceptible de muchas correcciones en cuasi todas sus partes. Y, hablando con la ingenuidad que debo, me parece no puede dicha obra proporcionar nuevos conocimientos a los profesores; y a los que no lo son, y aspiran a serlo, podrá servirles más de confusión que de doctrina. Quiero decir que, teniendo los mismos preceptos explicados con más inteligencia, amplitud y claridad, en los autores citados, no conceptuó útil y necesaria la impresión del tratado del señor Requeno, del modo que se presenta, aunque muy recomendable por su buena intención y trabajo.

Siendo cuanto se me ocurre, salvo mejor parecer.

Dios guarde a vuestra señoría muchos años.

Madrid, 13 de febrero de 1807.

Besa la mano de vuestra señoría su más atento servidor.

Mariano Salvador Maella [rúbrica].[521]

3.8.2. Censura favorable de Gregorio Ferro (14 de marzo)

La censura de Gregorio Ferro sobre el *Libro de las formas de todo género de pintura,* fechada en Madrid el 14 de marzo de 1807, es favorable y aconseja la publicación del opúsculo, siempre que se corrijan los defectos formales, unos debidos a Requeno (italianismos) y otros a la ignorancia del amanuense.

Respecto al estilo de Requeno, Ferro, que estuvo pensionado en Italia conviviendo con Mengs, y por lo tanto conocía el italiano, intenta disculpar la italianizante expresión del abate aragonés:

> Muy señor mío:
>
> He leído con la posible atención el *Libro de las formas de todo género de pintura,* escritas por don Vicente Requeno y Vives, académico de las Artes del Instituto de Bolonia etc., el que, de orden de la Junta Particular de 1.º de febrero se sirvió vuestra señoría remitirme en fecha de 16 del mismo mes, para que informe acerca del mérito de esta obra y diga si, de su impresión, podrá seguirse utilidad a los profesores de las Artes.
>
> No puedo disimular que el estilo en que escribe el autor es demasiado conciso, y su explicación en muchos pasajes casi imperceptible; lo que proviene, sin duda, del poco uso que ha hecho, después de muchísimos años, de su lengua nativa. Y así se vale [Requeno] muchas veces de voces y frases que, vertidas literalmente al español, o hacen mal sentido, o dificultan la inteligencia de lo que quiere explicar, lo que puede ocasionar error en el concepto que forme el lector de la materia que va tratando.

Más duro es Ferro con «el mal copiante»: «También tiene la desgracia de haberse valido de un mal copiante, el que no teniendo idea alguna de la ortografía, según aparece por lo escrito, hace que la lección de la obra sea desabrida y molesta».

Sin embargo, Ferro ve subsanables los defectos del manuscrito mediante una nueva redacción que corrija los italianismos morfosintácticos y léxicos. Al mismo tiempo se podría aprovechar para ampliar algunos conceptos que, como había dicho en el párrafo anterior, habían quedado «demasiado concisos, y su explicación en muchos pasajes casi imperceptible»:

> Pero estos defectos son fáciles de enmendar, si se devuelve el original al autor y se le previene que procure dar alguna mayor extensión a sus doctrinas, rectificar las frases y voces que no están bien ordenadas o vertidas al castellano, y valerse de un amanuense que presente un escrito más correcto.

Este es mi dictamen, lo manifiesto a vuestra señoría para que se sirva hacerlo presente a la Junta.

Dios guarde a vuestra señoría muchos años.

Madrid, 14 de marzo de 1807.

Besa la mano de vuestra señoría su más atento servidor.

Gregorio Ferro [rúbrica].

Señor don Isidoro Bosarte.[522]

3.8.3. Censura desfavorable de Francisco Javier Ramos (1 de abril)

La censura de Francisco Javier Ramos sobre *Las formas de todo género de pintura,* fechada en Madrid el 1 de abril de 1807, va dirigida al marqués de Espeja, viceprotector de la Academia, porque el secretario Isidoro Bosarte se estaba muriendo. Es claramente desfavorable, con un tono similar al empleado en la censura sobre las *Observaciones sobre la pintura gráfica o monocrómica de los griegos.* Empieza criticando el título de *formas,* que debería ser cambiado por *cualidades:*

Muy señor mío:

He recibido el oficio de vuestra señoría de 16 de marzo e incluso el manuscrito del señor académico de honor don Vicente María Requeno, ex jesuita español residente en Roma, en que trata de las *formas de todo género de pintura*, a fin de que, en su vista, informe sobre el mérito de esta obrita, y sobre la utilidad que, de su impresión, podrá seguirse a los profesores de las artes.

Digo, pues, que, así como la exactitud en el lenguaje requiere que las palabras y expresiones no signifiquen más ni menos de lo que se quiere explicar, me parece que, observando esta regla, diría mejor el señor Requeno *cualidades* de todo género de pintura, en lugar de *formas*. Esta palabra, en pintura y escultura, es significativa de cosa muy diversa, como es bien notorio, pues se dice, verbigracia, *bellas formas, formas grandiosas, pequeñas, cuadradas, redondas,* etc., por lo cual, creo no deba confundirse esta palabra con las demás partes que constituyen una pintura o estatua.

Entrando en el análisis del contenido, Ramos encuentra algunos «consejos o documentos útiles y apreciables, y otros que no son admisibles por erróneos y perjudiciales», pero absolutamente conocidos:

Pero, dejando aparte esta objeción y pasando a hablar de lo esencial del manuscrito, hallo sembrado [*sic,* por *sembrados*] en él, consejos o documentos útiles y apreciables. y otros que no son admisibles por erróneos y perjudiciales. De los primeros [los consejos útiles], muy poco nos dice de nuevo el señor don Vicente que interese, que no lo hayan explicado ya otros muchos autores, cuales son Leonardo de Vinci, León Bautista Alberti, Du Fresnoy,[523] Guevara,[524] Palomino,[525] Mengs y otros.

Más minucioso es el análisis de los «consejos erróneos o perjudiciales», empezando por el discutible de estudiar las obras de los malos pintores para evitar sus defectos: «De los documentos que creo erróneos o perjudiciales son, cuando, tratando de la naturalidad, dice *que debe estudiarse mucho en esta forma*: 1.º *Los grandes maestros.* 2.º *Los muy imperfectos, éstos para no dar en la afectación*. Consejo arriesgado a la verdad. ¿Estarán acaso exentos de la afectación los muy imperfectos? Entiendo que todo original defectuoso debe alejarse de la vista».

Tampoco podía compartir Ramos, ferviente defensor del bello ideal de su maestro Mengs, las críticas que Requeno hace de algunos cuadros de Rafael Sanzio, quien desde mediados del siglo XVI era generalmente considerado como el pintor idealmente equilibrado, universal en su talento, completo en todos los sentidos, y respetuoso con todas las reglas que supuestamente debían gobernar las artes:

> Critica a Rafael en dicho artículo, diciendo que su mucho saber le hizo pasar los límites de la naturalidad, porque pintaba los sayones con *elegancia* y *gentileza*. El autor del manuscrito [Requeno], tal vez, no ha visto el cuadro de Rafael, conocido por *El pasmo de Sicilia,*[526] y así me lo persuado al ver que, cuando habla de los sayones de Urbino, los tacha de elegantes. Pero nótese cómo los halla Mengs cuando hace la descripción de esta pintura. Mas, concediendo que el señor Requeno no tenga a la vista esta obra,[527] no le faltan en el Vaticano de Roma otras del mismo autor en que observar, despreocupadamente, la propiedad y diversidad de caracteres en las famosas pinturas de la *Escuela de Atenas,*[528] de la *Teología,*[529] del *Incendio de Borgho,*[530] etc., y no hallará ciertamente la misma elegancia y *gentileza*[531] en los soldados y gente ordinaria, que en las que la exigen según lo que representan.

Tampoco podía Ramos tolerar que pusiese en tela de juicio algunas ideas del León Battista Alberti, quien, como sabemos, era un teórico artístico emblemático por su dedicación a las más variadas disciplinas y por su constante búsqueda de reglas, tanto teóricas como prácticas, capaces de orientar el trabajo de los artistas, como, por ejemplo, cuando en *De pictura* proporciona la primera definición de la perspectiva científica:

> Dice [Requeno] que los griegos pintaron con solos cuatro colores, y que Alberti no entendió los griegos, ni los elementos de la física, porque quiso renovar aquella costumbre. Y yo pregunto, ¿cuántos colores primarios hay? No es menester estudiar mucha física para saber que solo tres, que son el amarillo, rojo y azul, pues el blanco y negro no se reputan por colores, siendo el uno luz y el otro privación de ella. Todos los demás son producción de los tres expresados.

Entrando en detalles técnicos de la pintura, Ramos le discute a Requeno cuestiones puramente de física o de historia natural, a lo cual hubiese sido sumamente sensible un abate aragonés que, a la sazón, era conservador del Gabinete de Historia Natural de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País de Zaragoza:

> La instrucción que pretende dar, tratando del *buen tono,* (y que más pertenecería a la armonía) diciendo que, *después de bosquejado el cuadro con los colores que se quiera, se prepare un solo color cual deba reinar en toda la pintura, y se dé igual y ligeramente con la brocha una mano sobre el bosquejo; y después que se haya enjugado o esté cuasi enjuto, se termina el cuadro sobre aquella tinta con los colores correspondientes a cada parte,* etc., es, sin duda, ingenioso si fuera practicable. Tal vez entenderá hablar de una veladura general, mas esta pediría diversa explicación. El pintor, desde el principio, debe constar siempre con el tono y armonía que exige el asunto que ejecuta, y en esta consideración hace sus tintas que correspondan al fin propuesto, sin necesidad de recurrir después a subterfugios falsos.
>
> Dice el señor Requeno, en el capítulo que trata de la variedad y de la *vagueza,* que *del azul y verde unidos resulta el color morado*; lo cual es absolutamente imposible, pues solo del rojo y azul podrá obtenerse dicho morado.

La conclusión de la censura de Ramos es manifiestamente desfavorable respecto a la utilidad de una posible edición del opúsculo de Requeno:

> Omito, por brevedad, otros muchos reparos u objeciones que fundadamente podrían hacerse sobre el contenido de dicho manuscrito. Y así concluyo diciendo que soy de parecer que, de su impresión o publicación, no resultaría [*sic,* por *resultarían*] las ventajas y utilidad que su autor se propone, remitiéndome siempre al dictamen y juicio de persona más capaz e ilustrada.
>
> Nuestro Señor guarde a vuestra señoría muchos años.
> Madrid uno de abril de 1807.
> Besa la mano de vuestra señoría su más atento y afecto servidor.
> Francisco Javier Ramos [rúbrica].
> Sr. marqués de Espeja.[532]

3.8.4. Censura ambigua de José Munárriz (27 de mayo de 1807)

La censura de José Munárriz sobre *De las formas de todo género de pintura,* recientemente elegido secretario de la Academia de San Fernando, va dirigida al viceprotector, marqués de Espeja. Es ambigua porque formalmente la considera no publicable, pero, después de una nueva redacción corregida de los italianismos, el opúsculo requeniano no dejaba de ser un tratado que ayudaría a meditar y a profundizar en las doctrinas artísticas.

En cuanto al contenido, le parece confuso, vago e inexacto:

> Muy señor mío:
>
> La indisposición que he padecido en abril último, y consta a vuestra señoría, y las ocupaciones que me han sobrevenido por mi nombramiento de secretario de nuestra Real Academia,[533] y por otros motivos, ha sido la causa de que no haya podido extender hasta ahora el juicio que formé del tratadito del señor Requeno, intitulado *De las formas de todo género de pintura*, el cual, por encargo de vuestra señoría, pasó a mi examen el señor don Isidoro Bosarte, mi antecesor, con oficio de 2 de dicho mes de abril.
>
> Esta obra me ha parecido bastante *confusa*, de ideas muy generales y vagas, y tal vez inexactas; y, por consiguiente, de poca utilidad, aún para los profesores.

Pero, como ya había aludido al reseñar el opúsculo de las *Observaciones sobre las pinturas gráfica y monocrómica,* los mayores problemas para recomendar su publicación están en el estilo requeniano:

> Su estilo es más desaliñado y flojo todavía que el del otro tratadito del mismo autor sobre las *Pinturas gráfica y monocrómica*, y el lenguaje menos puro y más resabiado del italianismo. Uno y otro, acaso, por haber sido compuesta la presente obra cuando el autor tenía ya más edad, y estaba más connaturalizado con la lengua del país en que habita, y más olvidado de la lengua patria. El amanuense ha llevado al cabo en este manuscrito su ignorancia y sus crasas equivocaciones, desfigurando lo que escribía, en términos que a veces es difícil entender lo que quiere decir el autor.

Sin embargo, la conclusión de Munarriz es contemporizadora y benévola, como era de esperar en un secretario que acababa de estrenarse en el cargo:

> Nada de esto me determinaría a decir que la obra no debe imprimirse. De la publicación y discusión de estas materias, y de la refutación de los errores que contenga la obra, resultaría siempre la ventaja de meditarse y profundizarse más doctrinas poco comunes.
>
> Pero no conviene que se publiquen por la Academia sino obras, cuya solidez y utilidad no esté en problemas.
>
> Este es mi sentir, que sujeto, sin embargo, al de los inteligentes.
>
> Dios guarde a vuestra señoría muchos años.
>
> Madrid, 27 de mayo de 1807.
>
> Besa la mano de vuestra señoría su atento y seguro servidor.
>
> José Munárriz [rubrica].
>
> Sr. marqués de Espeja [vice-protector].[534]

3.8.5. Censura desfavorable de Manuel de Ribera (1 de junio de 1807)

La última censura sobre el *Libro de las formas de todo género de pintura* es la de Manuel de Ribera. Está fechada en Madrid el 1 de junio de 1807 y va dirigida al nuevo secretario, don José Luis Munárriz. Es escueta y tajantemente negativa por «la obscuridad que circunda por la mayor parte de este manuscrito, la multitud de ideas inconexas que contiene, la pobreza y desaliño de su estilo, y la trivialidad de los preceptos artísticos»:

> Muy señor mío:
>
> Devuelvo a vuestra señoría el *Libro de las formas de todo género de pintura,* escrito por don Vicente María Requeno, que por encargo del Sr. Vice-protector [marqués de Espeja], y con oficio de 26 de próximo pasado mes [mayo de 1807], me pasó vuestra señoría para que informe del mérito de esta obra y sobre la utilidad que, de su impresión, podrá seguirse a los profesores de las artes.
>
> La obscuridad que circunda por la mayor parte de este manuscrito, la multitud de ideas inconexas que contiene, la pobreza y desaliño de su estilo, y la trivialidad de los preceptos artísticos que su autor impone, me persuaden que *el mérito de esta obra es muy escaso, y que sería muy poca, o ninguna, la utilidad que su impresión produciría a los profesores de las nobles artes*.
>
> Este es mi dictamen, el cual se servirá vuestra señoría de manifestar al señor vice protector, para que de él haga el aprecio y uso que le pareciere.
>
> Dios guarde a vuestra señoría muchos años.
>
> Madrid, 1.º de junio de 1807.
>
> Besa la mano de vuestra señoría su atento y seguro servidor.
>
> Manuel Ribera [rúbrica].
>
> Sr. don José Luis Munárriz.[535]

En resumen, el *Libro de las formas de todo género de pintura* tenía imposible su publicación después de la las censuras claramente adversas de Maella, Francisco Javier Ramos y Manuel de Ribera, contra las que nada podían la benigna de Ferro y la ambigua de Munárriz.

3.9. Censuras sobre las *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color*

No era la primera vez que la pareja de peritos formada por Gregorio Ferro y Francisco Javier Ramos redactan un informe para la academia. Así, en la junta particular del 2 de junio de 1805 se les encargó, por el viceprotector marqués de Espeja, que tasasen el cuadro *San Pedro,* de

Antonio Pereda, que pertenecía a la testamentaría del grabador Juan Antonio Salvador de Carmona, hermano del insigne Manuel, que terminó siendo comprado por la Academia.[536]

3.9.1. Censura favorable de Gregorio Ferro (12 de febrero)

La primera censura sobre *La pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color* fue la del académico y director de pintura desde octubre de 1804 (aprobación del rey Carlos IV el 4 de noviembre), Gregorio Ferro,[537] fechada en Madrid el 12 febrero 1807 y dirigida al secretario de la Real Academia de San Fernando, don Isidoro Bosarte. Es una censura benigna, pues, aunque le reprocha a Requeno que su opúsculo no es muy original («sus preceptos y noticias no tengan en sí una novedad peregrina»), ni «está tan absolutamente olvidada la pintura lineal o gráfica», como exagera el jesuita, sin embargo concluye que «La materia está tratada con propiedad. Su lección instruye y deleita, circunstancias que hacen acreedor al librito a que ande en manos de los jóvenes aficionados a este estudio»:

> Con la mayor atención he leído el *Tratado de la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color,* que de acuerdo de la Junta Particular de 1.º del corriente [febrero de 1807] me ha enviado vuestra señoría para que la vea y, en su vista, diga mi sentir.
>
> He tenido particular complacencia en ver, reducidas a pocas líneas, muchas noticias y preceptos conducentes al adelantamiento de los jóvenes que se dedican al estudio de las Nobles Artes; pues, aunque dichos preceptos y noticias no tengan en sí una novedad peregrina, y muchos, o los más de ellos, se observan en nuestras escuelas, siempre que se trata de esta materia con energía, como lo hace el autor, adquieren nuevo lustre y empeñan más en su observancia a los jóvenes aplicados.
>
> En cuanto al empeño que manifiesta el autor [Requeno] por el restablecimiento de la pintura gráfica, debo decir que, aunque es cierto que hoy no se observa como principio elemental de la educación de todos los jóvenes, y por consiguiente que en su estudio no se hacen los progresos que se hacían cuando entre los griegos se observaba este método de educación para los niños, de los que le tomaron los romanos, con todo eso no está tan absolutamente olvidada la pintura lineal o gráfica, que no haya en España, y en todas las naciones de Europa, muchos pintores igualmente instruidos en ella, que en la pintura sombreada.
>
> Y aunque es cierto que hoy no es tan general este estudio, esto más depende de la variedad que introduce el tiempo, y del gusto de las diversas edades que de los principios elementales de las artes. Y así creo firmemente que si en esto hay error, así como el tiempo y el gusto le han introducido, los mismos le desarraigarán.

La materia está tratada con propiedad. Su lección instruye y deleita, circunstancias que hacen acreedor al librito a que ande en manos de los jóvenes aficionados a este estudio.

Este es mi dictamen. Sírvase vuestra señoría hacerlo presente a la Junta.

Nuestro Señor guarde a vuestra señoría muchos años.

Besa la mano de vuestra señoría su más atento servidor.

Gregorio Ferro [rúbrica].[538]

3.9.2. Censura desfavorable de Francisco Javier Ramos (17 de febrero)

La segunda censura es la de Francisco Javier Ramos[539] y está fechada en Madrid el 17 de febrero de 1807.[540] Es más precisa que la de Ferro y analiza por separado las dos partes del opúsculo, el dibujo y la pintura monocrómica o claroscuro. Respecto al dibujo dice:

Muy señor mío: Con el oficio de vuestra señoría de 12 del corriente [febrero], y por acuerdo de la Academia, he recibido el manuscrito del señor académico de honor don Vicente María Requeno, ex jesuita español residente en Roma, en que trata de la *Pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color,* a fin de que, en su vista, informe, con la brevedad que me sea posible, sobre el mérito de dicha obrita y sobre la utilidad que, de su impresión, podrá seguirse a los profesores de las Artes. En cumplimiento de lo cual, expondré brevemente lo que me parece.

Dice el señor Requeno, *que uno de los principales defectos en que ha incurrido seguramente la Europa, en punto a la educación de los artistas de toda especie, es la abolición de las escuelas del dibujo puramente lineal*, cuya palabra *abolición*, me parece significar que, en algún tiempo, existieron o fueron establecidas en Europa, pero entiéndase por escuelas los estudios de los profesores y aún las academias. ¿Se ignora en estas [las academias] y en aquellos [los estudios de los profesores] que la basa fundamental de la pintura y escultura es el dibujo, o llámese *puro contorno*?

En mi concepto (y creo que en el de toda la Europa artística) no constituye un buen dibujo solo el artificio e inteligencia de las luces y sombras, si falta la exactitud o pureza de contornos y dintornos.[541] Todos los profesores saben y procuran principalmente imprimir a sus discípulos la máxima de que, sin corrección de contornos, de cosa alguna sirve el buen plumeado de lápiz, el bello colorido ni las demás partes del Arte. Y así es que procuran ejercitarlos en hacer contornos y dintornos (o sea *pintura gráfica*) antes de pasar a sombrear o la *monocrómica*.

En comprobación de esta verdad, puedo manifestar bastantes papeles de contornos que mi maestro [Rafael Mengs] me hizo ejecutar, por largo tiempo, de las estatuas antiguas y otros originales.

Cuánto tiempo deba emplearse un joven en hacer contornos, o dígase en la pintura gráfica, no es fácil señalarlo, pero el señor Requeno es del parecer *que, a los 12 años, puede hallarse en estado de elegir carrera,* suponiendo que

antes de pasar de la pintura lineal a la monocrómica de los griegos, que desea establecer, *deben saber dibujar frutas. La especulativa de los productos de los vegetables describiendo sus clases, figuras y sus colores*, etc. Desearía que *cada escuela de dibujo tuviese en láminas las colecciones bien delineadas de frutos, de árboles y plantas, de animales, reptiles, cuadrúpedos, volátiles, de hombres vestidos de todas las naciones, del hombre desnudo delineado en diversas actitudes,* etc., *de fábricas terrestres y marítimas, o sea de embarcaciones, de suerte que antes de terminar el joven la escuela de la pintura lineal, tuviese idea correcta de los objetos principales de su profesión, y una erudición conveniente*, etcétera, etc.

Está bien que se procure que el joven sepa todas las cosas pertenecientes a su arte en porción igual, pero sea como dice Mengs, que no pierda el primer tiempo, que es el más precioso, en las cosas que no son de primera utilidad. El mismo Mengs añade que, después de diseñar buenos contornos por dibujos, o cuatros, y estudiar las proporciones del cuerpo humano para adquirir buen gusto de diseño, las cuales deberá el maestro enseñar por las que tienen las estatuas antiguas, dice que, entonces, será menester doblar el cuidado y no perdonar la menor falta de corrección. El citado Meng, en su diálogo,[542] dice así: *«¿será preciso detener mucho al principiante en dibujar contornos?»* Y responde: «*Hasta que haya adquirido una competente facilidad».*

Respecto al claroscuro, Ramos discrepa con Requeno de la necesidad del claroscuro para los escultores, en la importancia que le da al sistema educativo de las artes en Grecia como factor casi exclusivo de la perfección que alcanzaron (para Ramos había también otros, como la filosofía, el clima, sus leyes, ritos y costumbres), le afea el desconocer que en toda Europa se enseña óptica y perspectiva:

Hablando de la pintura monocrómica, o sea, del claro y oscuro, dice el señor Requeno que, *faltando las escuelas del puro dibujo entre nosotros, cometemos el hierro* [yerro] *de recibir los jóvenes al ejercicio de sombrear, sin que primero hayan cursado, como los griegos, la pintura lineal.* ¿Y cómo puede hablarse de claro y oscuro, sin que antes no se describan los contornos y dintornos que ha de incluir el mismo claro y oscuro? Que este sea *inútil a los jóvenes que se han de dedicar a la escultura, obligándoles a perder el tiempo en trabajos ajenos a su estudio*, es, a mi parecer, otra aserción exagerada, pues que, por medio de las luces y sombras, se adquiere mejor inteligencia de la convexidad y concavidad de las formas, esto es, del relieve de ellas.

El mencionado Mengs[543] dice que, después de haber adquirido una competente facilidad de hacer contornos, empezará el joven a sombrear, cuidando de que los diseños queden con la mayor limpieza, porque, adquiriendo entonces esta cualidad, dura después toda la vida y también para pintar.

Parece equivocación el señor Requeno cuando dice: *que los académicos de la Europa en el día, o los maestros, no enseñan ni dan las lecciones de óptica ni perspectiva tan necesaria para proporcionar y degradar las figuras,* etc., como también cuando dice que no se dan lecciones especulativas, pues es bien notorio lo contrario. Ni comprendo cómo, escribiendo el autor sus observaciones en el

centro de la Italia, pudo huírsele de la pluma tales proposiciones, a la verdad de poco favor para aquellos profesores, y aún para nosotros.

El señor don Vicente Requeno es digno de elogio, por su buen celo, pero *los inútiles esfuerzos que incesantemente* —dice— *hacen los modernos para alcanzar la perfección, grandiosidad y belleza que nos presentan los monumentos de los griegos*, no creo que consistan tanto en no adoptar el sistema que supone observaron ellos, como en otras causas físicas y morales que concurrieron para llegar a tal perfección aquella nación [Grecia], tan dada a la filosofía, cuales fueron, entre otras, la benignidad e influencia del clima, sus leyes, ritos y costumbres.

Ramos concluye desaconsejando la impresión por las «exageraciones y equivocaciones» de Requeno y por su poca utilidad para los estudiantes:

Por no faltar a la brevedad, no expongo otros reparos que se me ofrecen sobre dichas *Observaciones,* que vuelvo a vuestra señoría, las cuales soy de parecer, no producirán las ventajas que el autor se propone, ni creo que, de su impresión, pueda seguirse utilidad a los profesores; lo que se servirá vuestra señoría hacer presente a la Academia, para que resuelva lo que tenga por más conveniente.

Nuestro Señor guarde a vuestra señoría muchos años.
Madrid, 17 de febrero de 1807.
Besa la mano de vuestra señoría su más atento servidor.
Francisco Javier Ramos [rúbrica].
Señor don Isidoro Bosarte.[544]

3.9.3. Censura desfavorable de Mariano Salvador Maella (25 de febrero)

La tercera censura es la de Mariano Salvador Maella, fechada en Madrid el 25 de febrero de 1807. Sin duda, la censura de más peso, porque Maella era el discípulo español de Mengs de más talento y porque era académico de mérito desde 1765, teniente director desde 1772 y director de Pintura desde 1794.[545] Es una censura breve y totalmente descalificadora, acusando a Requeno de ignorar «el método de principiar las obras de pintura», lo que le lleva a afirmaciones erróneas, como «la clásica» de que no hay escuelas de dibujo, y otros que ha «notado en todo el resto del manuscrito». La conclusión no solo es desfavorable, sino hasta ofensiva para Requeno («nada hallo de novedad, por haberlo visto tratado en varios autores de crédito y autoridad, protestando que, si hubiera de hacer las precisas objeciones a todos los capítulos de dicha obra, sería objeto de mucho tiempo; pero, además de ser este precioso, nada habría adelantado sino escribir tanto papel como el señor Requeno»:

Muy señor mío:

Recibí la de vuestra señoría, con el manuscrito del señor Requeno, que de acuerdo de la Junta me remite, para que diga mi parecer sobre el mérito de su contenido, que trata de la *Pintura lineal y gráfica de los griegos, y de la monocromática o de un solo color*.

No puedo menos decir a vuestra señoría que el profesor que esto escribe, [el mismo Maella] no ha tenido presente el método de principiar las obras de pintura, pues, para llevarlas al fin, es preciso principiarlas por líneas, así en la pintura al óleo [*sic,* por *olio*] y fresco, como en cualquiera otro género, siendo indispensable, para formar los objetos que se quieren con colores, o mancha de claro oscuro, representarlos, primero, en contornos y líneas con propiedad y método, cuyo resultado es la pintura lineal.

En lo que dice el señor Requeno, de haberse abolido esta [la pintura lineal] es un clásico error, pues no probará nunca otra cosa, sino que en el día no hay escuelas establecidas para enseñar solamente las líneas, pero es constante que los maestros que enseñan los demás preceptos del Arte a los jóvenes, les ha impuesto ya en los de las líneas o pintura lineal, sin cuyo requisito no puede suponerse la formación de algún cuerpo. Conceptuando así, por este error que advierto, como por todos los demás que he notado en todo el resto del manuscrito del señor Requeno, no ser de la mayor utilidad a los profesores, pues en cuanto quiere probar en su obra, nada hallo de novedad, por haberlo visto tratado en varios autores de crédito y autoridad, protestando que, si hubiera de hacer las precisas objeciones a todos los capítulos de dicha obra, sería objeto de mucho tiempo; pero, además de ser este precioso, nada habría adelantado sino escribir tanto papel como el señor Requeno.

Dios guarde a vuestra señoría muchos años.

Madrid, 25 de febrero de 1807.

Besa la mano de vuestra señoría su afectísimo servidor.

Mariano Salvador Maella [rúbrica].

Señor don Isidoro Bosarte.[546]

3.9.4. Censura favorable de José Munárriz (el 28 de febrero)

La cuarta censura fue la de José Munárriz, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1807. Una carta en la que aprueba las *Observaciones* porque «coinciden con las ideas que han gobernado a la Junta de Estudios» y por los «métodos que recomienda», si bien, antes de ir a la imprenta, «esta obrita, debería comenzarse por sacar una copia en limpio bien correcta, a fin de evitar los muchos yerros de ortografía y demás, de que abunda el manuscrito, por culpa del amanuense»:

Muy señor mío:

He leído con atención las *Observaciones* manuscritas sobre la pintura lineal y la monocrómica, dirigidas a nuestra Real Academia por el señor don Vicente María Requeno, y que vuestra señoría pasó ayer a mi examen, por

encargo del Sr. vice protector, con oficio de 26 del que expira. Y hallo que no solo son fundadas estas *Observaciones*, sino que coinciden con las ideas que han gobernado a la Junta de Estudios[547] en el plan en que está entendiendo, aunque el señor Requeno les ha dado mayor extensión e importancia.

Así no dudo que será utilísima la publicación de estas *Observaciones*, y que traerá todavía mayores ventajas la adopción en nuestra Academia, y en las Escuelas de dibujo, de los métodos que recomienda y encarece justísimamente el señor Requeno, como los únicos verdaderamente útiles y directos para formar buenos pintores y escultores.

Sin embargo, conociendo mis cortos alcances, sujeto mi dictamen a las superiores luces y celo patriótico e imparcial de los señores profesores, a quienes creo se haya consultado sobre el asunto.

Es superfluo advertir que, en el caso de tratarse de imprimir esta obrita, debería comenzarse por sacar una copia en limpio bien correcta, a fin de evitar los muchos yerros de ortografía y demás, de que abunda el manuscrito, por culpa del amanuense; y de que acompaño a vuestra señoría, en comprobación, una corta muestra.

Dios guarde a vuestra señoría muchos años, como deseo.

Madrid, 28 de febrero de 1807.

Besa la mano de vuestra señoría su atento y seguro servidor.

José Munárriz [rúbrica].

Señor don Isidoro de Bosarse.[548]

La segunda parte de la censura de Munárriz es un anexo con una muestra de yerros concretos, todos relativos a la forma, por descuido o ignorancia del amanuense:

Muestra de yerros por descuido o ignorancia del amanuense.

En la observación 5.ª sobre la pintura lineal: «No enseñan a dibujar la figura humana», debe decir: «No enseña a dibujar más que la figura humana».

En la misma [5.ª observación], casi al fin, dice: «¿Cuál de las Academias europeas ha atendido jamás a la científica educación de los pintores y de los escultores? Los estados principales de la Europa tienen (quien en grande, quien en un pequeño número de volúmenes) las vidas de los pintores y escultores de sus naciones. Y yo desafío etcétera». Esto último no se entiende porque, sin duda, falta algo para cerrar el sentido.

En la nota a la Observación 4.ª dice: «Es menester haber visto el Museo de Nápoles, donde se recogen los hallazgos que se hacen en las excavaciones, etc. para conocer el atraso y la diferencia de nuestras artes respecto de cómo se hallaban dos siglos ha». Creo que aquí haya error de tiempo.

En la observación 5.ª sobre la pintura monocrómica se dice: «de estas escuelas *digo*, según Plinio;». Debe decir *dijo*.

En la misma y en la última línea de la siguiente página, donde dice: «Si una escuela se acostumbra a iluminar de un solo *la* de las figuras». Debe decir de un solo *lado*.

Frestantes, en lugar de *fresquistas*, en la Observación 2.ª sobre la pintura lineal; y *descubierta*, por *descubrimiento*, en la última y al fin de las observaciones sobre la monocrómica, son yerros de otra clase [italianismos].[549]

3.9.5. Censura desfavorable de Manuel de Ribera[550] (14 de marzo)

La quinta y última censura es la del académico Manuel de Ribera, miembro de la comisión que entre 1803 y 1807 se reunía repetidas veces con la intención de reformar los estudios de la Academia.[551]

Esta censura está dividida en cuatro partes: 1.ª) El análisis de las «máximas, aunque sabidas, útiles a los profesores de las nobles artes», 2.ª) análisis de las «opiniones dudosas y disputables», 3.ª) análisis de los «supuestos equivocados en los principales puntos», y 4.ª) desaprobación del opúsculo por carecer de «ideas nuevas para nuestros profesores, de máximas seguras y de supuestos ciertos», concluyendo que «no puedo proponer a la Academia que imprima por sí, o con su aprobación, una obra cuya doctrina (que induce a un nuevo método de aprender el dibujo y la pintura) no deba presentarse como un dogma cierto y seguro para el estudio del dibujo y de las artes»:

> Las *Observaciones sobre la pintura gráfica o monocrómica de los griegos*, escritas por el académico de honor don Vicente Requeno y Vives, y, con oficio del señor secretario del 2 del presente mes, he recibido para que, en virtud de acuerdo de la Academia, dé mi parecer acerca de su mérito, y utilidad que de su impresión podrá seguirse.
>
> Contienen máximas, aunque sabidas, útiles a los profesores de las nobles artes, como también opiniones disputables por los mismos [profesores], y supuestos equivocados en los principales puntos de que tratan. Me parece justo dar a la Academia alguna muestra de esto mismo, para que conozca el fundamento tal cual fuere en que apoyo mi dictamen.

Entre las máximas útiles, aunque ya conocidas, Ribera señala la sugerencia de la creación de una escuela general de dibujo obligatoria para los estudiantes de todo tipo de artes, el demasiado tiempo dedicado al estudio del claroscuro y el fomento del uso de las aguadas y pinceles en detrimento del lápiz:

> Entre las máximas útiles a las artes, y en que convienen la mayor parte de sus profesores, merecen principalísima atención [1.ª] la del restablecimiento de una Escuela General de Dibujo, desde la cual se repartiesen los discípulos, ya para las nobles, ya para las mecánicas artes, según su disposición, inclinación y talentos; conforme todo a lo que nuestra Academia tiene premeditado en este asunto. [2.ª] La de que el demasiado esmero que generalmente se pone en el uso, mejor diré en el abuso, del lápiz, es perjudicial a los progresos más sustanciales del dibujo. [3.ª] La de que, hablando de lo mismo, las aguadas y pinceles conducirían más que los lápices y esfuminos para el manejo que los artistas necesitan, después, de la pintura.

Las ideas dudosas y disputables son muchas, pero solo cita la manera de estudiar la anatomía humana y el color de las superficies sobre las que se debe dibujar: «Son opiniones dudosas y disputables: [1.ª] si es nocivo empezar el estudio del dibujo por las partes separadas o por el todo de los cuerpos. [2.ª] Si las superficies sobre que se debe dibujar han de ser blancas o medio tintadas; [3.ª] y otras muchas que omito por no molestar a la Academia a costa de tan vana observación».

Las máximas equivocadas de Requeno son más graves, molestándole a Ribera la reiterada afirmación de Requeno de «la supuesta pérdida del dibujo lineal entre nosotros», sosteniendo lo contrario, es decir, que los modernos profesores no solo conocen, sino que aconsejan el importante estudio del dibujo puro lineal. Reacción lógica en un académico, pues una de las funciones básicas de la Academia de San Fernando era precisamente enseñar a dibujar bien, como reiteradamente decía Mengs¨:

> Uno de los supuestos que he notado equivocados, muy al principio de la obra de que hablamos, consiste en que, indagando la causa principal de la superioridad que, con respecto a los modernos, se advierte en la pintura y escultura de los griegos, la encuentra el señor Requeno en la enseñanza pública que estos tuvieron del dibujo puramente lineal, atribuyendo consiguientemente la decadencia nuestra en dichas artes a la abolición y pérdida de las mismas gráficas escuelas. Y aunque concediera, y no es muy poco, que el alto grado a que llegaron en Grecia las nobles artes dependió más del método en el estudio del dibujo que del culto, comercio, costumbres y constitución política de los griegos, no por esto deja de ser una equivocación notable la supuesta pérdida del dibujo lineal entre nosotros; pues no es lo mismo haber incorporado en un edificio el estudio gráfico y monocrómico, que los antiguos tuvieron separado, que haber perdido los modernos, como el señor Requeno repite tantas veces, hasta la idea de lo que es puro dibujo, parte, sin duda, la más esencial de la pintura.
>
> Apela el señor don Vicente, para comprobación de su sistema, a los carteles publicados en Italia, Francia, Inglaterra, España y Alemania, con el nombre de *cartillas de dibujo*. A estas mismas y muchos cuadros de nuestra propia Academia apelo yo también para manifestar la equivocación de tal supuesto. Pues en la mayor parte de estos papeles presentan los mejores maestros de Europa los contornos y dintornos puros y desnudos de toda sombra, antes que manchados con el claro oscuro; lo que convence de que no solo conocen sino que aconsejan los modernos profesores el importante estudio del dibujo puro lineal. Que sea este la basa principal de la pintura, lo han dicho constantemente antiguos y modernos profesores, y así lo repiten también en nuestra Academia sus maestros. Y, si los discípulos llevados del deseo, mejor diré de la necesidad, de ganar presto su sustento aceleran, con alguna condescendencia de sus directores, la carrera, no depende de la falta de idea del dibujo puro en los artistas, sino de otras causas que nuestra misma Academia sabe, y espera remediar en mejor tiempo.

En la cuarta y última parte de su censura, Ribera desaconseja la impresión del opúsculo, a pesar de las buenas intenciones con que lo compuso el abate aragonés:

> La estimación que el señor Requeno me merece, y debe merecer a todos, por el designio con que ha escrito sus *Observaciones,* y el eficaz deseo que en todas ellas manifiesta por el adelantamiento de las artes, ha embarazado algún tanto mi espíritu y mi lengua para hablar, como con censura de esta obra, escrita con objeto tan laudable. Pero, debiendo decir clara y sinceramente mi opinión sobre el mérito y utilidad de estas *Observaciones*, y hallándolas yo faltas de ideas nuevas para nuestros profesores, de máximas seguras y de supuestos ciertos, no puedo proponer a la Academia que imprima por sí, o con su aprobación, una obra cuya doctrina (que induce a un nuevo método de aprender el dibujo y la pintura) no deba presentarse como un dogma cierto y seguro para el estudio del dibujo y de las artes.
>
> Este es mi dictamen, pero, si el de la Academia fuere contrario, creo indispensable proponerla también, para este caso [si se imprimiese], que su estilo dista no poco del que la Academia tiene adoptado para sus obras.
>
> Madrid, 14 de marzo de 1807.
>
> Manuel de Ribera [rúbrica].[552]

En conclusión, tres censores se opusieron a la impresión del opúsculo de las *Observaciones sobre la pintura gráfica o monocrómica de los griegos*, y dos apoyaban la edición, aunque con la condición de una previa redacción que eliminase los defectos formales, tanto del mismo Requeno (los abundantes italianismos morfosintácticos y léxicos, fruto de su profunda inmersión en la cultura italiana) como del amanuense zaragozano que había hecho la copia.

TEXTOS DE REQUENO

Libro de las formas[553] de todo género de pintura de don Vicente Requeno y Vives, académico de las artes del Instituto de Bolonia[554]

…sine me, liber, ibis…
vade, sed incultus, qualem decet
exulis esse; …
fortunae memorem te decet esse meae.
Ovid., *Tristia*, I,1.

ÍNDICE

Capítulo I: *Origen y definición de los caracteres y formas en general y en particular la pintura.*

Capítulo II: *Por no haber ninguno escrito de las formas de la pintura, nuestras ideas del arte son muy genéricas y confusas, y nuestros juicios sobre los caracteres de las escuelas y de los pintores son muy inciertos y vagos.*

Capítulo III: *División de las formas de la pintura en general.*

Capítulo IV: *De las formas pertenecientes a la invención de un cuadro en general.*

Capítulo V: *De las formas de la invención en particular y, en primer lugar, de la verdad.*

Capítulo VI: *De la verosimilitud.*

Capítulo VII: *De la colocación.*

Capítulo VIII: *De la unión.*

Capítulo IX: *Del espíritu.*

Capítulo X: *De la expresión.*

Capítulo XI: *Del buen gusto.*

Capítulo XII: *Del decoro.*

Capítulo XIII: *De la novedad.*

Capítulo XIV: *Reflexiones sobre estas formas de la invención.*

Capítulo XV: *De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura en general.*

Capítulo XVI: *De las formas de la ejecución de la primera en particular y, en primer lugar, las de la pintura lineal.*

Capítulo XVIII: *De la distinción.*

Capítulo XIX: *De la exactitud.*

Capítulo XX: *De la facilidad.*

Capítulo XXI: *De la fluidez.*

Capítulo XXII: *De la vivacidad.*

Capítulo XXIII: *De la gracia.*

Capítulo XXIV: *De la elegancia.*

Capítulo XXV: *De la cultura.*

Capítulo XXVI: *De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura monocrómica o de un solo color, y en primer lugar de la iluminación.*

Capítulo XXVII: *De la iluminación.*

Capítulo XXVIII: *Del sombrío.*

Capítulo XXIX: *De la degradación y del relieve.*

Capítulo XXX: *De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura hecha a todo color, y en primer lugar del buen tono.*

Capítulo XXXI: *Del buen tono.*

Capítulo XXXII: *De la armonía.*

Capítulo XXXIII: *De la variedad y de la vagueza.*

Capítulo XXXIV: *De la hermosura.*

Capítulo XXXV: *De la fresqueza.*

Capítulo I
ORIGEN Y DEFINICIÓN DE LOS CARACTERES Y FORMAS EN GENERAL Y EN PARTICULAR LA PINTURA

[f. 2r.] Cada nación, cada provincia, cada ciudad, cada persona tiene su carácter particular. Que sea esto así lo manifiestan los escritos de Aristóteles, de Teofrasto,[555] de Horacio, de Tulio [Cicerón], de los cómicos, trágicos y satíricos de todas las edades y naciones. Las potencias humanas de entender, de querer y ejecutar con libertad, son diversamente modificadas por la diversidad de principios, de máximas, [f. 2v.] de reglamentos, de legislaciones, de caprichos adoptados por cada nación, provincia, ciudad o sujeto particular; y esta diversa modificación de las potencias del espíritu humano, cuando llega a ser habitual, presenta en lo general de una nación, de un pueblo, de un gremio o en las particulares personas, un diferente carácter. Siendo el origen de la diversidad de caracteres, la diversa aplicación de las potencias humanas de entender, de querer y de obviar con libertad la diversidad de caracteres, etc., [f. 3r.] extiende a todo aquello a que se aplican libremente las fuerzas internas y exteriores de los hombres. Así reciben diversidad de caracteres las religiones, las sectas filosóficas, las legislaciones, la moral, las conciencias, la metafísica, la música, la arquitectura, la pintura, etcétera.[556] Las artes o ciencias en cuyos sistemas no tiene lugar la libertad, han sido y serán siempre del mismo carácter, la geometría, la aritmética, el cálculo y algunas artes muy mecánicas son de esta calidad.

[f. 3v.] Cada carácter civil, moral, religioso, científico o artista, se compone de diversas formas o cualidades, de las cuales da el nombre al

carácter de que más descuella entre las otras; así, en lo personal, un sujeto será iracundo, celoso, reflexivo, suspicaz [o] tímido: porque, en todo lo que piensa o reflecte o quiere o ejecuta, se descubre la timidez, se dice que es de carácter tímido. Así, en lo general de una nación, se dirá que ella es guerrera, comerciante, industriosa, fiera, cruel; mas porque en todo lo que piensa y obra muestra más su crueldad que [f. 4r.] su espíritu militar, comerciante o industrial, se dirá que la dicha nación es de carácter cruel. Asimismo un orador será de culto lenguaje, de armonioso periodo, de escogida erudición; mas porque en todo lo que profiere se observa la elevación de mente y de corazón, su carácter será sublime.

En la pintura sucede lo mismo. El Rafael tiene un colorido vario fuerte, tiene una invención verosímil, erudita, decorosa; mas porque en todo lo que pinta sobresale la elegancia, esta da el carácter a sus dibujos o pinturas. El Correggio es de un sorprendente sombreado, [f. 4v.] es nuevo en sus invenciones, es armonioso en su color; mas, porque no dibuja cara, mano, ojo, boca, pie, movimiento, vestido que no sea gracioso, la gracia hace el carácter de sus cuadros.

Por los ejemplos dichos se ve cuál cosa entendemos por carácter, cuál por forma en la pintura. Las buenas propiedades o cualidades que el arte de la pintura requiere, tanto para la debida invención, tanto para la recta ejecución de un cuadro, son las formas de la pintura; y de las mismas la que más descuella en los grados formados por un artífice, da el carácter a su [f. 5r.] persona y a sus obras o a su escuela. Ni es nueva esta materia de hablar. Ermógenes[557] escribió de las formas del culto lenguaje; y por formas entiende todas las buenas propiedades del estilo, o histórico o epistolar o dialógico o didáctico u oratorio. Longinos,[558] circunscribiéndose a la oratoria, habló de cuatro formas que hacen el carácter de todas las composiciones oratorias, las cuales, por esto, llamó él caracteres, y aunque entre los griegos la voz *karar* significa lo que la voz *forma*, muchas veces entre los latinos, [f. 5v.] con todo, según nuestra manera de pensar, las formas son las cualidades que el arte prescribe para formar bien la obra, esto es, son relativas a la parte preceptiva. Y las mismas cualidades ejecutadas forman el carácter del artífice, cuando se ha habituado al estamparlas en sus obras, y se llaman caracteres, esto es, son relativas a las obras ejecutadas.

Capítulo II
POR NO HABER NINGUNO ESCRITO DE LAS FORMAS DE LA PINTURA, NUESTRAS IDEAS DEL ARTE SON MUY GENÉRICAS Y CONFUSAS, Y NUESTROS JUICIOS SOBRE LOS CARACTERES DE LAS ESCUELAS Y DE LOS PINTORES SON MUY INCIERTOS Y VAGOS

El fijar las ideas de los cultos en todas las formas o cualidades que dan el nombre [f. 6r.] a los diversos caracteres morales, escientíficos[559] o de las artes, sería obra fatigosa y prolija, bien que sería sorprendente su utilidad, dependiendo todo nuestro saber de la análisis[560] de las propiedades de cada cosa.

Yo dejo esta materia a los genios filosóficos y bien repapilados[561] de nuestra España. La falta de un tratado de las formas de cada una de las bellas artes o de las bellas letras, hace que se multipliquen inútilmente cada día los libros que de ellas tratan. Hace que nuestros juicios y críticas sean hechos con ideas confusas y generales. Hace, finalmente, que un orador, [f. 6v.] un poeta, un músico, un pintor que es alabado por alguna buena cualidad poseída en grado eminente, bien que le falten otras muchas necesarias a la perfección de su arte, se tome por ejemplar consumado y se exponga, a los que estudian, como fin, complemento y término de la habilidad que se puede obtener en la tal arte, originándose, de esto, infinitos abusos:

1.ª El fijar los talentos que pudieran abrirse nuevos caminos y adelantar en aquella profesión.
2.ª El quedar siempre sin otra idea del arte y de su perfección que la que nos dan pocos, y no del todo perfectos ejemplares.

[f. 7r.] 3.º El cambiar fácilmente de gusto, pues naciendo otro artista que tenga otra cualidad en grado heroico, comienza a tomarse por ejemplar, abandonando el más antiguo.

Estos abusos son comunes a todas las bellas letras, y a todas las bellas artes, y aún a los estudios más graves, como son los de la filosofía, teología opinable y derecho, pues, por no tener tratados de las formas o cualidades de las ciencias y las artes, el carácter de un nuevo escritor o de un nuevo artista que tenga algo de singular y de apreciable, nos hace cambiar de manera de pensar o de obrar, con perjuicio de las ciencias y de las [f. 7v.] artes. En la pintura (de la que yo me propongo tratar), han sido y son palpables estos abusos, por no haber ninguno escrito de las formas de esta hermosa arte. Preguntad a uno de nuestros maestros, ¿cuántas son las formas o cualidades principales de la pintura lineal? ¿Cuántas o cuáles [son] las formas o cualidades primitivas de la pintura monocromática o de un solo color? ¿Cuáles las de la pintura a todo color? Él no sabe lo que los griegos entendieron por *forma* o por pintura lineal o por monocrómica, y, aún cuando lo haya accidentalmente entendido, no ha hallado un solo [f. 8r.] autor que haga la análisi de las formas esenciales a toda buena pintura. No sabe en qué esté puesto el buen tono del colorido, en qué consista su fresqueza,[562] en qué la armonía. No ha oído jamás en qué consista la gracia, en qué el buen gusto, en qué la elegancia, en qué el espíritu. Él no sabrá daros razón [de] cuál de estas buenas cualidades o formas pertenezca al solo dibujo; cuál a la sola invención, cuál al colorido. Y lo más admirable es que, en medio, a [sic, de] tal incertidumbre y confusión de ideas, este tal profesor de pintura critica, juzga, estima, baluta[563] y caracteriza los cuadros antiguos y [f. 8v.] modernos; mas, constando el carácter de un cuadro, de una forma o cualidad que entre las otras del arte descuella y domina por todo él, no conociéndolos el dicho profesor, ¿será fácil que nos dé una justa idea de los caracteres de las escuelas y de los maestros o de sus cuadros? ¿Será posible que él juzgue y sentencie sobre las obras de los pinceles si no es con expresiones o ideas confusas?

Y no negaré, por esto, que un profesor, acostumbrado a ver y copiar los mejores cuadros de las galerías de Europa, no pueda hacer [f. 9r.] un juicio comparativo del nuevo cuadro que se le presenta con los otros que ha examinado de los más famosos pintores. Mas, ¿qué prueba esto sino el haberse radicado en los profesores de la pintura los abusos que nacen de la

ignorancia de las buenas formas y cualidades del arte? En tal caso él juzga del valor del nuevo cuadro por las perfecciones de los cuadros que ha visto, no por las perfecciones que requiere el arte de un cuadro. Él expresaría su juicio con palabras e ideas generales diciendo: *este cuadro tiene buen dibujo, buen claro oscuro, buen colorido, la* [f. 9v.] *invención no me desplace.*[564] Yo no tengo dificultad, señor profesor, en que un cuadro que tenga buen dibujo, buen sombreado y buen colorido, sea bueno y estimable. Yo la tengo solamente en que un pintor que no sabe lo que requiere absolutamente el dibujo para ser laudable, lo que requiere el sombreado para estar bien hecho, lo que pide un buen colorido en toda su extensión, pueda juzgar si es bueno, o no, el diseño, el sombreado y el colorido. Si me decís que vos lo sabéis, vamos a la prueba.

Respóndeme: ¿cuáles son las formas [f. 10v.] o propiedades[565] de una o de muchas figuras en un cuadro?

No hablo del dibujo o de las otras partes de la pintura, que tienen las suyas o particulares. Vos no las sabéis, y yo quiero decirlas para descubrir más palpablemente que las ignoráis. Son: 1.ª la verdad, 2.ª la verosimilitud, 3.ª la coloración, 4.ª la unión, 5.ª el espíritu, 6.ª la copia, 7.ª la expresión, 8.ª el buen gusto, 9.ª el decoro, 10.ª la novedad.

Estoy cierto que jamás habéis pensado que tantas formas o cualidades pidiese la sola invención en un cuadro. Mas no es esto lo que únicamente ignorabais. Explicadme, [f. 10v.] ¿en qué consiste la verdad o la verosimilitud o la colección, o la unión, o una sola de las otras formas o cualidades de la invención de la pintura?

Concluimos que, por falta de un tratado analítico de las formas del arte de los pinceles, no se tienen de ella [de la pintura] sino ideas genéricas y confusas; que por [*sic*][566] nuestros profesores juzgan de los cuadros viejos y nuevos como las señoras tituladas [señoras de la nobleza juzgan] de los buenos o malos cocineros de las cuales cada una tiene su diverso paladar, cada una se ha habituado a ciertos platos y ninguna [f. 11r.] sabe el arte de cocina.

Yo no me precio de saber más que los otros, sino de haber pensado más que ninguno sobre el arte de la pintura, y de haber el primero analizado su naturaleza para estimular los ingenios esclarecidos de los españoles a una tal perfección de esta arte que supere las luces extranjeras.

Capítulo III
DIVISIÓN DE LAS FORMAS DE LA PINTURA EN GENERAL

En cualquiera cuadro o pintura hecha sobre cualquiera superficie, [f. 11v.] o de papel o de madera o de pared o de piedra o de tela, hecha con cualquiera método o de cola o de aceite o de cera o de fresco etc. hay dos partes que considerar: la *invención* y la *ejecución*. Cada una de estas partes tiene sus formas y caracteres particulares. Los griegos, a los cuales yo sigo en este análisis, consideraron la *ejecución* de la pintura en tres diversos estados:[567]

1.º en el estado de pintura puramente *lineal*.

2.º en el estado de pintura de un solo color, que ellos llamaron *monocrómica*.

3.º en el estado de pintura [f. 12r.] hecha a todo color. Y en cada uno de estos estados de la pintura, hallaron diversas formas y caracteres peculiares, o de la pintura lineal o de la monocrómica o de la hecha a todo color, o digamos *colorida*, por lo cual nosotros dividiremos las formas o cualidades de la pintura:

1.º en formas pertenecientes a la invención de los cuadros.

2.º en formas pertenecientes a la pintura lineal o sea al puro y simple dibujo.

3.º en formas pertenecientes a la pintura monocrómica [f. 12v.] o sea a los claros y oscuros hechos con un solo color.

4.º en formas pertenecientes al colorido.

El pintar con un método o con otro no aumenta ni disminuye el número de las formas o cualidades requeridas en un cuadro. La pintura no cambia de naturaleza por ser hecha a los aceites o a los temples, pintéis a cola o al fresco o de otra manera. Si no imprimís en vuestra obra las formas o buenas cualidades que de suyo requieren la invención y la ejecución de la pintura, valdrá [f. 13r.] poco vuestro cuadro. Hay, sin duda, algunos métodos que más que otros facilitan la buena ejecución de la pintura. En los ensayos de la pintura encáustica a cera, habemos declarado nuestro parecer sobre el método que más contribuye a facilitar las formas de un buen cuadro.

Capítulo IV
DE LAS FORMAS PERTENECIENTES A LA INVENCIÓN DE UN CUADRO EN GENERAL

Las formas de la pintura, en particular, deben hacer la sustancia y el precio de este nuestro nuevo tratado, [f. 13v.] hablando de las formas de la invención habremos analizado su número de esta manera.

Cualquiera invención de una o de muchas figuras, o sean de vegetales, o de animales, o de hombres, o de monstruos o de histórica, o puramente imaginada, o compuesta de ambas a dos partes, la invención puramente histórica tiene por forma o cualidad necesaria la *verdad*; cualquiera invención imaginada tiene o requiere necesariamente la *verosimilitud* y [f. 14r.] cualesquiera invención o asunto de un cuadro, mezclada de historia y de objetos puramente imaginados, requiere la verdad y la verosimilitud, por lo cual estas dos formas, 1.ª *verdad,* 2.ª *verosimilitud* serán esenciales a la laudable y pensión [*sic,* por *invención*][568] de una pintura.

Los objetos o históricos o imaginados deben aptamente colocarse en el cuadro, de donde la forma o cualidad [de la] *colocación* será propia de la invención o de la pintura.

Colocadas las figuras, o de vegetales [f. 14v.] o de animales o de hombres o de monstruos imaginados, deben hacer algo en el cuadro, por lo cual la *acción* será otra de las formas de la invención.

Si el cuadro es de una sola figura y en ella no hay la debida unión de las partes en la invención, es defectuoso el cuadro. Si son muchas figuras y ellas

y sus particulares acciones no están unidas al fin principal de la representación en la pintura, no obtienen su efecto y es defectuosa la invención, por lo cual la forma [de la] *unión* será otra cualidad [f. 15r.] esencial a la invención.

Si en la acción o acciones o en la colocación y unión no se presentan las imágenes con espíritu, parecerán de estuco las figuras, de donde el *espíritu* será otra de las formas de la invención de un cuadro.

Si mostrando espíritu no manifiestan las figuras su interna disposición, singularmente si son de vivientes, faltará la expresión, por lo cual la *expresión* será otra de las formas o cualidades de la buena invención.

Mas, si en las caras, singularmente, [f. 15v.] y en los vestuarios, como en el corte de las figuras etc. no se muestra un buen censorio[569] común y aún escogida elección, carecerá de buen gusto su invención; por esto el buen *gusto* será otra de las formas o cualidades de la buena invención.

Si una figura de un grave personaje está mal vestida, o una doncella con las piernas desparramadas, o una figura ríe cuando debía mostrarse sería, etc., etc., faltará al decoro, a la invención, por lo cual el *decoro* será otra de las formas de la invención.

[f. 16r.] Si en un cuadro el pintor no hace sino copiar, o del todo o en parte, uniendo sentones,[570] de cuadros o de estampas, y no sabe dar a sus cuadros y figuras acciones y posturas que no se vean en los otros, faltará la novedad. Por esto la *novedad* será otra de las formas de la buena invención de la pintura.

Encontrándose en una pintura *verdad, verosimilitud, colocación, acción, unión, espíritu, expresión, decoro, novedad*, tendrá [f. 16v.] todas las buenas cualidades pertenecientes a la invención, y según la que, entre ellas, más descuelle en los cuadros de una escuela o de un particular pintor, se dirá que el carácter de sus invenciones es el espíritu, es la buena colocación, etcétera.

Quien entendiere todo lo que cada una de estas buenas cualidades de una invención, lleva consigo para la debida ejecución de las pinturas, sabrá todo lo que pertenece a esta especialísima parte del arte de los pinceles. Yo diré lo que alcance [f. 17r.] sobre cada una de ellas con la brevedad posible, contento de mostrar el camino de la perfección del arte a nuestra esclarecida juventud, dejando a nuestros célebres académicos el cuidado de explicar más largamente estas formas, y las otras sobre el dibujo sombreado y colorido que después daremos.

Capítulo V
DE LAS FORMAS DE LA INVENCIÓN EN PARTICULAR Y, EN PRIMER LUGAR, DE LA VERDAD

En todos los argumentos históricos, el pintor ha de expresar con su [f. 17v.] cuadro lo que realmente pasó. En los asuntos históricos de la religión no es lícito fingir pintando, como no lo es hablando. En las historias profanas puede permitirse la verosimilitud que no dañe a la verdad histórica. Si Horacio dijo que a los pintores y a los poetas es lícita cualquiera cosa,[571] él no conoció ni pudo hablar de nuestras historias sagradas. Él probablemente habló de los asuntos históricos, apenas en los [f. 18r.] libros insinuados, sobre los cuales puede el pintor y poeta imaginar con verosimilitud lo que pasó. Las piezas de teatro sobre nuestra augusta religión, como ni los cuadros de historia sagrada, no deben tener personajes ni acciones de que no hablen la historia, los Padres y la tradición.

La historia no es solamente sagrada. Hay historia natural, civil y profana. En los objetos pintados de historia natural, ya sean vegetables o animales, se requiere [f. 18v.] la misma exactitud que en los de la respetable religión. Es en ellos necesaria toda verdad. El pintar un Homero sonando un guitarrón francés, constando que tañía la lira llamada *scindapso,*[572] de cuatro cuerdas, es un yerro contra la verdad histórica. El pintar la *Huida de Nuestra Señora a Egipto*[573] con árboles y plantas en el camino, que no nacen en aquellos terrenos, es un yerro histórico.

[f. 19r.] En la perfección de esta forma de la invención llamada *verdad* hay su más y su menos de perfección, a medida de la mayor[574] o menor erudición del que inventa el cuadro.

El único medio de adquirir la perfección de esta forma es la continua y escogida lección de los históricos [historiadores]. Un buen inventor de cuadros no puede prescindir de ella, bien que no deba perder el tiempo en averiguar puntos dudosos de la historia.

Capítulo VI
DE LA VEROSIMILITUD

[f. 19v.] La verosimilitud histórica, como la poética, o puede aplicarse a objetos totalmente fingidos o a los históricos ampliados con alguna apariencia de verdad, no permitiendo la verdad el fingir en la historia de la religión y de la naturaleza. La verosimilitud puede solamente en la historia civil tener algún lugar y en la ampliación de sus hechos.

[f. 20r.] El fingir toda una historia de planta, como la de Telémaco[575] o de don Quijote, según el fin a que se dirija la invención, permite más o menos grados de verosimilitud histórica. Las imaginaciones de personas poco cultas creen verosímil lo que las cultas no creen. Si un pintor no es instruido, fácilmente hará un cuadro histórico con episodios que creerá verosímiles, y no lo serán.

La lección de las buenas tragedias [f. 20v.] y romances, y de las buenas *Artes poéticas*, puede instruir a los pintores en la doctrina perteneciente a esta forma de la invención. En las pinturas simbólicas hay su convención, y no se puede fingir.

Capítulo VII
DE LA COLOCACIÓN

La colocación, de todos o de cualquiera objeto pintado, tiene sus preceptos y es capaz de todo el ingenio de un gran pintor. En el colocar los objetos, se ha de mirar:

1.º Que contribuyan al efecto que debe hacer la [f. 21r.] pintura, siendo este el fin principal de la obra. En el senador de Malveci de Bolonia hay un cuadro de nuestro Murillo (según creen) de una media figura que representa una doncella de servicio.[576] Murillo la colocó de espaldas, volviendo la cabeza y caminando para dar a entender la curiosidad, la petulancia y la prontitud en el servicio de los amos. No he visto figura más bien colocada.

2.º Se han de mirar en el colocar muchas figuras [f. 21v.] que todas digan relación a la acción principal del cuadro. Los escritores alaban mucho en este género la colocación de las figuras. En el cuadro de Rafael de Urbino, hecho sobre la *Tentación de San Benito*, en el cual, bien que el santo este lejos y sea pequeño, se ve que las figuras grandes y todo el cuadro está dirigido, como a figura principal, al santo que está lejos. Nosotros tenemos de Velázquez, en este género, cuadros muy originales.

3.º Se ha de [f. 22r.] evitar, en la colocación, la monotonía de las figuras, haciendo que las manos, los pies, los ojos, las caras, los brazos y las piernas no estén en la misma postura, ni todos a un lado. En pintar procesiones, comunidades, soldados en escuadrón, se debe seguir la naturaleza monótona de tales cuerpos, pues contribuye al principal efecto.

4.º Debe, en la colocación, atenderse al efecto que debe necesariamente hacer la luz y la sombra en los cuerpos, no caiga una sombra sobre cuerpos que deben ser muy visibles etc.

Capítulo VIII
DE LA UNIÓN

[f. 22v.] Como la invención, o es de una figura a las veces o de muchas unidas en alguna acción, los preceptos de la unión o recaen sobre las partes a formar un todo, o sobre los todos a formar una representación, no se halla, por cierto, pintor que separe los brazos de los hombros o las piernas de la horcajadura [f. 23r.] en una figura, mas se hallarán los más que unen mal las partes de la figura. La unión de las partes a formar un todo pide su armonía y proporción, a las cuales se falta muchas veces en un cuadro. Para obtener la perfección de la unión de las partes a formar un todo, se debe evitar el acostumbrarse a dibujar las partes aisladas. Se deben saber las proporciones de las figuras de las diversas escuelas, y las diversas medidas de los géneros de arquitectura, para los [f. 23v.] diversos edificios pintados, como también de los diversos animales. Un ojo, acostumbrado al dibujo exacto y correcto, fácilmente recibe la impresión de las partes mal unidas y mal proporcionadas.

Para la unión de los todos en una representación pintada:

1.º Es necesario formar el plano geométrico con el punto de vista, para ver, en primer lugar, las grandezas que corresponden a cada todo en el sitio en que se quieren unir.

2.º Es necesario [f. 24r.] fijar en la imaginación la acción general de la figura o figuras principales, y las de las figuras o cuerpos accesorios, y hacer que todos contribuyan a la acción de la principal o digan a ella relación.

La unión de tiempo y de lugar es tan necesaria como la de la acción. El célebre cuadro de Rafael en que se hallan en una asamblea unidos san *Pablo Apóstol y otros santos de diversas edades con Santa Cecilia,*[577] no hace ningún [f. 24v.] efecto, aunque muy dibujado y colorido, y, al contrario, el cuadro de Domenechino, del *Martirio de Santa Agnete,*[578] hace efecto sorprendente hasta en el episodio de las doncellas cristianas que miran el martirio de la Santa; y es uno de los pocos cuadros que mueven los afectos de religión [en] el pueblo que, de lejos mira a Cristo que viene a coronar su esposa. La maldita vieja que [f. 25r.] tienta dos doncellas cristianas, haciéndoles ver en lo que paran las vírgenes castas, etc., todo está unido a una acción principal de dar el cuello al sayón la Santa por amor de la castidad.

La unión de las formas de dibujo, de sombreados, de colorido, correspondientes a la acción del cuadro, requeriría ella sola un tratado. Yo debo ser breve e indicar solamente los puntos principales.

Capítulo IX
DEL ESPÍRITU

[f. 25v.] Esta forma sobre la invención es poco conocida de los pintores. Si el profesor no sabe lo que es *de espíritu* difícilmente lo podrá dar a sus invenciones. El espíritu consiste en las expresiones o acciones humanas breves, prontas, ingeniosas y correctas. Un pintor, para mostrarse espirituoso en sus invenciones de cualquier objeto, ha de demostrar [f. 26r.] en ellas ingenio, prontitud, juicio y brevedad. La verdad de la invención consiste en la sencillez de los objetos propuestos, esto es, que sean los menos posibles para la significación de lo que se representa. El ingenio consiste en significar mucho con pocos objetos; el juicio, en que se pongan [los pocos objetos] en la aptitud más proporcionada al efecto del significado pretendido; la prontitud, en escoger el punto de la acción más inmediato a su significación.

En los griegos tenemos [f. 26v.] de estas invenciones espirituosas algunos ejemplos. Aquel cuadro pequeñísimo en que Timante[579] pintó un desmesurado gigante es uno de ellos. La media figura de la criada del nuestro Murillo, de que habemos hecho mención, puede ser un ejemplo para los modernos.

Es contraria al espíritu la laccitud [*sic*][580] de la invención en que todo se expresa menuda y dilatadamente. El acumular en un cuadro muchos asuntos, como lo hizo el Domenchino en su [f. 27r.] cuadro en los *Milagros del Rosario,*[581] es contraria al espíritu. Así lo es también toda especie de afectación en la invención o en las demás partes de la pintura, etc., etc.

Capítulo X
DE LA EXPRESIÓN

Los griegos poseyeron esta forma en toda su extensión. Los mejores modernos apenas ejecutaron una pequeña parte. Nuestras más acreditadas escuelas apenas tienen en sus cuadros la expresión de las pasiones violentas. Los griegos, [f. 27v.] además de estas [las pasiones], expresaron los naturales [afectos] de las personas y sus internos y, muchas veces, complicados afectos.

En nuestro *Ensayo histórico de la pintura de los griegos*[582] habemos hablado de la pericia de los griegos en esta parte. Nuestro Velázquez, en sus retratos singularmente de gente baja, obtuvo mucha expresión de los caracteres personales. Generalmente las caras de los modernos son tan ideales en los cuadros, y tan [f. 28r.] poco definidas, que en nada exprimen[583] sino con alzar o bajar o torcer los ojos, cuando los griegos, por el grande estudio de observación, hasta en sus estatuas sin color y sin ningún lineamento[584] violento, muestran el interno descontento o la interna ira u otra interior disposición general de la persona. El acostumbrarse a hacer con diligencia retratos de todo género de personas sirve, más que ningún otro estudio, [f. 28v.] para la expresión de genios y de internas aficiones. Por esto Tiziano, Velázquez y Van Dick[585] son, en esta parte, superiores a los otros maestros, según mi juicio.

Capítulo XI
DEL BUEN GUSTO[586]

El buen gusto en la invención de un cuadro se ve luego como en una pieza poética u oratoria. El pintar es una manera de hablar y, se [*sic,* por *si*] se quiere entender en qué esté el buen gusto [f. 29r.] de la invención de una pintura, basta haberse hecho cargo del buen gusto en el componer escribiendo el sistema, las ideas, haciendo que, de una principal y fácil, se deriven abiertamente las otras. El representarlas con naturaleza y con puro lenguaje, o con fuerza, o con amenidad, con un artificioso descuido, según los fines a que se dirige la diversidad de las composiciones escritas, da un placer [f. 29v.] tal a la razón que excede al gusto que se recibe por los sentidos de sus respectivos agradables objetos. Una invención de un cuadro fácil a primera vista (mas difícil de hallarse) que represente con limpieza la principal idea en todo su vigor, tratada con sencillos movimientos, mas enérgicos, y con los colores, luces y sombras que contribuyen a producir el efecto, según la diversidad de asuntos representados, [f. 30r.] da un tal gusto a los ojos, a la imaginación, al alma, que sorprende en su misma sencillez. Los cuadros de los *Amores* de Albani[587] son de esta especie. La *Aparición de los Ángeles a Abrahán*, de Ludovico Carracci,[588] en lo serio, está inventada con el mejor gusto y con todas las otras cualidades.

Capítulo XII
DEL DECORO[589]

Esta es una forma de que parece no tienen idea nuestros pintores, según los graves pecados que cometen contra ella. La Italia [f. 30v.] está llena de pinturas indecorosas. Una hermosa *Magdalena*[590] que, subiendo al cielo en premio de su penitencia, mostraba indecorosamente, para alejar del espíritu de penitencia, todo un muslo descubierto en un altar, hasta que se cubrió por orden de un celante arzobispo, ¿no era un grave pecado del Guercino? ¿No es indecoroso que San Jerónimo se pinte al desnudo, recibiendo el santo viático en presencia de la Santa Virgen, poniéndole los dedos bien abiertos sobre los ojos, como no queriendo ver lo que registra todo? ¿No es falta de decoro pintar un santo capuchino con las alforjas en tierra y los ángeles [f. 31r.] que le roban lo que hay dentro? ¿O un San Gregorio con un angelito que ríe con los otros, probándose la mitra o el trireño?[591] ¿Que diré de un cuadro de Santa Anna, celebrado, en que el cielo le envía una niña totalmente desnuda para significarle que concebirá la madre de toda pureza? ¿No son todos estos cuadros, que se ven en público y se alaban? ¿No se muestra en ellos que los pintores no tienen ni idea de la forma de decoro necesaria en un cuadro para el efecto con él pretendido?

No hablo yo aquí, como moralista, de las Ledas y de las Veneres y de otras porquerías en [f. 31v.] que se emplearon célebres pinceles, sino como pintor que requiere en una pintura cuanto el arte en ella prescribe. Para adquirir esta forma no es necesario más que un buen sentido común.

Capítulo XIII
DE LA NOVEDAD

Si se examinan los cuadros de los modernos pintores, casi todos son compuestos de centones de figuras y de cuadros viejos, o de estampas que de ellos se abrieron, como si los pintores del Quinientos hubieran agotado las invenciones. Todo arguye que se ha perdido el dibujo, pues se buscan [f. 32r.] los informados. Un etíope, pintado por Bononi en las *Bodas de Canaán,*[592] y que con su negrura rompe, puesto en medio del cuadro con sorprendente novedad de invención, la gran *vagheza*[593] y uniformidad de los vestidos de los concurrentes esposos y de los sentados a la mesa, se ve copiado en muchos cuadros de otros asuntos, sin saber ni entender cómo tenga allí lugar el etíope.

La novedad de la invención de Rafael en la *Prisión de San Pedro,*[594] ¿en cuantos otros cuadros no se copia? A nuestra nación le es natural, por el calor [f. 32v.] de sus ingenios, la copia de ideas y la multiplicidad de sus combinaciones. Las naciones más frías copian más por faltarles esta fuente. En un hermoso cuadro de Ciñaroli[595] se ve copiada una lámina de un Breviario de Venecia, con la sola mutación de haber tomado de otro cuadro una figura que está de bruces [*sic*] en tierra. En el cuadro del *Tránsito de San José* del célebre Parolini padre,[596] se ve copiada la virgen, sin quitar ni poner, que se halla en un cuadro de los Carracci en los capuchinos de Bolonia.[597] De esto [f. 33r.] hay infinitos ejemplos, aún de hombres acreditados; que de los otros no hablo.

La rigidez de los maestros modernos de entretener años y años los aprendices en el copiar, hace que los jóvenes se acostumbren a esto, y que sus imaginaciones se inutilicen para la novedad de las invenciones. La novedad de la pintura no requiere que se pinten asuntos nuevos, sino que a los ya tratados se les dé nuevo aspecto, nuevo sombreado, nuevo colorido o diversamente combinado. Lo que se encarga a los retóricos sobre la novedad de la proposición, [f. 33v.] se debe aplicar a los pintores. Sobre todo lo que *cuida*[598] a adquirir la novedad en la invención es el aprender bien el dibujo, pues la dificultad no suele estar en imaginar, sino en ejecutar nuevas posituras,[599] figuras y sombreados.

Capítulo XIV
REFLEXIONES SOBRE ESTAS FORMAS DE LA INVENCIÓN

Es necesario, para que se tengan ideas claras de cuanto yo he dicho respecto de la invención de la pintura, hacer algunas reflexiones.

Y sería la primera que, de estas formas, hay unas que son esenciales a la invención de todo género [f. 34r.] de pinturas y consecuencias[600] [*sic*] generales, como son la *verdad* y la *verosimilitud*. Hay otras que son accidentales, no porque se pueda prescindir de ellas, sino porque no son generales a toda la pintura. Tales son las figuras de *decoro* y de *expresión*, relativas únicamente a los cuadros donde entren acciones humanas o de vivientes.

La segunda reflexión es que, trascendiendo la invención todas las partes y estados de la pintura lineal, monocrómica o de todo color, la doctrina de estas formas, o generales, o sustanciales, o accidentales, se entiende a la invención [f. 34v.] del dibujo, del claro y oscuro, y del colorido, pues no solo se inventa la idea general del cuadro, sino también del dibujo, el sombreado y el colorido.

La tercera reflexión es que, teniendo sus particulares formas el dibujo, el sombreado y el colorido, las formas de la invención y los preceptos que ellas encierran deben unirse en la ejecución con las formas peculiares, requeridas en cada uno de estos diversos estados de la pintura.

La cuarta. Que, en consecuencia, al examinar un papel de un dibujo sombreado [f. 35r.] con un solo color, no se deben aplicar las formas peculiares del colorido en su crítica, sino las de la invención del dibujo lineal y del sombreado únicamente, y así examinando una primera lineal puramente, no deben aplicarse las formas del sombreado.

Las quinta. Que, comprendiendo cualquiera cuadro, hecho a todo color, todas las formas de la pintura, en el examen de este se puede y debe juzgar por todas las formas de la pintura, de las cuales ahora hablaremos, tratando en la ejecución.

Capítulo XV
DE LAS FORMAS PERTENECIENTES A LA EJECUCIÓN DE LA PINTURA EN GENERAL

[f. 35v.] Explicadas las formas de la invención, debemos analizar aquellas que pide la ejecución de una pintura con cualquiera método que se trabaje; y porque, siguiendo a los griegos, hemos considerado y dividido la pintura en tres diversos estados de perfección (o de pintura puramente lineal, o de pintura monocrómica o puramente con un color sombreada, o de pintura perfectamente colorida), [f. 36rv.] tendremos este método en el inquerir y en el explicar sus cualidades o formas. Ved aquí cómo las he yo analizado.

Cualesquiera pintura debe, con las solas líneas internas y externas de los contornos, representarnos algún objeto, no siendo pinturas aquellas en que, por estar muy informes sus toques, no llegan a representar, ni en general ni en particular, algún sujeto. Tales son las de los niños bajo las cuales les decimos varias veces que escriban *esto es* [f. 36v.] *gato o esto es caballo,* no entendiendo lo que hayan querido hacer. Las pinturas de objetos singulares, bien que no representen el individual sujeto, como los muchos retratos, pueden representar muy bien un hombre posible o imaginado, y siendo semejante a los otros en general, no deja de caer bajo los objetos de la pintura. Tales son muchos retratos de buenos maestros en que no atinaron en la idea del sujeto.

Luego, en cualesquiera pintura, la primera y más esencial forma es la *representación*, como en [f. 37r.] las palabras lo es su significación.

Cualquiera cosa que represente alguna otra, debe representarla (si lo hace con perfección) con claridad, con distinción, con naturalidad, con exactitud, con elegancia, con fluidez, con cultura, con gracia, con vivacidad.

Las palabras, por solo ser representativas de las ideas, y las ideas, por serlo de los objetos, reciben todas estas cualidades o formas de perfección. Luego el puro dibujo, por solo ser imagen representativa de algún objeto, debe o puede ser adornado de estas formas, esto es, de la *naturalidad,* de la *claridad*, [f. 37v.] de la *distinción*, de la *exactitud*, de la *facilidad*, de la *fluidez*, de la *vivacidad*, de la *gracia,* de la *elegancia* y de la *cultura*, por la cual las formas de una pintura lineal, o sea del puro dibujo, serán las sobredichas.

Ingeniémonos en dar a entender la naturaleza de cada una de estas formas pertenecientes a una parte principal de la ejecución de las pinturas, cual es la pintura lineal o sea del puro dibujo.

[Formas de la pintura lineal o dibujo]

Capítulo XVI

DE LAS FORMAS DE LA EJECUCIÓN DE LA PRIMERA EN PARTICULAR Y, EN PRIMER LUGAR, LAS DE LA PINTURA LINEAL

[1.º] De la representación y semejanza

Debe el dibujo o pintura lineal representar [f. 38r.] alguna cosa. Esta forma se extiende, por grados, desde la genérica representación a la específica, y desde la específica a la individual.

Hay muchos cuadros que solo representan, en general, un edificio, una campaña [campo], un puerto, un hombre o mujer. Hay otros que representan, en especie, un edificio de orden corintio, verbi gratia, la campaña en primavera, o del Egipto o de la América, o un etíope, o un chino. Hay otros que representan individualmente, como la Rotonda de Roma, el Puerto de Cádiz o el rey Bamba.[601]

[f. 38v.] Cada grado de representación requiere mayor instrucción; y en los inteligentes, bien efectuada, hace mayor efecto. En los cuadros representativos de hechos históricos, es indispensable la representación individual, en cuanto permitan las memorias históricas, en lugar, en vestido, en costumbres, etc., etc. Los griegos fueron en esto escrupulosos. Es sabida la historia del zapatero que corrigió Apeles.[602] Es sabida la historia de Paneno[603] que, pintando la guerra persiana, retrató los generales de los dos ejércitos. ¡Cuánto [f. 39r.] se falta en esta parte!

[2.ª] De la naturalidad

Con la afectación ofenden los que la miran, o en posición, o en gestos, o vestidos, etc. Así la naturalidad agrada. La naturalidad es una tal forma que ella sola, entre mil defectos, ha hecho tan respetables algunos bodegones pintados. Ella requiere mucha observación de toda especie de objetos, y mucho estudio. Y es una forma de que, más fácilmente que en ninguna otra, juzgan los ignorantes, por la asuefección[604] de ver los objetos al natural. El gran [f. 39v.] Rafael, que en todo introdujo la elegancia, pinta hasta los sayones tan elegantes y gentiles que, a mi parecer, su mismo saber le hace pasar los límites de la naturalidad,[605] aunque generalmente se cree que esta sea perfeccionar la naturaleza y usar de las formas ideales. Con todo, a mi parecer, por su término es tan impropia demasiada esta perfección como sería el vestir los sayones como suelen vestir las personas cortesanas y muy civiles. Los modales son el [f. 40r.] vestido del alma, y como un gentil vestuario y una gentileza de semblante y de acción no es propia y natural a toda especie de personas, así no lo debe ser en el dibujo.

Por lo mismo se ve que deben estudiarse mucho en esta forma:

1.º Los grandes maestros.

2.º Los muy imperfectos.[606] Estos para no dar en la afectación. Aquellos [para] por escoger asuntos en que puedan sobresalir las formas que poseen en grado superior. Un hermoso colorido cuántas veces daña a la naturalidad [f. 40v.] por no aplicarse bien a los objetos.

[3.ª] De la claridad

La claridad en la pintura lineal requiere no solo en lo general del asunto que se presente fácilmente, sino en la particular de los contornos que se deletreen por partes, fácilmente, y se lean los dibujos sin fatiga por entero.

Yo no he podido jamás estimar ciertos dibujos lineales del Parmigianino[607] o del Gercino [*sic,* por *Guercino*][608] llenos de rayas que confunden la idea, a tal término que no se puede adivinar por donde giren los contornos. A la claridad es contrario el uso de ejercitarse en el sombreado en vez de cultivar la pintura lineal. De ello habemos dicho y razonado a la larga en [f. 41r.] otro tratado.[609]

Como la claridad de las ideas depende de entender a fondo el asunto de que se habla, y de haberlo mucho manejado, así la claridad del dibujo depende del grande estudio y saber de las partes que componen cada cuerpo, y del grande manejo de la pluma o la pizarra. Apeles,[610] entre los griegos, fue, en esta [cualidad], original, como consta del retrato que hizo con cuatro toques de uno que lo quiso burlar, convidándolo a la mesa del rey Ptolomeo. En vez de responder al rey con la voz, preguntándole ¿quién te ha convidado? Apeles, con un carbón y con dos toques de lineamientos [f. 41v.] satisfizo al monarca. Apeles no hubiera llegado a esta claridad de dibujo sino hubiera tenido por máxima el dicho *Nulla dies sine línea.*[611] Lo que dijo un antiguo, *circulus et calamus quem non fecere disertum,*[612] diré yo de la claridad del dibujo, academia y la pizarra, si quieres obtener la claridad de la pintura lineal.

Capítulo XVIII
DE LA DISTINCIÓN

Por los solos lineamentos, bien marcados, se puede conocer la grandeza de los objetos, si no se confunden las líneas de los cuerpos, singularmente *escorzados,* o a la vista acortados. En los dibujos de escorzos es singularmente necesario el estudio de esta forma, siendo [f. 42r.] en ellos expuesta, la menor falta de distinción, a los yerros más monstruosos. Yo no he perdonado la falta de distinción jamás a un celebérrimo pintor italiano, que pintó al fresco en lugar público una santa que, no pudiendo recibir el santo viático, se lo hizo traer y aplicar al corazón, y en cuyo pecho, desapareciendo la sagrada hostia, quedó impresa la forma.

El pintor la dibujó echado en la cama con tan poca distinción de las líneas que deben marcar la grandeza de la santa acortada a la vista, que la abertura del pecho y la impresión de la [f. 42v.] sagrada forma presentan el sitio y figura más indecente de la naturaleza.

El Correggio[613] puede servir de ejemplar principal en esta forma. No hay ninguno de los pintores que muestre tanto estudio hecho de esta forma. Sus cuadros son el tormento de los abridores,[614] por no poder jamás adivinar las líneas de sus *escorzos*. Él, en cuadros de pequeño volumen, presenta con distinción, por esto, figuras grandes. Él, por la distinción que da a las partes ocultadas, de [*sic,* por *da*] un gran relieve a los objetos pintados. Su media naranja en Parma es la [f. 43r.] más ilustre memoria de todos los pintores europeos en esta parte. ¿Cómo llegó a adquirir esta

difícil forma de la pintura? Él se ejercitó más que ninguno en copiar los modelos colgados de alto y en diversas posturas colocados. Hace poco que en las bóvedas inmediatas a la cúpula de Parma se encontraron las figuras de muñecos de que el Correggio se sirvió para pintarlas. De esta forma de dibujo se pudiera hacer un libro entero. Varios de nuestros modernos hacen cuadros sin perspectiva para las medias naranjas, con las mismas reglas que los hacen para colgarlos de [f. 43v.] las paredes. No quiero especificar nada en esta parte. Otros escritores, si quieren, darán el claro y oscuro a estos mis lineamentos sobre las formas.

Capítulo XIX
DE LA EXACTITUD

Como la exactitud en el lenguaje requiere que las palabras y expresiones no signifiquen más ni menos de lo que se debe explicar, así en el dibujo pide que los contornos internos y exteriores sean precisamente los del objeto dibujado, sin quitarle ni añadirle grandeza, movimiento, expresión, altura, robustez o ligereza. Tratándose de dibujar objetos imaginados, [f. 44r.] la exactitud se contenta de menor perfección y corrección de diseño que tratándose de delinear cuerpos verdaderos y existentes. Esta forma es general a todo dibujo, mas es singularmente necesaria en los retratos, o de animales o de hombres. Por esta razón la exactitud puede dividirse en específica y en individual, pintando una mujer o un hombre imaginado. Yo observaré la forma susodicha, dibujando cuanto el hombre o la mujer piden en general para ser bien delineados. Mas, pintando el retrato de un sujeto particular, [f. 44v.] la exactitud requiere que yo dibuje ni más ni menos el objeto, bien o mal formado que él sea; dependiendo la ejecución de un retrato hasta del saber representar las faltas del dibujo específico de la figura humana.

Esto hace ver que la forma de exactitud es diversa de las otras. Leonardo de Vinci[615] nos dejó muy buenas observaciones para adquirir fácilmente el arte de retratar, o de ser exactos en el dibujo de los objetos presentes, ahora se trate de los retratos, ahora de movimientos y de fuerzas. La brevedad que me he propuesto no permite [que] me extienda copiándolas.

Capítulo XX
DE LA FACILIDAD

[f. 45r.] Como la naturalidad es contraria a la afectación, así lo es la facilidad a lo que llaman los italianos en el dibujo *stentatezza*[616] o morosidad. Para comprender lo que es en el dibujo la facilidad, échense los ojos sobre una línea escrita por un niño muy tierno, o por un viejo cadente, y sobre otra escrita por un joven robusto que tenga buen carácter.

Las letras del niño o el viejo están formadas con fatiga, y la fatiga se descubre en la poca seguridad del pulso al formarlas. Es verdad que [f. 45v.] se leen sin fatiga, mas hacen una desagradable impresión a los ojos. Así se ven algunos dibujos *atrabajados*[617] que, aún cuando sean correctos y exactos, no agradan la mitad que otros que presentan facilidad y soltura de mano. Esta facilidad es prueba de mucho saber y de mucha práctica; y el mucho estudiar y el dibujar mucho son los únicos medios de adquirir esta forma de facilidad.

Capítulo XXI
DE LA FLUIDEZ

La fluidez es una forma opuesta a la dureza, y aunque es común a todas [f. 45v.] los partes del dibujo, es relativa singularmente a los contornos exteriores de los cuerpos. Hay, a las veces, en los dibujos un corte tan crudo y tan duro a los ojos, que parecen figuras cortadas con tijeras y sobrepuestas a la superficie o ángulos y triángulos de vestidos, con una sierra segados. Es necesario, en los dibujos bien hechos, evitarlos, usando de la fluidez, la cual es diversa en los diversos cuerpos pintados, no solo de hombres y de vivientes sino de inanimados. La fluidez de los contornos exteriores se diversifica por la diversidad de los [f. 46v.] cuerpos. De una manera es fluida la leche, de otra el agua o el aceite. De una suerte es fluido el movimiento de una anguila o de un junco movido. De una manera es fluida la holandilla[618] movida y la gasa, que una tela de seda o de lana. Así mismo diversa es la fluidez de los contornos de un cuerpo tierno desnudo, de la de un cuerpo de un sayán o de un viejo.

Observando la naturaleza de fluidez en todos estos diversos cuerpos, se [f. 47r.] aprenderá la ejecución de esta forma. No faltan ejemplares entre los pintores nacionales y forasteros de esta forma, si Palomino[619] no me ha engañado.

Capítulo XXII
DE LA VIVACIDAD

Como todos los objetos dibujables no viven, así la vivacidad no se extiende a todas las partes de la ejecución de la pintura lineal, sino a los de los solos vivientes. Esta forma no significa otra cosa sino que los dibujos de personas y animales sean tales que muestren el alma dentro [f. 47v.] del cuerpo dibujado. A este fin contribuyen principalmente dos cosas: los ojos y el movimiento de la persona o del animal. Basta ver en las figuras de Correggio los ojos para creer que sus pinturas tienen alma, y, en las obras de Miguel Ángel, el movimiento para persuadirse que tiene espíritu.[620] Estoy cansado de ver en los cuadros figuras de muertos que parecen durmientes y, al contrario, figuras de durmientes que parecen muertos.

El mostrar animadas las figuras no es tan [f. 48r.] difícil en la general cuanto en la particular situación en que se pintan. En cada situación particular los ojos y los movimientos han de manifestar la impresión que reciben en aquel particular caso. Y esta parte de la forma *vivacidad* pide mucha observación, filosofía y dibujo. En las pinturas que deben verse vecinas, la vivacidad debe buscarse y ejecutarse en ojos y lineamentos de las caras. En las que se miran de lejos, en los movimientos y aire general de las figuras. No debe confundirse la forma de la *vivacidad* con la forma de la *expresión*. La [f. 48v.] *vivacidad* se muestra recibiendo impresiones de los objetos que circundan la persona.

La expresión, de que habemos hablado tratando de la invención, [se muestra] haciendo obrando alguna cosa con que se manifieste el interno. Si coinciden estas dos formas en algo es porque la impresión recibida fácilmente se convierte en principio de alguna externa acción. No debe tampoco la vivacidad confundirse con el espíritu, siendo esta propia del pintor en inventar, y la vivacidad propia de las figuras pintadas y dibujadas.

Capítulo XXIII
DE LA GRACIA[621]

[f. 49r.] De esta forma [la gracia], todos hablan en sus libros de las bellas artes y ninguno la define, para mostrar en qué esté puesta. Generalmente, no se tiene idea de ella.

La *gracia* se aplica a cosas de especies diversas. Se dice *graciosa expresión, graciosa figura, gesto gracioso, sonata graciosa, graciosa poesía*, etc. [Al] Examinar bien por qué se dicen graciosas estas y otras cosas, se ve que cualquiera laudable novedad que causa placer al verse o al oírse [f. 49v.] hace las cosas todas vistas u oídas graciosas. Así un vestido, que tenga novedad laudable en su corte, o en su labor o color y que agrade, se llama gracioso. Una sonata de música, que tenga novedad y que cause alegre placer, se llama graciosa. Una fisonomía, que presente novedad o en el corte de los ojos o de la nariz o de la boca, y que una un aire alegre, se llama graciosa.

En el dibujo la gracia consistirá en la laudable novedad de las fisonomías, o por el corte de bocas, o por otro lineamento nuevo, o en el de los [f. 50r.] vestidos [en] que existe una *hilaridad.*[622] Por eso nosotros damos al Correggio, por característica, la gracia.[623] Sus cortes de ojos y bocas son satirescos y alegres. Sus formas de vestuarios y posituras de las figuras son novísimas y agradables. Por lo que en todas sus composiciones reina la gracia. Una novedad que pase los límites del decoro personal es ridícula, y no excita la laudable *hilaridad,* sino la descompasada risa. Sabido en qué está puesta esta forma, es fácil saber los medios de conseguirla y de ejecutarla en los dibujos. Ella es una forma diversa.

Capítulo XXIV
DE LA ELEGANCIA[624]

[f. 50v.] La elegancia del dibujo está puesta en las líneas ondeantes de los contornos, las cuales pueden existir sin la gracia. Para hacerse cargo de lo que quiero decir obsérvese que, en todas las obras de las artes, la línea recta es la más inelegante de todas. Una mesa con pies cuadrados no es tan elegante como otra con pies de cabra. Ogast escribió un entero libro para mostrar esta verdad.[625] Yo a él me refiero por brevedad. En ninguna figura viviente hay una sola línea enteramente [f. 51r.] recta. Cada articulación animal tiene en su contorno tres cortes de línea, más menos curva, según las diversas partes que se articulan. El dedo, verbigracia, tiene tres articulaciones curvas, aun cuando el dedo esté recto, y cada articulación del dedo tiene tres cortes curvos, etcétera. Examínese bien este punto de dibujo, y se verá que son ciertas estas nuestras observaciones.

Ahora, pues, cada uno de estos tres cortes unidos hace una línea ondeante. Por lo cual, la ondulación de las líneas de los contornos en el dibujo que exceda el natural imperfecto y se allegue [f. 51v.] al natural corregido del más bien hecho ejemplar, forma las figuras del dibujo elegantes. El Rafael en esto es el único original, o al menos el más universal, no habiendo lineamento que no sea elegantísimo.[626]

Capítulo XXV
DE LA CULTURA[627]

¿En qué consistirá la cultura del dibujo? El dibujo es una expresión, la expresión culta y de palabras escogidas y propias. No de otra suerte el dibujo pide caras, manos, pies, vestidos, acciones y *posituras*[628] escogidas y propias. Las escuelas de Italia [f. 52r.] reparan luego, en un cuadro que examinen, la cultura de los semblantes, y dicen que *le forme de Carracci sono scelte*, entendiendo por formas escogidas los semblantes de un culto talle. El servicio de escogidos ejemplares para copiar, cuando se estudia, ayuda más que otra cosa alguna a adquirir la cultura. Cada escuela tiene provisión de cabezas, manos y cuerpos de yeso, sacados de las mejores estatuas de los antiguos, para el fin de hacer [f. 52v.] cultos los dibujos. Con todo observo que cada escuela por la grande *asuefacción*[629] de verlos continuamente, copia los semblantes, los pies y manos, y vestidos de su nación en los cuadros; de suerte que un cuadro francés o flamenco, italiano o español, por los semblantes y fisonomías, se puede conocer de qué nación sea. Y, en todo lo que he visto, no hay otro ejemplo que Ribera[630] que haya siempre evitado las fisonomías nacionales. Y lo más admirable es (según cuentan los escritores) que frecuentemente, poniéndose delante de un espejo y [f. 53r.] copiándose, no tuvo otro ejemplar que su persona.

El Guercino, en los vestidos, copia los usados en España cuando él trabajaba; y hasta Ismael y los sayones que atormentan a San Lorenzo,[631] se ven vestidos a la española en dos hermosos cuadros de este

pintor. La cultura en el vestir y en los pliegues, pide la propiedad histórica y civil. Dejo a los maestros el alargarse en la explicación de esta forma. Que yo paso a explicar las formas de la pintura monocrómica.

[Formas de la pintura monocrómica]

Capítulo XXVI

DE LAS FORMAS PERTENECIENTES A LA EJECUCIÓN DE LA PINTURA MONOCRÓMICA O DE UN SOLO COLOR, Y EN PRIMER LUGAR DE LA ILUMINACIÓN

[f. 53v.] Los griegos entendieron por pintura monocrómica lo que nosotros llamamos hecha a claro-oscuro o sombreada con un color. Las formas peculiares del claro-oscuro son: 1.º) la iluminación, 2.º) los sombríos, 3.º) la degradación, 4.º) el relieve; ahora se ejecute con el carbón, o con la pluma, o con el lápiz, o con el pincel, que esto importa poco.

Yo he reprendido y reprenderé siempre que, en vez de enseñarse [f. 54r.] el dibujo en las escuelas europeas, se enseñe el claro-oscuro, y que, aprendiendo en claro-oscuro, se use del lápiz, de la pluma, o de otro instrumento que el pincel, con alguna tinta desleída [no se use de otros instrumentos que del lápiz, la pluma y el pincel]. De esto he dicho bastante en el librito de la pintura lineal[632] en la cual está únicamente colocada la esencia del dibujo. No se me objeten los ejemplos de grandes hombres de todas las naciones en contrario, porque hubieran sido mayores aún si hubieran seguido el ejemplo de los griegos.

En cualquiera pintura monocrómica [f. 54v.] sobre las cualidades del dibujo, hay cuatro cosas: 1.ª) claro, 2.ª) oscuros, 3.ª) degradación de los claros y oscuros, 4.ª) el necesario resultado de estas tres cosas bien ejecutadas, esto es, el relieve. Cada una de estas partes requiere su forma particular. Hablemos.

Capítulo XXVII
DE LA ILUMINACIÓN

Sé que en el común lenguaje se dice una estampa *iluminada*, porque ha sido colorida, mas en el lenguaje pictórico la iluminación significa solamente haber dado puntos y grados de luz al dibujo.

Esta operación en las pinturas monocrómicas se puede hacer de dos maneras, que se reducen a una, [f. 55r.] o formando los oscuros en una pintura lineal de fondo claro, o formando los claros en una pintura lineal de fondo oscuro. De ambos métodos nos quedan ejemplares del *Quinientos,*[633] bien que haya prevalecido el uso en las escuelas de formar los oscuros según la pintura lineal de fondo claro. Mas porque, al pintar con todos los colores, estas operaciones de iluminar y de sombrear están separadas, requieren diversidad de preceptos, cuando se comienza a aprender y ejecutar en los dibujos monocrómicos; por lo cual se ha de [f. 55v.] considerar, al iluminar o sombrear un dibujo, la ley con que se han de dejar cubiertas las plazas que forman la iluminación, como si fuesen una masa de color de luz, o de sombra

Y, en primer lugar, en la iluminación se ha de fijar un punto fuera del cuadro de donde venga la luz a todo él. Esta luz puede ser artificial o natural del sol, o de la luna. Puede ser luz de muy de mañana, de muy levantado el sol, o del sol que se pone. Puede ser recibida de lleno o por alguna abertura. En todos los cuales puntos, el reglamento de las plazas de la iluminación debe ser más o menos diverso.

En segundo [f. 56r.] lugar, como la privación de luz haga la sombra, la privación de la luz de la luna hará una sombra diversa de la privación de la luz del sol; y la de la candela, diversa de la luna y de la del sol. Una luz venida del cielo, considerándose más bella y más fuerte que la del sol, deberá formar sombra diversa que la luz del sol. El estudio y la observación del modo con que estas luces naturales se difunden, se reparten, se degradan, se reflecten y se mezclan, puede únicamente enseñar la perfección de la forma de la iluminación.

Los escritores, singularmente [f. 56v.] Alberti,[634] dan algunos preceptos para la práctica de la repartición de las luces de sus degradaciones, de sus reflejos y de sus mezclas. En general se puede decir que, sin el estudio de la naturaleza, son vanos los preceptos en esta parte, fuera de estos pocos:

1.º Que dos luces del mismo tono de claridad son siempre contra la naturaleza en una figura, o en un cuadro iluminado.

2.º Que un golpe de luz inmediato a otro de sombra es contra la naturaleza.

3.º Que todas las luces, cuando se alejan del mayor esplendor en la figura o en el cuadro, deben calar [bajar] de tono o de [f. 57r.] vigor.

4.º Que las más oscuras sombras se han de hallar en los sitios más apartados de la luz principal; mas de las sombras hablemos en particular.

Capítulo XXVIII
DEL SOMBRÍO[635]

El saber sombrear pide sus particulares preceptos y observaciones, y el sombrío bien hecho en una pintura es una forma muy apreciable. Ni en dibujos a claro-oscuro, ni en pinturas debe jamás usarse de topetones de negro que no tengan algo de diafanidad. La razón es esta: la pintura se hace para ser vista, y los golpes de sombrío enteramente [f. 57v.] negros no dejan distinguir lo que dentro se debe haber dibujado. Los negros de los dibujos impresos del Piaceta[636] son, por esto, ininteligibles. Los fondos del campo pueden muy bien ennegrecerse cuanto se quiera, no habiendo en ellos nada pintado. Las escuelas de Italia dicen que las manchas del Guercino son hermosas, sus claros-oscuros en los pensamientos[637] dibujados, estando hechos con la pluma generalmente, no están muy cargados de sombra. En los cuadros en que pintó sin mezclar la pez griega con los aceites,[638] para hacer diáfanas sus sombras, sus oscuros son del todo negros, y han arruinado sus pinturas, como la de la *Visitación*, en Ferrara,[639] y la de la *Cátedra de San Pedro* [f. 58r.] en Sento [*sic,* por *Cento*].[640] En los cuadros donde molió la pez griega con los oscuros a los aceites, tiene bellísima mancha, y se lee el dibujo dentro de los mayores topetones de sombras, cuales son los de su segundo método.

Los mayores obscuros no deben jamás encontrarse, en las figuras, vecinos a las mayores luces. Como las sombras son privación de la luz, donde hay mucha luz no puede hallarse mucha sombra. La proyección de

las sombras pide mucha reflexión, dependiendo su longitud y groseza [gordura] del punto en que se ha horizontado la luz principal, y de lo lejos o cerca que se ha imaginado. La sombra, como la luz, tiene un punto en el cual se ve más cargada, disminuyendo [f. 58v.] siempre desde aquel punto su graduación. Para no errar en este punto no hay otro compendioso remedio que el formar una o muchas figuras de Creta,[641] ponerlas en la acción en que deben estar en el cuadro, colocarlas a la luz que se quiere, y observar los diversos juegos de las sombras, de las luces y reflejos.

Capítulo XXIX
DE LA DEGRADACIÓN Y DEL RELIEVE

Ni dos luces ni dos sombras, como habemos dicho, son de la misma fuerza en un cuadro, y donde se hallen es un error del pintor. Desde su principio, tanto las masas de luz cuanto las sombras se degradan, por lo cual los confines de las sombras se unen con los confines de la luz, y ocupan una [f. 59r.] plaza de la superficie en que igualmente se puede decir que hay una opaca y tenue luz o una tenue y ligera sombra, mezclándose la luz y la sombra tenuísimamente. La luz y la sombra ligeramente se degrada la una a la otra. Esta degradación en las pinturas monocrómicas no puede hacerse debidamente diluendo [diluyendo] el color con que se hacen los oscuros. No hay otra cosa que diluya más el color que el agua, por lo que nos habemos declarado contra el uso moderno de hacer los claro-oscuros con la punta del lápiz, o de la pluma, o con enjuto polvo manejado con el dedo, con los dedales de papel de estraza. Es imposible que con ellos se haga la degradación tan delicada como con el [f. 59v.] pincel y agua colorida.

En cada cuerpo, ya se pinte[642] con un color el claro-oscuro, o con muchos, se han de considerar tres superficies: una destinada a las luces, otra a las medias tintas de degradación, otra a las sombras, Y aunque en una pintura monocrómica no se cuenta [nada más] que con el claro y el oscuro, el oscuro y el claro, en sus extremidades unidos y degradados, dan la tercera superficie. Si no se da lugar a la degradación, faltará el relieve,

que es el efecto del claro-oscuro bien formado, no siendo necesarios otros preceptos para formarlo que los que piden las degradaciones de la iluminación y del [f. 60r.] sombrío. Donde falte el relieve, falta el claro-oscuro. La diferencia de hacer la degradación de la luz y de las sombras con uno, o con muchos colores, no es otra que hacer de muchos colores la luz y la sombra.

Capítulo XXX
DE LAS FORMAS PERTENECIENTES A LA EJECUCIÓN DE LA PINTURA HECHA A TODO COLOR, Y EN PRIMER LUGAR DEL BUEN TONO

Los griegos pintaron cuadros con solos cuatro colores. Alberti[643] quiso renovar esta usanza ennobleciéndola con el ejemplo de los cuatro elementos de la naturaleza. Alberti no entendió los griegos[644] ni los elementos de la física. Los griegos, pintando con solos cuatro colores, pintaron [f. 60v.] con todos los colores. Pintando con todos los colores, pintaron con solos cuatro. La diferencia de estas dos épocas consistió en esta materialidad: que cuando los griegos pintaron con solos cuatro colores, se formaban ellos, con arte de estos cuatros, todos los otros colores; y, cuando se dice que pintaron con todos los colores, los tomaban ya formados por la naturaleza, la cual, siendo más instruida en hacer las mezclas que los griegos, estos hicieron prudentemente en valerse de los ya naturalmente formados, como lo ejecutamos presentemente.

Yo no trataré en este lugar de los colores naturales artificiales, ni de los que son peculiares de cada método de [f. 61r.] pintar, solamente diré que los minerales son los mejores para todo género de métodos de colorir. Estos puntos son peculiares del tratado de los métodos de ejecutarse la pintura, y no hay autor que no se extienda mucho sobre este punto. Me entretendré únicamente en descubrir las formas requeridas en la buena pintura colorida, o se trabaje con un método o con otro. Asunto intacto hasta ahora, que puede muy mucho servir a nuestros hábiles jóvenes para trabajar bien sus cuadros.

En el colorido (el cual supone las formas del dibujo y del claro-oscuro bien aprendidas) considero todas estas [f. 61v.] buenas cualidades o formas:

1.ª El buen tono de colorir.
2.ª La armonía de los colores.
3.ª La hermosura.
4.ª La variedad.
5.ª La *vageza*.[645]
6.ª La *fresqueza*.[646]
7.ª El resultado de todas estas formas, y de las del dibujo y del claro-oscuro en un cuadro, esto es, la ilusión.

Capítulo XXXI
DEL BUEN TONO[647]

El buen tono del colorido se llama así por la correspondencia que la tinta general de las pinturas tiene con el efecto pretendido en su representación.

Un pintor, que dé a todos sus cuadros el mismo tono de colorido, comete el mismo error que el músico que trabaje todas sus composiciones bajo de una misma cuerda [f. 62r.] fundamental: en un tono de color diverso corresponde a un argumento alegre que un melancólico o trágico [a un argumento alegre corresponde un tono de color diverso, que no uno trágico].[648] *Las bodas de Canadá*[649] y el *Juicio universal* pintados han de presentar una tinta general diversa en los cuadros.

Nuestros grandes maestros en esta parte no han tenido otro cambiamento[650] de tono que el colorido más alto o más bajo para los asuntos alegres o serios. Exceptúo la Escuela Lombarda, en la cual veo alegres o serios. El Doso Dosi,[651] el Escarselino,[652] el Bononi[653] y otros que variaron el tono admirablemente, como se puede ver en Bolonia y en Ferrara [f. 62v.]. Miguel Angelo tuvo la prudencia de elegir asuntos correspondientes a su genio terrible y sus fieras tintas. En la Escuela Veneciana reina el tono de alegre colorido. En la Escuela Romana, el blando. De nuestra escuela [la española] he visto poco y no puedo juzgar.[654]

¿Cuál color general deba reinar en cada asunto diverso, se ha de colegir de la convención general de una nación en manifestar o expresar

las diversas circunstancias en que se hallan las familias o las personas, por medio de los colores para mostrar tristeza. Para los muertos se usa el negro o el pajizo. Para las cosas [f. 63r.] inocentes se destina el banco. Para mostrar el exceso de la locura alegre, el verde. Para los argumentos celestiales, el azul. Para los sangrientos, el rojo.

La manera de hacer que todo el cuadro pintado participe del tono de color que se quiera es esta: después de bosquejado el cuadro con los colores que se quiera, se prepara un solo color cual deba reinar en toda la pintura, y se da igualmente y ligeramente con la brocha una mano sobre el bosquejo. Y, después que se haya enjugado o esté casi enjuto, se termina el cuadro sobre aquella tinta con los [f. 63v.] colores correspondientes a cada parte,[655] los cuales, participando del color general, dan el tono requerido a la expresión o efecto que se pretende. Refléctase[656] sobre el tono blando del Batoni[657] o del Ciñaroli [*sic*],[658] dado aún en los asuntos austeros, y sobre los cuadros de otros insignes maestros que se formaron un estilo alegre de colorido, y que lo usan en todos los asuntos tan mal a propósito, como usó en todos los argumentos el señor de Volter [*sic,* por *Voltaire*][659] el estilo gracioso y burlesco. Es pobre persona la que no tiene sino un vestido. Y es pobre pintor el que no tiene sino un colorido. Y es pobre orador el que no tiene sino un estilo. Y es pobre músico en que no sabe componer [más] que en un tono.

Capítulo XXXII
DE LA ARMONÍA

[f. 64r.] Como la armonía tiene su lugar en la música, así también en la pintura. Como hay en la música algunos sonidos que no se unen con otros porque hacen asonancia, así en la pintura hay unos colores que, al lado de otros o con ellos mezclados, ofenden la vista. Todos aquellos colores que, unidos con otros, se cambian con otros diversos, como el azul y el rojo en sonorado [*sic,* por sonrosado o morado], ofenden y desentonan vecinos, y no se deben usar simples en las medias tintas. La razón es evidente: las extremidades dan, o cuando se pintan [f. 64v.] si son tiernos, o después de unidos el un color sobre el otro ya enjuto cuando fermentan, un tercero color que no es ninguno de los otros, ni el que se pretendía.

Mas la armonía, que tiene por ley fundamental el usar colores amigos, requiere otros varios preceptos, a más de esa ley general. Tal es el que no se usen jamás colores *virginis*[660] o sencillos: jamás solo albayalde, jamás solo azul, jamás solo y limpio el color pajizo o rojo, como se ha molido en una pasta, sino mezclados con los que requiere la respectiva degradación de cada uno. La razón es esta: porque, pintando [f. 65r.] objetos de naturaleza, en toda ella no se hallan pedazos de estos simples colores sin mezcla de otro u otros. Y aún cuando se hallan en pieles, paños y otros objetos semejantes, saldrán llanos y sin relieve, si no se mezclasen con otros. Estos dos advertimientos son fundamentales para la adquisición de esta forma.

Nuestros maestros están acostumbrados a mezclar unos con otros sin que puedan dar razón de las mezclas ni de su cualidad, ni de la cantidad de cada color, y los ojos le sirven de criterio; mas debe haber regla en el arte de la mezcla de los colores, como la hay en la música para los sonidos, sino que [*sic,* por *pero*] [f. 65v.] esta forma ha sido poco cultivada, y por eso no se sabe.

Los que siguen las leyes de los colores del prisma,[661] para saber cuáles deben ser unos a otros vecinos, sacarán poco provecho de esta observación. Por los mismos colores del prisma, si se cargasen unos más y otros menos de lo que sucede en el *iris*, serían desagradables, y es fácil, siguiendo esta regla del prisma, el dar en la monotonía del colorido de los cuadros, contraria a la forma que ahora explicaremos.

Capítulo XXXIII
DE LA VARIEDAD Y DE LA VAGUEZA[662]

La variedad y la vagueza son dos hermanas, y por eso las uno en un capítulo, [f. 66r.] bien que sean distintas. Por variedad no entiendo que el cuadro o la figura sea hecha con todos los colores, pues bastan tres o cuatro, como usaron los griegos, para hacer gran variedad en las mezclas. Entiendo que los colores de las caras no sean los mismos en todas; que los colores de los vestidos sean en uno diversos que en otro. Asimismo el color de los animales, aun de la misma especie, y todo lo que se pinta.

No estamos en la Etiopía donde todas las caras parecen de un color. Lo mismo digo de las luces y sombras no caigan [f. 66v.] en cada cara de la misma manera, variando ellas de positura. ¿Cuántos insignes cuadros hay en que todos los ángeles están hechos con la misma pasta de encarnación? ¿Cuántos en que están vestidos los apóstoles con túnica pajiza el uno y manto colorado; el otro al revés con túnica colorada y manto pajizo, por no tener el pintor idea de esta forma o de la variedad?

No hay pintor que no sepa que hay algunos azules cargados hasta la negrura. Que el azul y el pajizo dan, mezclados, el verde. Que el azul y el verde, unidos, resulta [f. 67r.] el color morado;[663] y del albayalde y de ciertos negros, como el de los huesos de Pérsico[664] quemados, nace un azul térreo y ordinario, y que combinando estas mezclas, primero, de dos en dos, después de tres en tres, y las nuevas mezclas entre sí, se puedan hacer

innumerables colores. Tantos pajizos como tenemos simples; tantos rojos; tantos verdes con ese método mezclados, ¿cuánta variedad no dará?

La *vagueza,* hermana de la variedad, está en usar las mezclas más agradables y vistosas. La variedad conviene a todos los asuntos de los cuadros, a toda especie [f. 67v.] de objetos. La *vagueza* no es conveniente más que en los asuntos alegres, amorosos, celestiales y amenos, o semejantes. Hay varios pintores que tienen un colorido vago, y usan de él hasta en los cuadros de entierros y de la Sagrada Pasión. Otros hay que tienen unas mezcla melancólicas, y pintan con ellas la gloria. Es necesaria la vagueza en unos, la robustez en otros.

El Guido[665] es generalmente ligero y blando de color. Con todo, en el cuadro de *San Pedro y San Pablo,* de la Galería San Pieri, es uno de los más robustos y severos pintores. El Albani[666] es en todo vaguísimo [f. 68r.] y tuvo el buen juicio de no pintar otros asuntos que los que querían *vagueza* de tintas. Quien no tiene más que un estilo, tanto en la oratoria como en la pintura, no debe manejar otros asuntos que los que a su estilo conviene.

Yo no hago tratado aparte de las formas de suavidad de color, de blandura, de severidad y de otras semejantes menos trascendentales de las que yo explico en este tratado, porque todas ellas están comprendidas en la forma del *buen tono.*

Capítulo XXXIV
DE LA HERMOSURA

[f. 68v.] Yo hago la hermosura propiedad o forma del colorido. Disputen cuanto quieran los que se precian de metafísicos, en qué esté puesta la hermosura. Divídanla, como un célebre autor, en hermosura de razón, de imaginación, de sentidos, de capricho. Ninguno me podrá negar que el colorido de un cuadro pueda ser, y decirse, hermoso. Ninguno me podrá negar que un cuadro que una en su colorido (bajo el correcto dibujo) el buen tono, [f. 69r.] la armonía, la variedad y la vagueza, no sea, por esto solo, hermoso. No basta el buen tono, no basta la armonía, no basta la variedad, no basta por sí sola la vagueza, sin las otras dichas formas para hacer un cuadro hermoso.

Es necesaria la unión de todas ellas en la composición y la mezcla oportuna. Ni por esto deja de ser una forma de la pintura la hermosura. Como una medicina es diversa de los muchos y simples medicamentos de que se compone, así la [f. 69v.] hermosura es una forma compuesta de cuatro diversas y simples formas del colorido (supuesto siempre el correcto dibujo). La forma de la hermosura no conviene a toda especie de cuadros, como no se dice *hermoso funeral, hermosa pestilencia,* etc., así la forma hermosura no conviene a los asuntos melancólicos, trágicos o severos de los cuadros. Y ved ahí como la hermosura se distinga de las formas simples de que se compone, las cuales, fuera de la vagueza, son comunes a todos [f. 70r.] los asuntos de la pintura.

Parrasio pintó un tan hermoso Teseo[667] que fue a razón criticado por otro pintor griego, el cual, habiendo hecho un Teseo robusto y de color severo dijo: *El Teseo de Parrasio parece que no comió en su vida otro manjar que rosas; el mío se ve que se alimentó de carnes*. El hacer una hermosa pintura de un *Ecce Homo* es propio de pintores que no tienen cabeza; es vestir de luto la esposa en un cuadro de las *Bodas de Canaán de Galilea*. Con todo no hay ninguno que recomiende un cuadro a un pintor que no le diga: *quiero un hermoso cuadro*, aun cuando le recomiende un *San Lorenzo en las parrillas* o un *San Bartolomé despellejado* [f. 70v.]. Y no hay pintor que no eche el resto de su colorido más vago [hermoso] para contentar al postulante. ¡Es esto tener idea de la pintura!

Capítulo XXXV
DE LA FRESQUEZA[668]

Alabamos algunos cuadros por la frescura de su colorido, mas en alabarlos mostramos que no entendemos lo que sea esta forma del colorido. No damos esta alabanza [más] que a cuadros viejos, bien conservados, siendo ella también una propiedad de los recién hechos. La frescura del color consiste en que los colores aptos a cada sitio parezcan puestos de primera mano, y no mortificados; en que parezcan colores sencillos, no siéndolo, como se dejará ver por su altura y [f. 71r.] degradación.

Esta forma es común a toda especie de asuntos de pintura y de colorido, ahora sea severo, ahora alegre. Esta forma del colorido depende, en gran parte, de la seguridad proveniente de la gran práctica de colorir. Yo pondré de esto un ejemplo a los prácticos. Después de bosquejado con diversidad de colores un cuatro, en la Escuela Lombarda italiana, se usa el tocar con tintas azules en carnes jóvenes la raíz de los cabellos, el alrededor de los ojos, en las sienes; y con verde claro, debajo de la nariz y del labio inferior. Se usa, asimismo, dar pinceladas de carmín en las alturas de los huesos [f. 71v.] de la frente, de las mejillas, de la nariz y en su extremidad, y en las de las orejas. Este método se usa antes de cubrir el bosquejo y de terminarlo. Mas, si estando estos colores frescos, se mezclan y cubren con el color de la encarnación, hacen una carne mortificada y llena de tintas muertas. Habiéndose enjugado los colores, la encarnación es fresca y agradable, y parece de primera mano. Por lo que se ve que la frescura del color depende mucho de los métodos con que se trabaja.

Los métodos de los encaustos, de suyo presentan más frescos los colores que cualquiera [f. 72r.] otro método, aunque se comprenda el método de los cilindros que llaman en Italia *Pastelli*.[669]

Para la frescura de los colores ayudan mucho estas dos observaciones:

1.ª En no dar la segunda mano hasta que esté bien enjuta la primera.

2.ª La cualidad de la imprimación. Algunas escuelas antiguamente en Italia usaron por imprimación cal muerta de mucho tiempo, con yeso mezclada, y agua. Esta imprimación tira así el aceite de los colores y los deja frescos. Hace grandes y [f. 72v.] oscuros para poder dar relieve; mas para levantar los claros, si en ellos no se usa algo de arte, mezclando los claros con barnices oleosas, es casi imposible el hacerlo. La base diversa sobre la cual estriban los colores de la pintura, hace más o menos fresco el colorido.

La imprimación en asuntos alegres o amenos, hecha con albayalde molido en los aceites, deja menos tristes los sombreados y más placenteras las luces.

Sobre todo la calidad de los colores usados en cada mitad, contribuye a la frescura de las tintas. Mas [f. 73r.] esto no es de este lugar, y pedirá un volumen entero la explicación de las diversas prácticas en las diferentes escuelas, y de las diversidades de los colores. A más de que los autores están llenos de estas observaciones y no deben esperarse sino de los muy prácticos.

Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid por el abate don Vicente Requeno y Vives, ex jesuita aragonés, académico de pintura de la Escuela de Bolonia etcétera[670]

Vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna
(Horacio)[671]

ÍNDICE

[Introducción]

Primera parte. De la pintura lineal

Observación I: *Que las escuelas de la pintura lineal se han abolido.*

Observación II: *Abolidas las escuelas de la pintura lineal, no se tiene idea de lo que sea puro dibujo.*

Observación III: *Cuántos daños acarrea a las artes todas, no solo a los pintores y a los escultores, sino a todos los demás, el uso de enseñar en Europa el dibujo por el claro-oscuro.*

Observación IV: *Que, si la Europa desea perfeccionar la pintura, la escultura y el buen gusto en las otras artes, es de absoluta necesidad el entable de las escuelas griegas de la pintura lineal.*

Observación V: *Que, restablecidas las escuelas de la pintura lineal de los griegos, se abolirían de un golpe muchas preocupaciones de nuestros maestros, dibujadores y pintores en el enseñar esta arte.*

Segunda parte. De la pintura monocrómica

Observación I: *Que la pintura monocrómica de los griegos es un muy mal entendida de los pintores modernos.*

Observación II: *Que nuestras academias europeas están llenas de usos y prácticas nocivas en el enseñar la pintura monocrómica de los griegos, o sea del claro oscuro.*

Observación III: *Que las escuelas griegas enseñaron la pintura monocrómica con el color desleído en agua y con pincel; y que este método deba a los otros preferirse y cuál deba ser la superficie.*

Observación IV: *Que los griegos daban lecciones especulativas en las escuelas de pintura monocrómica, directivas de los entendimientos para la buena ejecución del arte; y que en las academias de la Europa no se da ninguna.*

Observación V: *Que en las escuelas monocrómicas de los griegos no se copiaba generalmente de los otros maestros, sino de la naturaleza; y cuán necesario sea hacerlo así para la perfección del arte.*

[INTRODUCCIÓN]

Estimulado por el deseo de indagar el motivo de la superioridad que se advierte en el arte de la pintura y escultura de los griegos, sobre la de los modernos, asimismo que de los inútiles esfuerzos que incesantemente hacen estos para alcanzar la perfección, grandiosidad y belleza que nos presentan los pocos monumentos de aquellos, me he ocupado, de un tiempo a esta parte, en meditar sobre este punto, y en extender las siguientes *Observaciones*, que me atrevo a presentar a mi nación,[672] con el solo objeto de serla útil, y de ver [f. 1v.] si puedo inspirarla un método libre de las preocupaciones que, al parecer, sirven en el día de obstáculo a los progresos de casi todas las academias de las bellas artes de la Europa.[673] Feliz yo si, examinadas, aprobadas y admitidas las razones que pongo en estas reflexiones, logro introducir en las acreditadas academias de España un nuevo método que dé a mi Nación la gloria de obligar, con la experiencia de sus procesos, a que las imiten todas las demás de Europa.

Primera parte
DE LA PINTURA LINEAL[674]

Observación I
QUE LAS ESCUELAS DE LA PINTURA LINEAL SE HAN ABOLIDO[675]

Uno de los principales defectos en que ha incurrido, seguramente, la Europa, en punto a la educación de los artistas de toda especie, es la abolición de las escuelas de dibujo puramente lineal,[676] esto es, de aquel dibujo que solo se ocupa de las líneas externas e intermedias de los cuerpos, según el aspecto en que las considera su representación; prescindiendo absolutamente del sombreo de las partes [f. 2r.] entrantes y salientes de su total volumen, por corresponder a la segunda clase de la pintura monocrómica.

Según Plinio (Lib. 35),[677] los griegos, primeramente en Siccionia[678] y después en toda su nación, publicaron la ley con que obligaban a los cabezas de familia a enviar los niños (exceptuados los siervos y esclavos) a cursar la pintura lineal. En estas escuelas se enseñaba a describir, con puras líneas, cualquiera objeto propuesto por los maestros a los ojos de los muchachos. Cada uno de los estudiantes, a este fin, iba provisto de un punzón de hierro y de una tablita encerada para poder sobre la cera describir (y borrar con la espátula que tenía el puntero a la parte opuesta del punzón) las líneas que necesitase. En alguna provincia de la Grecia, como después se usó en Roma, cada muchacho llevaba una tablita de boj y una punta de carbón para hacer las líneas que fuese conveniente, y para borrarlas con facilidad. Acabada la tarea del día, cada niño por su orden se iba presentando al maestro, el cual [f. 2v.] corregía, reprendía y hacía observar los defectos, o alababa la composición del discípulo.

Estas escuelas de la pintura lineal eran las primeras que cursaban los niños de todas clases, por orden del gobierno; por lo que se debe concluir que no eran pertenecientes o peculiares solo a los pintores y escultores, no siendo posible que todos los niños de un estado tomen la carrera de los pinceles o del cincel.

Los griegos fueron advertidos [sagaces] y políticos. Ellos observaron que la propensión común a los niños de imitar lo que ven debía provechosamente ayudarse, y que siendo necesario algo de dibujo para casi todas las artes útiles al Estado, el establecimiento de las escuelas de la pintura lineal, y la ley de que todos los niños las cursasen, daría un tono de cultura a todas las clases de sus estados, que no sería fácil de otra manera lograrse. En observar el placer con que todo niño, por natural propensión, se entretiene en imitar lo que ve, se mostraron los griegos sólidos y filósofos; en entablar las escuelas [f. 3r.] de la pintura lineal, sagaces, y en obligar toda especie de muchachos a cursar en ellas, [se mostraron] verdaderos políticos.

Los escritores no nos especifican el modo con que se regulaban estas escuelas, pero no es difícil inferirle. Es natural que los maestros les presentasen, primero, ejemplares correctos de pintura lineal; después, les obligasen a describir, con solo líneas, los verdaderos objetos existentes en la naturaleza.

A un niño que aprende a escribir en nuestras escuelas se le obliga a una pequeña parte de la pintura lineal, esto es, a imitar con puras líneas las figuras de nuestros caracteres cursivos. Si, en vez de nuestros caracteres, que él está precisado a imitar, se le pusiese un renglón de frutas delineadas, con el mismo trabajo y con más gusto aprendería la pintura lineal, como lo usaban los griegos; y sabiendo delinear haría con perfección y facilidad los caracteres de nuestra escritura, no habiendo ningún dibujante que no haga con perfección los caracteres de las lenguas más extrañas, si se los ponen delante.

[f. 3v.] Los niños, estudiando la pintura lineal, tendrían idea de lo que debían copiar, la cual les facilitaría la ejecución. No hay ningún muchacho, por tierno que sea, que no tenga idea de frutas, de árboles, de animales domésticos, de volátiles, de hombres. Y ayudado de los correctos ejemplares del maestro, se entretendría con gran gusto en copiarlos. Y al mismo tiempo podría recibir ideas justas de los objetos con facilidad.

Póngase a un niño que comience a escribir una *O* mayúscula o una manzana delineada . Póngale una *Q* mayúscula o una granada delineada. Para hacer la manzana o la granada tiene todas estas ventajas:

1.ª Idea fija y repetida de estos frutos, que facilita la ejecución.
2.ª La natural propensión a imitar.
3.ª El placer particular de pintar.

En hacer la *O* o la *Q* no tiene ninguno de estos principios que facilitan la operación. Tiene todas estas dificultades:

1.ª El observar que cada letra mayúscula, a la segunda vez que se la pone el maestro en el ejemplar, tiene alguna variedad, no siendo posible [f. 4r.] que el mismo maestro forme las dos *O O* o dos *Q Q* de la misma manera, sino con la estampilla.
2.ª La novedad del objeto, de que el niño no tiene previa idea.
3.ª La repugnancia natural de formar con grande aplicación figuras de las cuales el niño no es capaz de ver la utilidad, ni la belleza o deformidad; y aun cuando las conociese, se estiman poco entre los hombres las letras mal o bien formadas, si son legibles.

La nación griega pensó acertar más que las modernas en enseñar a todos los niños la pintura lineal antes de toda otra cosa.

Después [de] las escuelas de la pintura lineal, comunes en Grecia a toda clase de personas, se repartían los jóvenes a las diversas clases de artes, oficios y dignidades, con ideas justas de los objetos de la naturaleza, y con facilidad de delinear cualquiera objeto que se les presentase. El sastre no tenía necesidad de usar cartones para cortar un vestido, cual correspondía a la persona que se le presentaba. El zapatero sabía cortar ajustado y lindo el calzado. El bordador tenía la mayor parte de trabajo hecho, sabiendo dibujar [f. 4v.]. El general de ejército iba instruido para delinear correctamente la posición del campo y de las máquinas, y sus direcciones. El noble viajante podía traer a la patria dibujadas las cosas de que deseaba conservar memoria. Toda especie de fundidores llevaban la imaginación acostumbrada y fácil a buenas formas. Los torneros, los alfareros, los cuales trabajando buscan las líneas extremas de obras que se proponen hacer, tenían los ojos acostumbrados a hallar con facilidad las más correctas. Los botánicos se hallaban instruidos para describir toda especie de producciones. Nada diré de los arquitectos, escultores y

pintores, cuyas escuelas tienen absoluta necesidad del estudio de la pintura lineal. Finalmente todas las artes de la Grecia pudieron, con este acertado reglamento, adelantarse de tal suerte que ninguna nación ha llegado después a imitarlas perfectamente.

Las escuelas de la pintura lineal propias de los griegos hace muchos siglos que se abolieron, y lo peor es que [f. 5r.] con ellas se abolieron también las ideas del arte del puro dibujo, de extrema necesidad a los pintores y escultores de todas las naciones.

Observación II
ABOLIDAS LAS ESCUELAS DE LA PINTURA LINEAL, NO SE TIENE IDEA DE LO QUE SEA EL PURO DIBUJO

Los griegos dividieron el estudio de la pintura en tres clases: 1.ª) de la pintura gráfica o lineal. 2.ª) De la pintura monocrómica o de un solo color. 3.ª) De la pintura a todo color.[679]

La pintura lineal se aprendía en la primera clase, y esta clase no era peculiar, como se ha visto, de las academias de los pintores. Era general a todas las artes, en las cuales es necesaria para su perfección el arte de delinear o trazar.

Abolida esta clase en la Europa, nos quedaron las otras dos de los griegos; y a la segunda clase de la pintura monocrómica, o de un solo color, han dado las academias el nombre de clase de dibujo. El dibujo se enseña en todas las naciones presentemente con figuras [f. 5v.] monocrómicas, o sea de un solo color sombreadas. Yo apelo, por prueba de esta mi proposición, a los carteles impresos en Italia, en Inglaterra, en la Germanía, en Francia [y] en España, llamados escuelas de dibujo, en los cuales se presentan a los niños, ojos, orejas, bocas, narices, manos y pies sombreados para comenzar a dibujar. Yo apelo a los papeles originales, por los maestros de dibujo dados a los jóvenes para comenzar a diseñar, en los cuales se ven las partes del cuerpo humano hechas con líneas sí, mas con obscuros de líneas entretejidas en la parte correspondiente a las sombras. Este uso de enseñar a dibujar prueba con evidencia que, ya abolidas las escuelas de la pintura lineal, no se tiene idea de lo que sea puro dibujo.[680]

Las galerías de los señores europeos están llenas de cuadros pintados, y muchas de ellas tienen una colección de dibujos o de diseños originales. Examinando estas colecciones de papeles dibujados no se halla uno solo [f. 6r.] que pertenezca a las escuelas de la pintura lineal. Y, si se encuentra alguno, está tan confundido con otras líneas (con que el autor procuró hallar las líneas extremas de los contornos de la figura y de sus partes) que no se puede sacar en limpio el dibujo. Los demás papeles conservados bajo el título de dibujos, son pinturas monocrómicas, sombreadas unas veces con la tinta de hollín y otras con el almagre,[681] otras con el lápiz, otras realizadas a pincel con el albayalde y la sombra, o con otros colores. Estas colecciones pertenecen a las escuelas del claro y oscuro, o sea de la clase de la pintura monocrómica de los griegos, y de ninguna manera deben contarse por pinturas lineales, o por dibujos. El creer que los claros y obscuros, los cuales suponen hechos los contornos internos y externos de las partes iluminadas y sombreadas, son otros tantos dibujos, es haberse abolido, con las escuelas de la pintura lineal, la idea de lo que sea puro dibujo.

Nuestros maestros, cuando pintan al fresco, llevan consigo los cartones en que, [f. 6v.] primero, han trazado el puro dibujo. Los ponen sobre la preparación hecha en la pared, y con un puntero van siguiendo, sobre el cartón, las líneas trazadas, las cuales quedan impresas sobre la cal. Estos cartones son los únicos que, de algún modo, se acerca a la escuela de la pintura lineal, o del dibujo; los otros, que a imitación de los frescantes,[682] hacen algunos pintores al temple, o al ólio,[683] pertenecen a la misma clase. El confundir estos cartones con los otros iluminados y sombreados, es haber perdido la idea de lo que sea el dibujo.

El arte de dibujar es el de representar cualquiera objeto a los ojos con sus líneas externas e internas, llamadas contornos internos y externos de la pintura.

Este arte se diferencia del arte de iluminar, que consiste en saber dividir las luces y sombras del cuerpo dibujado, ya se haga con un solo color, o con muchos. Tengo observado en mi *Ensayo sobre la pintura al incausto de los antiguos*, en el capítulo de Parrasio,[684] que los dibujos de este célebre [f. 7r.] pintor conservados en Roma hasta el tiempo del histórico [historiador] Plinio,[685] eran pinturas gráficas o lineales, sin sombra alguna, que estos eran verdaderos dibujos y no nuestros cartones y papeles de claro y oscuro iluminados, comparados [*sic*],[686] conservados y mostrados por dibujos de los mayores hombres de las escuelas modernas, sin tener idea de lo que sea el dibujo.

Observación III

CUÁNTOS DAÑOS ACARREA A LAS ARTES TODAS, NO SOLO A LOS PINTORES Y A LOS ESCULTORES, SINO A TODOS LOS DEMÁS, EL USO DE ENSEÑAR EN LA EUROPA EL DIBUJO POR EL CLARO-OSCURO

Distinguida el arte de dibujar de la de iluminar el dibujo, si queremos juzgar con imparcialidad, veremos que en todas las academias de la culta Europa se enseña el arte del dibujar por medio del arte de iluminar; y, a poca reflexión que hagamos, hallaremos que son infinitos los perjuicios que resultan a la pintura, a la escultura, y aún a las otras artes, de haberse abandonado la pintura lineal de los griegos; pero veamos, primero, si sea [f. 7v.] verdad que el arte de dibujar en la Europa se enseñó por medio el arte de iluminar. La primera y la segunda observación prueban bastantemente lo que deseamos.

Las escuelas de la pintura puramente lineal se han abolido [y] no tenemos idea del puro dibujo. Los intitulados *principios de dibujo*, presentados a los principiantes, son pinturas iluminadas con los claros y oscuros. Por ojos, bocas, manos y pies sombreados se comienza en la Europa a dibujar, y, apenas los jóvenes están expeditos en formar esas partes, se pasan a la academia natural, a copiar el hombre desnudo, con el carbón o con el lápiz. De los dibujos del hombre desnudo no hay uno solo que no quede sombreados por los concurrentes a la academia. Esta es la práctica universal, la cual confirma que el dibujo se ha aprendido por el arte de iluminar, sin distinguir la una de la otra.

Los jóvenes, que antes se entrar a la escuela del desnudo se emplean en copiar las antiguas estatuas [f. 8r.] (cuyos ejemplares se han multiplicado

provechosamente con la de los modelos de yeso) trabajan siempre sus copias iluminadas de claro y oscuro. Con el ejercicio de iluminar van poco a poco aprendiendo a dibujar; y, cuando llegan a trabajar cuadros con colores, emplean más pinceladas en dibujar o en buscar los contornos que en colorear o iluminar. Tanta es la falta que les hace el no haber jamás estudiado directamente la pintura lineal o el dibujo. Pero no es este el único perjuicio que resulta de no haber aprendido la pintura lineal.

Un joven que recibe de su acreditado maestro de dibujo un papel de ojos y de orejas, llenos de líneas entretejidas en la parte de las sombras, se propone el copiar aquellas figuras de ojos tal cual las ve en el original. Emplea toda su atención en que los ojos que forma se asemejen a los que el maestro le propuso. A este efecto se entretiene en hacer en cada ojo tantas líneas cuantas tiene el del maestro, del mismo tamaño y grueso, y con la misma dirección que las del ejemplar. En esta [f. 8v.] operación se cansa el joven, empleando su observación y aplicación en una fatiga casi inútil, distrayéndose del principal objeto del dibujo.

El dibujo del ojo consiste solamente en las líneas extremas del total del ojo, o de las partes internas que en él se hacen visibles. En hacer estas con precisión y claridad consiste el dibujar el ojo. El atender a las otras líneas, el contarlas, el hacer lo grueso o lo sutil de ellas o su dirección (que tanto cuidado y observación han necesitado para imitarlas) son inútiles y al dibujo superfluas; por lo cual la mayor parte del trabajo que emplea un joven en aprender a dibujar con el método moderno, tan ajeno al de los griegos, no hace sino cansarlo, hacerle aborrecer el estudio emprendido, y aumentarle las reprensiones del ignorante maestro sin motivo. Con la mitad del estudio empleado en la pintura lineal del ojo, el joven sabría hacer cuantos ojos se quisiera, y tendría tiempo, conocida la naturaleza de los ojos, para trabajar en darles [f. 9r.] elegancia, gracia, movimiento, y otras cualidades que acompañaban al estudio del dibujo en Grecia, y de que ni los maestros ni los discípulos, generalmente, tienen idea alguna el día de hoy.

Algunos de nuestros gestos de dibujo se creerán libres de la tacha por mí dada a este método, porque ellos no enseñan el dibujo por el claro-oscuro entretejido de líneas, sino el de las *esfumaturas,*[687] o manchas degradadas del lápiz en polvo, o de otro color. Pero viven muy engañados, pues su método de manchar la parte de las sombras tiene los mismos o más inconvenientes que el de hacerlas con líneas entretejidas.

En primer lugar estos, como los primeros, no enseñan el dibujo a los jóvenes, sino el bosquejo del claro-oscuro. En segundo lugar, el uso de *esfumar* el color y su práctica son inútiles. Las degradaciones de los oscuros se hacen con dedales de papel rollado,[688] cuyo manejo no facilita a los jóvenes el hacerlas con el pincel, con el cual después se han de trabajar las pinturas. En tercer lugar, se acostumbran los jóvenes a no distinguir, ni cuidar [f. 9v.] de las partes del dibujo que caen en los sitios de las sombras, las cuales, con un descuido del lápiz, o de otro color cargado, se ocultan, de modo que hacen ilusión con los claros de la parte iluminada, mas nada presentan distinto y dibujado. Los dibujos del día son una prueba convincente de lo que digo. Ellos encantan, mas, al quererse copiar, no se puede discernir en las sombras lo dibujado.

Estos daños que nacen de enseñar la pintura lineal por el bosquejo de claro-oscuro con los métodos de líneas entretejidas, o de manchas degradadas, se reducen a hacernos descuidar el dibujo y a entretenernos en prácticas inútiles para la pintura y para las otras artes.

Un joven que, con el método acostumbrado en las escuelas de la pintura, ha aprendido el dibujo, si quiere echarse a escultor, o sea a estatuario, ha perdido el tiempo casi por entero. Él necesita de saber las líneas extremas de los cuerpos y las internas que forman sus partes, [f. 10r.] y con el escoplo y cincel no hace más que desbastar la piedra o el tronco hasta encontrarlas. Él no tiene necesidad de saber las leyes del claro-oscuro en que tanto tiempo ha perdido. Él no trabaja en degradar un color, cuya práctica tanto le ha costado.

Lo mismo digo de los que, después de aprender a dibujar en la escuela con el moderno método, se echan a fundidores o torneros, a plateros o a otro de los oficios en que sea necesario el dibujo.

Todos estos jóvenes han empleado mal el tiempo, el dinero y la idea en ejercitarse en lo que no les podía servir; y los oficios todos se resienten de los daños que ocasiona al Estado el enseñar el dibujo por el claro-oscuro, y no por la pintura lineal de los griegos.[689]

Observación IV

QUE, SI LA EUROPA DESEA PERFECCIONAR LA PINTURA, LA ESCULTURA Y EL BUEN GUSTO EN LAS OTRAS ARTES, ES DE ABSOLUTA NECESIDAD EL RESTABLECIMIENTO DE LAS ESCUELAS GRIEGAS DE LA PINTURA LINEAL

Los inconvenientes que han nacido, [f. 10v.] según hemos observado, de haberse abolido en Europa las escuelas de la pintura lineal, o del solo dibujo, pueden servir de alguna prueba de la absoluta necesidad de su restablecimiento para conseguir el buen gusto, y la perfección de las artes. Pero, atendida la general preocupación, se creerían pruebas negativas las susodichas, a las cuales podría darse una respuesta, formando un catálogo de los más célebres pintores, escultores y artistas de la Europa, que salieron eminentes en la pintura, escultura y otras artes, sin que conociesen y tuviesen idea de las escuelas de la pintura lineal. Nuestras librerías abundan de vidas de los artífices de toda especie, y de elogios iguales a los que merecieron los artífices de la Grecia.

Yo no quiero disminuir un átomo la gloria que los italianos, los españoles, los flamencos han merecido o merecen por sus artefactos de toda especie; pero sí quiero hacer observar que dichos grandes hombres se reputan tales por haber sido los más excelentes en sus respectivas artes de cuantos vinieron después de ellos, pero no de los otros que les precedieron, y de cuyas obras nos quedan algunos fragmentos y, para evidenciar esta mi observación, basta leer sus vidas [f. 11r.] y saber que, unos más y otros menos, todos se formaron en sus respectivas artes, copiando los antiguos monumentos, o de estatuas, o de ornamentos, o de arquitectura, o de bajorrelieves; y que cuanto más se acercaron a los antiguos ejemplares tanto

más maravillosas parecieron, lo cual es una prueba de haber sido mejores artistas que sus sucesores, pero no que sus antecesores.

En prueba de que todas las academias de la Europa son de mi parecer, no hay ninguna de ellas que no haya hecho una colección de los antiguos monumentos o de sus copias para dirección de las escuelas de dibujo de toda especie; como que de los antiguos debe tomarse la idea de la perfección del buen gusto. Mas la copia de los mejores ejemplares de los antiguos no podrá jamás darnos una perfección y otro gusto que el de la imitación de los mejores artistas, sobre la cual hay dos grados más elevados en las artes, que son imitación de la naturaleza y perfección ideal de los objetos representados,[690] en la cual, además de la exactitud de los cuerpos representados, se añaden la gracia, la elegancia, la hermosura en formas y movimientos combinados, como no se ven jamás en los ejemplares de la naturaleza.

Es verdad que, en los movimientos de las antiguas artes que nos quedan y que copiamos, se nos presentan estas perfecciones ejecutadas por los antiguos griegos, pero jamás estas perfecciones [f. 11v.] (frutos de las escuelas griegas) nos abrirán tanto los talentos, cuanto nos los abrirán las escuelas de los griegos, adoptando su método. Tienen más virtud las causas que los efectos producidos por ellas, luego sin restablecer la escuela fundamental de la pintura lineal de los griegos, tentaremos en vano llegar a la perfección a que ellos llegaron. Podremos imitar algunas de sus producciones, pero no podremos formar pintores, escultores ni artistas delineadores como aquellos que las produjeron. Podremos copiar las obras de los griegos con alguna propiedad, pero no los ejemplares de naturaleza. Podremos imitar las formas de los antiguos, pero no inventaremos formas ideales originales como supieron los griegos inventarlas para llegar a la perfección de las artes, cuyo fundamento es el dibujo, y cuya extensión comprende:

1.º La imitación de los mejores artistas.
2.º La imitación de los objetos de la naturaleza.
3.º La hermosura ideal de formas y de expresión.

No creo haya otro método mejor que el que usaron los griegos en enseñar la pintura lineal. Enseñaban los primeros elementos de la pintura lineal haciendo copiar los dibujos de los mejores maestros de la Grecia, en cuyo tiempo los niños, sin fatiga, iban recibiendo de los maestros la historia

de los artistas griegos; [f. 12r.] y después de cursar esta clase de imitación de los mejores maestros de la nación, serían instruidos y cultos en la historia del arte que profesaban.

Prosiguiendo los jóvenes el curso de la pintura lineal, entraban en la segunda clase de dibujar los objetos de la naturaleza, divididos en países [paisajes], en animales, y en hombres; y, al mismo tiempo que aprendían el dibujo de los países, recibían del maestro las lecciones gráficas, y la forma y distinción de árboles y plantas que copiaban. Al mismo tiempo que aprendían el dibujo de los animales, recibían las lecciones de la historia de los respectivos cuadrúpedos y volátiles; y con el ejercicio de copiarlos del natural sacaban la información más correcta de sus formas y especies.

Al mismo tiempo que en la tercera clase de la pintura lineal comenzaban a copiar del natural la figura humana, el maestro les enseñaba los principales sucesos de la historia, de la religión y del estado de la Grecia, sus costumbres, sus hábitos, sus ceremonias. Cuando llegaban a copiar bien el desnudo, recibían del maestro las lecciones filosóficas de las pasiones y afectos, y del modo de expresarlos con el tratado filosófico de las formas de decoro, elegancia, hermosura, movimiento. De estas escuelas de dibujo, o de pintura lineal, salía un pueblo de artistas culto, de buen gusto, erudito, [f. 12v.] correcto, sublime, delicado, filosófico; y la nación toda recibía un tono de cultura tal que ninguna otra no ha tenido semejante.

De estas escuelas, el que salía para dedicarse a la poesía era fácil pintase, como suelen hacer los griegos, las más pequeñas menudencias de los objetos de que hablaba. El que salía para orador llevaba abundancia de ideas correctas y el estudio de las formas de la elegancia, del decoro, de la gracia, de la expresión, y del gesto necesario a su arte. El que salía para escultor no tenía necesidad más que de aprender el manejo del escoplo y del cincel. El que salía para dedicarse a la filosofía llevaba consigo las ideas fundamentales de toda ella. El que [salía] para pintor no tenía más que aprender el manejo de las ceras y de los pinceles. El que tomaba el ejercicio de alfarero, de bordador u otro cualquiera de los muchos que necesitan tener la imaginación enriquecida de bellas formas y dibujos, tenía la mayor parte de su oficio aprendida[691].

Que fuese tal la instrucción y el provecho de las escuelas fundamentales de la pintura lineal entre los griegos, se infiere de la historia de las

artes de esta ilustre Nación, singularmente de la de los [f. 13r.] pintores. Entre ellos, como se puede ver en nuestro *Ensayo histórico de los pintores griegos* de primera clase[692], pues el número de los artífices originales fue mayor que el que han producido de primera y segunda clase todas las escuelas de Europa. Su carácter fue más sublime y filosófico que el del mejor de nuestros pintores. El espíritu de imitación, común a nuestros más acreditados maestros, fue desconocido entre los pintores griegos. Ellos se propusieron siempre el superar a los que habían precedido, con una emulación digna de un pueblo culto. Anduvieron siempre adelantando hasta llevar[693] el arte a su última perfección.

Ninguno de los griegos, hasta el tiempo de la última decadencia, creyó ser pintor sabiendo solamente dibujar países, o animales, o hombres. Las escuelas de la pintura lineal les daban una idea más sublime del arte; y como nosotros no llamaremos jamás perfecto médico al que solo sabe distinguir y curar las inflamaciones, ni perfecto teólogo al que solo sabe dar razón de la moral de las acciones humanas, ni perfecto tintorero al que solo sabe dar un color a las telas, así no ocurrió jamás a la imaginación de los griegos que fuese perfecto [f. 13v.] dibujador, o pintor, el que solo sabía delinear y colorir una sola especie de objetos.

Cuando se presentaban al público los cuadros de los griegos, el sastre, el zapatero, el herrero, el sillero, el histórico [historiador], el botánico, el naturalista, el pastor, el labrador, el pescador acudían a ver si los instrumentos y sus ademanes estaban con propiedad y exactitud pintados; si las plantas y los animales estaban delineados correctamente. Y, hallando algo que corregir, avergonzaban a los pintores o escultores, por la obligación que tenían estos de haber aprendido el dibujo de los objetos en las clases de la pintura lineal. Es muy sabida la crítica del zapatero, hecha a un cuadro de Apeles, para dudar de esta verdad.[694]

Observación V

QUE, RESTABLECIDAS LAS ESCUELAS DE LA PINTURA LINEAL DE LOS GRIEGOS, SE ABOLIRÍAN, DE UNA VEZ, MUCHAS PREOCUPACIONES DE NUESTROS MAESTROS, DIBUJADORES Y PINTORES EN EL ENSEÑAR ESTA ARTE

El arte de los pintores, en toda su extensión, se enseña y se aprende con el mismo método que las artes del sastre y zapatero, esto [f. 14r.] es, con el mismo estilo que las artes puramente mecánicas. Los pintores defienden, con los moralistas, que su arte es liberal, pero nunca podrán defender que se enseña según el método de las artes liberales. Toda arte liberal pide instrucción de entendimiento previa, o simultánea, a las operaciones. En las artes mecánicas, haciendo se aprenda a hacer, a fuerza de hacer, lo que ven ejecutar, se adquiere maestría. Este es uno de los errores para el arte de la pintura, pero hay otros mayores.

Los maestros del dibujo y de pintura tienen todos estas falsas ideas en enseñar su arte:

1.º No enseñan a dibujar la figura humana,[695] creyendo que quien sepa bien delinearla, fácilmente sabrá dibujar cualquiera objeto.

2.º Enseñan por partes la figura humana.[696]

3.º Enseñan sin lecciones especulativas y directivas de los entendimientos de los discípulos, o relativas a los principios del arte, o a los objetos que han de copiar.[697]

Establecidas las escuelas de la pintura lineal de los griegos, se abolirían de una vez estos tres enormes y perjudicialísimos usos, y otros muchos que los acompañan. Pero, en primer lugar, hagamos [f. 14v.] ver qué son tales,

porque las preocupaciones inveteradas en las ciencias y artes tienen la fuerza de principios evidentes, y es muy difícil a los maestros el creerlos tales.

Es un falso principio el persuadirse que quien sabe dibujar o pintar la figura humana sepa dibujar o pintar cualesquiera otro objeto. El dibujar o pintar es copiar, o las imágenes que se forman en la imaginación, o los objetos que fuera se presentan a los ojos del artífice; y ni para las unas ni para los otros queda habilitado el artífice que solo ha cultivado la imaginación, los ojos y la mano en dibujar o pintar la figura humana. Cada cuerpo u objeto tiene sus líneas extremas diferentes. Cada parte de cada cuerpo las tiene diversas de los otros de especie diferente. Un hombre no se asemeja a un caballo. Un caballo no se asemeja a un tigre. Un tigre, a una zorra, y ni el caballo ni el tigre ni la zorra se asemejan a ninguno de los volátiles, los cuales también entre sí son muy distintos.

La observación y el uso de delinear y colorir un solo cuerpo no instruyen un artífice [f. 15r.] en la observación y en la práctica particular que requiere cada uno de los otros cuerpos diversos en especie. Esta es una verdad de la mayor evidencia, y confirmada por el uso que los prácticos hacen de las cabezas, manos y pies de buenos artífices, cuando quieren terminar sus figuras. Si del cuerpo humano, en que solo se han ejercitado, tienen necesidad los maestros de tener algún buen ejemplar presente para observar menudamente su dibujo, sus morcillos,[698] sus proporciones, sus luces, sus medidas y sus direcciones, ¿podrán, con aprender solo el dibujo de la figura humana, delinear y colorir animales de toda especie, árboles y plantas de que no tienen particular idea?

Estando un amigo mío viendo pintar al fresco a un acreditado pintor, no pudo menos que reírse oyendo hablar de aquella pintura a un vaquero que observó, en un San Lucas que se pintaba con el buey al lado,[699] que el célebre pintor había hecho los cuernos de vaca sobre la cabeza del buey; y riéndose del artífice le dijo: *«Señor, usted será gran pintor, pero ha pintado una vaca en vez de un toro».*

A cuántos de nuestros excelentes maestros [f. 15v.] europeos se les podía decir: «*Usted ha pintado un cuervo con el pico de paloma, con las alas de avestruz. Usted ha pintado árboles con hojas de una figura que no existen. Señor, esa forma de vasos que usted ha pintado en las Bodas de Canaá se inventó en el Quinientos en Flandes. Esos vestidos de los sayones de la Pasión son*

españoles. Esos libros pintados sobre la mesa del cuadro de San Gregorio están encuadernados a la holandesa. Esa cítara que usted ha puesto en manos de Homero es la guitarra francesa. Usted no ha cuidado de otra cosa que de saber dibujar un hombre, de hacer ojos, caras, pies y manos; y le falta el dibujo de otros objetos de naturaleza y la instrucción de las edades y usos pasados».

Mas lo que a todo hombre sensato convencerá que el saber pintar la figura humana no habilita para los otros objetos, es la división que se ha hecho en las escuelas europeas de clases de pintura: 1.ª De la figura humana. 2.ª De países [paisajes]. 3.ª De animales. 4.ª De ornatos y arquitectura.

Si el pintor de la sola figura humana sale de la escuela de dibujo amaestrado a dibujar [f. 16r.] cualquiera objeto, estas clases serán formadas en vano, mas, el hecho muestra que los pintores de figuras humanas acreditados, después de haber hecho lo que a ellos toca en un cuadro, llaman un pintor de arquitectura para que les llene el campo con un hermoso trozo de fábrica. Así hacía el famoso Ghedini,[700] que dejaba hacer en sus lienzos la arquitectura al célebre Fachinetti.[701] El admirable paisista [paisajista] Martinelli,[702] para hacer las figuras en sus lienzos, llama siempre un famoso figurista, viéndose en esta parte lo que entre las personas de teatro: las escuelas forman siempre compañía para repartirse los empleos en una representación. Y aún, en la historia de nuestros artífices, se nota que el tal maestro era excelente en pintar solo animales, otro en pintar las aves de toda especie, otro en países, otro en pintar bodegones, otro en pintar cocinas con toda especie de vajilla. Si aprendiendo el dibujo por la sola figura humana quedan los jóvenes habilitados a saber dibujar y pintar cualquier objeto, ¿por qué se desmiente este principio en la práctica y ejecución [f. 16v.] de los cuadros?. Porque es falso y un puro error.

Los griegos hasta Serapion,[703] en cuya edad comenzaron a decaer sus escuelas, no conocieron estas divisiones de la pintura, pues, en la clase de la lineal, aprendían indiferentemente a dibujar con exactitud países, animales, arquitecturas y hombres, comprendiendo bajo la definición de la pintura lineal toda especie de objetos sin distinción alguna. Y si esta se estableciese, según la tenían los griegos, cesaría esta preocupación de creer que un pintor de la figura humana salga bien instruido para dibujar cualquiera objeto, o que las escuelas de dibujo y sus maestros no debían cuidar de otra cosa que de diseños de la figura humana.

La desidia y la vanidad han sido causa de esas divisiones y de esos métodos. La vanidad para gloriarse de saber en corto tiempo dibujar, aprende a dibujar hombres, sin saber otra cosa; y la desidia para evitar la fatiga de aprender los otros ramos del arte. De tales causas han nacido, según [f. 17r.] creo con Leandro de Vinci,[704] el segundo error de enseñar el dibujo de la figura humana por partes, haciendo delinear ojos, manos, orejas, narices y pies a los jóvenes. Para hacer ver que este uso es una preocupación universal de nuestras escuelas, Leonardo de Vinci, práctico y famoso escritor del dibujo, da una razón a la cual yo añadiré otras muchas para desarraigarlo. Dice este acreditado maestro que, formándose nuestros pintores con el dibujo de partes aisladas del cuerpo humano, no se ejercitan en formar las partes del cuerpo armoniosas y proporcionadas entre sí, lo que es tanto o más sustancial al dibujo cuanto el saber hacer cada una de las partes con perfección.

En realidad, ¿hay cosa más monstruosa que hacer un hombre muy bien dibujado en sus partes, pero con una cabeza grande, brazos pequeños, busto mediano y piernas o pies, el uno grueso y la otra delgada, y desproporcionadas con el todo de cabeza, busto y brazos? Sé que ningún dibujante de cara y ojos llegará a hacer un monstruo de esta especie por falta de instrucción en las proporciones del cuerpo humano; pero sé [f. 17v.] que grandes maestros pintores y estatuarios, a causa de haber aprendido el dibujo por partes, sin ejercitar la vista y la imaginación a hacerlas entre sí proporcionales, nos han dejado excelentes figuras con manos y brazos descomunales, como uno de los Carracci;[705] o con piernas pequeñas y cuerpos y cabezas de gigante, como el Crespi;[706] ya delgadas de cuerpo y gruesas de extremidades, como el Rossi; con orejas, con narices o con ojos desproporcionados al cráneo o cabeza pintada, y que otros cargan y engruesan los bustos, [y] adelgazan las extremidades.

El que, después de haber visto las galerías e iglesias de la Italia, quisiera, como hizo el histórico [historiador] Plinio con los griegos, observar y criticar por partes las obras de nuestros más insignes artífices, fuera de cuatro o seis, los hallaría faltos de proporciones. Estos defectos en artífices que, en lo demás, son respetables, nacieron de no haberse jamás ejercitado, cuando aprendían el dibujo, en poner atención a la proporción de las partes; y el no haberse acostumbrado a hacer las proporcionales nació, sin duda alguna, de haberse empleado desde el principio en el dibujo de las partes aisladas del [f. 18r.] cuerpo humano.

Los yerros consiguientes a enseñar el dibujo por partes muestran que es una preocupación de nuestro tiempo. Los griegos, cuyos dibujos lineales aún quedaban en tiempo de Plinio, no conocieron estos obstáculos para la perfección de la pintura. Y, si nosotros reflexionamos un poco, veremos nuestra falta de juicio en esta parte. Ensanchemos con los griegos la idea del arte de dibujar y definámosla como ellos: *arte de describir con meras líneas extremas el cuerpo y accidentales partes del objeto que se nos presenta.*[707] Esta definición comprende toda especie de objetos capaces de delinearse: árboles, plantas, cuadrúpedos, volátiles, fábricas, hombres. Pregunto, ¿el dibujo de los árboles se enseña a los paisistas [paisajistas] por partes, les dibujamos primero las raíces aisladas, después los troncos o las ramas, después las hojas, sus flores y frutos separados? ¿*Separamos las partes*[708] de las plantas para enseñarlas a pintar con perfección? ¿Enseñamos a los jóvenes que deben ejercitarse en pintar solos animales, en dibujar, primero las orejas, después los ojos, después el hocico o la nariz, después las piernas de un caballo, de un toro o de un leopardo? Nos hace reír solo el pensarlo. [f. 18v.] ¿Pues, por qué motivo, instruyendo a los jóvenes en dibujar el hombre, observamos el modo de enseñárselo por partes? Es necesario confesar ser una preocupación de nuestro tiempo.

Si los maestros objetan ser necesario este método para la figura humana, por la mayor dificultad respecto de los otros cuerpos en dibujarlo [*sic,* por *dibujarla*], respóndese: 1.º Que es falso. 2.º Que nuestro moderno método no quitaría la dificultad mayor, si la hubiera, antes la aumentaría. El tener a todas horas presente en la sociedad el cuerpo humano nos hace observar en él con mayor menudencia la construcción de sus partes, de suerte que, en el cuerpo humano pintado, cualquiera es capaz de hacer una menuda observación, comparándola con el ejemplar, de estar bien o mal dibujado.

El ver rara vez pintado el cuerpo de los animales es causa [de] que cualquiera buey o perro o caballo nos parezca muy bien formado. Lo mismo sucede en las plantas, en los árboles. Cada cuerpo de animal tiene todas las partes del hombre y algunos más: cabeza, ojos, orejas, boca, narices, busto, manos y pies, pelos o cerdas, cola, músculos, [f. 19r.] pliegues, articulación, uñas, etc. El dibujar las partes de los animales con un poco de verosimilitud nos satisface, porque no hacemos menuda observación de ellos, y por esto nos parecen más fáciles.

En dibujar los hombres distinguimos más menudencias, y por esto nos parecen más difíciles de dibujarse, pero soy de tranquila índole y quiero conceder a nuestros maestros que el dibujo del cuerpo humano sea más difícil que el de los otros objetos, y que, por esta causa, se enseñe por partes a los jóvenes, para que, por grados, sepan con el tiempo formarlas.

¿Disminuye acaso este método la dificultad? No, por cierto, antes bien la aumenta, porque se les figura el dibujo a los jóvenes dificilísimo, viendo que se le dan dividido y subdividido por la gran dificultad de sus partes. Cuando cualquiera operación le parece al hombre que es muy difícil, cae de ánimo; y, aún cuando el ejemplo de otros que la han ejecutado le estimule a emprenderla, siempre le detiene el temor de quedar *oprimido en proseguirla*.[709]

Aumentada a los jóvenes la dificultad de emprender el dibujo con el moderno método,[710] si el niño comenzase a pintar con meras líneas los frutos, árboles, animales, etc., al llegar al dibujo del hombre por entero entraría con mayor desenvoltura, [f. 19v.] y como a delinearlo. Empezando a dibujar por ojos, boca y narices humanas, no sabe jamás el paso de unas a otras para unirlos a fin de formar una cabeza de hombre; y no sabe cuánto haya de espacio de la oreja al ojo; y, hallando un hueso, no tiene idea de su grandeza, de su altura, de su corte; y, después de haberle enseñado con el actual método a dibujar, se le aumentan cada día las dificultades de cosas que, en dicho método, ni se hallan indicadas ni incluidas.

Los profesores de la Academia [de San Fernando] conocerán la fuerza de esta razón, pues habrán necesitado, después de ser maestros, de estudiar en figuras anatómicas impresas para el ejercicio de los pintores, lo que con el griego método de dibujar podían haber aprendido con facilidad en las escuelas de delinear. Y así concluyamos que el enseñar el dibujo por partes aisladas del cuerpo humano es un error, nacido de los tiempos bárbaros en que *se renovó*[711] la pintura; y que no hay otro medio de abolirlo que el de entablar [construir], al uso de los griegos, las escuelas de la pintura lineal.

[f. 20r.] Pero el mayor de todos los yerros y disparates de las modernas escuelas europeas es el enseñar la pintura y el dibujo sin lecciones especulativas a los alumnos, y directivas de entendimientos, relativas a los principios del arte, y a los objetos que se han de copiar. Los soberanos, los escritores, los protectores, las Academias trabajarán en vano con premios, con

disertaciones, con protecciones, con su *aplicación*[712] y con sus escuelas en pretender que los pintores y los escultores emulen a los griegos y romanos, no tomando por primer principio los reglamentos, preceptos y establecimientos de las escuelas griegas para formar pintores y escultores como ellos.

El formar una pintura y el formar un pintor quieren principios entre sí muy diversos. Para formar una pintura bastan los principios directivos de la mano y de los colores, y la práctica de manejarlos con el pincel. Para formar un pintor son necesarios los principios directivos de la memoria, de la imaginación y del entendimiento. Para formar un pintor es necesario instruirle en los principales sucesos de todo género de historia, enriqueciéndole la memoria. Es necesario formarle la imaginación como a un poeta. Es necesaria la parte de la filosofía perteneciente a las inclinaciones, afectos y pasiones de los hombres y de los animales. [Es necesaria] La parte [f. 20v.] de la metafísica más sublime perteneciente a las formas de exactitud, de verdad, de claridad, o *perspicuidad,*[713] de elegancia, de gracia, de espíritu y de belleza.

No se pinta únicamente con la mano y con el pincel. Los pinceles y la mano son dirigidos por la imaginación. La imaginación es *fecundada* de la memoria, y no da sus partos racionales dignos del hombre si no los fabrica en ella primero el perspicaz y juicioso entendimiento. ¿Cuál de las Academias europeas ha atendido jamás a la científica[714] educación de los pintores y de los escultores? Los estados principales de la Europa tienen (quien en grande, quien en un pequeño número de volúmenes) las vidas de los pintores y escultores de sus naciones.[715] Y yo desafío a que ninguno de los eruditos me encontrará, entre millares de estos artistas, uno solo que haya instruido a sus discípulos, dándoles en las escuelas de dibujo las lecciones especulativas y directivas de la memoria, de la imaginación del entendimiento, necesarias al dibujo y a la invención en su arte.

¡Cuántas veces, por falta de estas lecciones, los maestros nos hacen reír con sus famosos cuadros! En los alabados cuadros de flores y frutas, veo unidas varias veces producciones que no se [f. 21r.] juntan jamás en los mismos meses. En los animales veo, algunas veces, brutos desconocidos al mismo Buffon.[716] En los hombres todavía me estoy riendo de haber visto un bien colorido y dibujado cuadro de un San Benito que daba la bendición a San Antonio Abad[717] (puesto de rodillas a los pies de este famoso fundador) con vestido de seda de color, y con su muceta como doctor de

teología. Y de otro que pintó, con admirable dibujo y colorido, al castísimo San Gregorio, desnudo como lo parió su madre, de rodillas en presencia del Santísimo Viático con la Virgen Eustochia cubriéndose de vergüenza los ojos con los dedos, pero de modo que pueda ver lo que pasa entre celajes. No acabaría si quisiera describir célebres cuadros en los cuales se ven las faltas más ridículas de historia natural y civil, y de las formas de exactitud, de decoro, de gracia, etc. Yo no veo otro remedio de precaverlas que el restablecimiento de las escuelas de la pintura lineal de los griegos, en las cuales, cuando se enseñe a dibujar frutas, se den las lecciones especulativas de los productos de los vegetables, como conviene a los pintores, describiendo sus clases, sus figuras, sus colores, y presentando una colección de ellos para dibujarse; haciendo lo mismo cuando se trate de países, árboles, [f. 21r.] plantas, animales, hombres, trajes de todas las naciones; enseñando, cuando se entra a dibujar el hombre, las lecciones especulativas principales de la historia, de las proporciones del cuerpo humano, de sus pasiones, afectos, con lo demás que requiere por sí la verdadera y elegante expresión de tales objetos. Y, para esto, no sería necesario un gran tiempo, si cada escuela de dibujo tuviese en láminas las colecciones, bien delineadas, de frutos, de árboles y plantas, de animales reptiles, cuadrúpedos, volátiles,[718] de hombres vestidos de todas las naciones, del hombre desnudo delineado en diversas actitudes de acciones y fuerzas, a imitación de los que nos dejó Leonardo de Vinci[719], de fábricas terrestres y marítimas, o sea embarcaciones; de suerte que, antes de terminar el joven la escuela de la pintura lineal, tuviese idea correcta de los objetos principales de su profesión, y una erudición conveniente para cualquier oficio o empleo que tomase.

De estas escuelas, como de un seminario general de erudición y cultura, podrían los niños a los doce años repartirse para emprender cada uno su carrera con el ejercicio de [f. 22r.] delinear cualquiera objeto, y con la instrucción a cada clase de objetos correspondiente. Y con facilidad podrían entrar en las artes de toda especie, en las ciencias, en la práctica de los empleos, sin que les hiciese falta la filosofía común y necesaria al hombre en cualquier estado que tomase, y sin que le faltasen las noticias convenientes a todo género de personas, y dignas de una nación bien instruida.

NOTAS A LAS OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA LINEAL

Notas a la primera observación

No hay niño que no guste de hacer garabatos con la pluma sobre el papel, y con cartón en las paredes. Y repárese que su fin siempre es pintar a su compañero, hermana o animalito que tiene cariño, y que tiene entonces a la vista. Y nótese también que lo hacen con solas líneas, que representan los contornos de la figura y, a veces, con una sola línea hacen una pierna o un brazo; pero quedan contentísimos si tiene alguna remotísima alusión a lo que quieren significar, llamándoles *otro tú* a los retratos ideales; de donde se ve que la naturaleza nos pide [f. 22v.] la educación de la pintura lineal a todos.

Nota a la segunda observación

Para ejemplares tenemos la colección de vasos[720] antiguos del gabinete de Hamilton.[721] Copias excelentísimas del gran pintor alemán en Nápoles, Guillermo Thischen, son del mejor diseño griego, como sacadas por los artistas jóvenes de los mejores cuadros de aquel tiempo para perpetuar su memoria, como que se hacían para enterrarlos en los sepulcros alrededor del cadáver, y así no tenemos otros monumentos de la pintura antigua más que estos.[722] También así se han copiado los bajorrelieves de *Canovas*[723] (que es el primer escultor que ha habido, que se parezca a los griegos) por

un *Piroli*[724] que ha copiado en este gusto algo de Micael Angelo. Pero obras originales de esta clase modernas solo conozco las de *Flaxman,*[725] un inglés que en Roma ha hecho dibujos para acompañar a la *Ilíada* y *Odisea*; después para las tragedias de Eschilo, y, como vive hoy día en Inglaterra, es regular continúe.

Notas a la tercera observación

El muchacho que está seis meses o un año, no más, en la academia, en fin, que no ha pasado [f. 23r.] de la primera clase, se puede decir que ha perdido todo su tiempo y trabajo, porque no sabe hacer los miembros separados del cuerpo humano, no sabe hacer ni un hombre entero ni otra figura, cuando, por el contrario, si este mismo tiempo lo hubiera empleado en copiar los contornos de las figuras que le pusieran delante, aún en el caso de no seguir más tiempo en la Academia, siempre sabría representar o dibujar cuanto se le presentara a la vista, o a su idea, lo que sería utilísimo para cualquier arte u oficio; pues no es necesario que el cerrajero, carpintero, etc. sepan delinear al hombre, y sí las piezas de una llave de escopeta, las de un coche, etc. Y para esto le sería suficiente poco tiempo de academia y sola la primera clase.

Notas a la cuarta observación

Es menester haber visto el Museo de Nápoles,[726] donde se recogen los hallazgos que se hacen en las excavaciones de las ciudades, Herculano, Pompeya y Stabia,[727] soterradas por causa de los terremotos y erupciones del Vesubio, para conocer el atraso y diferencia de nuestras artes, respecto del cómo se hallaban dos siglos ha,[728] hasta en los muebles y menajes más comunes y formas más ordinarias. [f. 23v.] Y adviértase que era el tiempo, precisamente, que llaman todos los historiadores *de la decadencia de Roma*, y que Roma, según su propia confesión, nunca igualó a Grecia en punto a las bellas artes.

Notas a la quinta observación

Apenas hay un pintor, grabador, escultor, que se invente él mismo su representación. Generalmente trabajan sobre el diseño de otro en el todo,

o a lo menos en la parte principal, y copian hasta sus imperfecciones, sus defectos y sus errores. Cuántos retratistas hay que solo saben sacar la fisonomía parecida, y en lo demás no tienen otra cosa de pintores que el de dar de colores a un lienzo, sin gusto, sin idea, sin proporciones y sin perspectiva. Y cuántos conozco yo, y conocemos todos, que no saben hacer buena letra con la pluma, y la hacen con el pincel o buril. Y algunos hay que ni aun escribir saben, pero imitan, por su ejercicio, perfectamente con el cincel cuantas inscripciones se les encarga, etc., etc.

OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA MONOCRÓMICA O DE UN SOLO COLOR ENTRE LOS GRIEGOS[729]

[f. 25r.] Las escuelas de la pintura lineal, como hemos observado con Plinio, en Grecia eran comunes a todo género de personas. Las academias de pintura de Liccionia,[730] de Corinto, de Atenas, recibían los jóvenes instruidos, por decirlo así, en la gramática de su arte. Ellos sabían escribir con el estilo o punzón sobre cera las líneas externas e internas de los cuerpos; pero aun el lenguaje de los pintores le faltaba; [les faltaba] la sintaxis de las luces y las sombras, y la elocuencia de los colores. Con las lecciones especulativas convenientes a la cultura de los pinceles, y con el ejercicio de la clase de claros y oscuros, y de la invención y expresión, llegaron a formarse tales que fueron y serán la admiración de los siglos. Yo voy a [pro]poner[731] sus métodos y hacer las observaciones dignas de corregirse en nuestras escuelas, con el fin de ser útil en cuanto pueda a mis nacionales.

Observación I

Que la pintura monocrómica de los griegos
es muy mal entendida de los pintores modernos

[f. 25v.] Las academias de pintura, entre los griegos, no recibían ningún joven sin que supiese la pintura lineal, y sin que quisiera dedicarse a los pinceles. Por tradición mal entendida, nuestras escuelas de pintura reciben a los jóvenes, como los griegos, en sus atrios al estudio de la pintura

únicamente monocrómica. Pero, faltando las escuelas de puro dibujo entre nosotros, como hemos mirado, cometemos el yerro de recibir los jóvenes al ejercicio de sombrear sin que primero hayan cursado, como los griegos, la pintura lineal. Tomamos la pintura monocrómica por dibujo. Como enseñamos en nuestras academias la pintura lineal de los griegos juntamente con la monocrómica, o con el arte de iluminar, recibimos en ella a los jóvenes que se han de dedicar a la escultura, haciéndoles aprender el claro-oscuro de que no necesitan, obligándoles a perder el tiempo y la aplicación en trabajos ajenos de su estudio.[732]

De las escuelas de la pintura lineal de los griegos salían los jóvenes instruidos en el dibujo, si querían dedicarse a la escultura, a modelar o a esculpir. Y los que querían dedicarse a los pinceles pasaban a estudiar, entre los pintores, el arte de los claros y oscuros [f. 26r.] con el uso de la rúbrica,[733] o sea almagre.[734] Un estuario [*sic*][735] no tiene jamás necesidad del arte de iluminar o de sombrear el dibujo; y cuanto tiempo en esto emplee lo roba a su profesión. Ejecutado el dibujo en desbastar y en reducir a sus justas proporciones las partes de una figura, el relieve de la estatua, a cualquiera luz que se ponga, hace las sombras perfectísimas. Por no haber nosotros distinguido las escuelas de la pintura lineal de las monocrómicas, o del claro-oscuro, hacemos perder infinito tiempo y trabajo a los jóvenes que se han de dedicar a la estatuaria, o en general a la escultura, o a las otras artes dependientes del puro dibujo.

Todo esto prueba que los pintores modernos no han entendido bien qué cosa fuese la pintura monocrómica de los griegos. Si la entendiesen, ni la enseñarían por parte del arte de dibujo, ni se entretendrían en enseñarla como necesaria a los jóvenes a quienes es absolutamente superflua.

Observación II

Que nuestras academias europeas están llenas de usos y prácticas nocivas en el enseñar la pintura monocrómica de los griegos, o sea del claro-oscuro

No contentos los europeos de haber [f. 26v.] confundido las escuelas de arte de la pintura lineal de los griegos con [el] arte de los monocromos, o sea del claro-oscuro, aboliendo las clases del puro dibujo, enseñándolo juntamente con el arte de iluminar, ellos han prescrito tales métodos y

prácticas para enseñar la pintura monocrómica, que distraen y alejan de su fin a los jóvenes que la aprenden. Para tocar con mano el desengaño, voy a presentar los usos generales de todas las academias.

Cuando se enseña el dibujo juntamente con el claro-oscuro en las academias o escuelas de pintura, se comienza dando a los jóvenes otros dibujos sombreados. Se prosigue obligándoles a copiar las estatuas de antiguos maestros, y se ejercitan últimamente en copiar, con un solo color a claro-oscuro, el desnudo de la figura humana. Para este estudio se usa la pluma de escribir, o la de lápiz, el carbón, o los dedales de papel rollado, con los cuales se extiende sobre papel blanco, azulado o de estraza algún polvo de color.[736] Con estos instrumentos, y sobre tales superficies, se forman las pinturas monocrómicas en todas las escuelas [f. 27r.] de Europa. Examinemos el hecho y veremos cuán nocivo sea tal uso al arte.

El fin de la escuela monocrómica, o del claro-oscuro, no es saber sombrear o iluminar el dibujo, degradando un solo color. A este fin son contrarias diametralmente las prácticas y usos modernos. Primeramente, con la pluma de escribir no se puede degradar debidamente un color a fuerza de rayas y puntos. Se obtienen solamente con el buril, pues la pluma de escribir no llega jamás a tanta sutileza, y aún cuando, *a fuerza*[737] de ejercicio y de práctica se obtuviese, podría este trabajo ser bien empleado en la escuela de los abridores,[738] y nunca en la de los pintores, a quienes nada serviría, para hacer un cuadro con el pincel, el estudio empleado en adquirir la práctica de degradar un color con la pluma hasta la mayor sutileza.

El hacer el claro-oscuro con la pluma del lápiz negro o rojo, o con la punta del carbón, y el aprender estas prácticas, es igualmente inútil que lo es aprenderlas con la pluma de escribir; a más de que es de su naturaleza muy difícil, si no es imposible, el degradar la sombra perfectamente con puntos o rayas.[739] [f. 27v.] La necesidad de desleir mucho el color para degradarlo en las pinturas monocrómicas fue conocido de algunos buenos pintores, y a este fin deshicieron en polvo sutilísimo el lápiz, carbón o almagre, e inventaron cilindros de papel con que poder conducir el color pulverizado, pero aunque este método, llamado en Italia el *esfumino*.[740] degrade más las sombras que el de puntear o rayar con la extremidad del lápiz o del carbón, con todo es muy imperfecto, porque no es fácil medir la cantidad del polvo que se toma con aquellos cilindros y, por consecuencia, tampoco la sombra que de ellos resulta.

Además de que este método no tiene relación ninguna con el uso de los pinceles a los cuales necesitan acostumbrarse los que aprenden la pintura. Y así todas estas son prácticas y usos nocivos a la profesión, costando mucho tiempo para aprenderse, y no siendo después de uso alguno en los cuadros.

Las superficies sobre que se ejercitan los que aprenden el claro-oscuro [f. 28r.] son, asimismo, ajenas de esta arte, excepto la del papel blanco alisado; y para que se vea ser esto así, obsérvese que los que dibujan sobre papel azul, o de color de carne, o de estraza, tienen necesidad de dar algunos toques de yeso o de albayalde en la parte de los claros, para hallar luces que equivalgan al tono de las sombras dadas, de donde resulta que los dibujos no sean ya de la clase de las pinturas monocrómicas, o de un solo color, hallándose en ellas tres colores, blanco de yeso, el color del papel y el negro, o color con que se sombree.[741]

Siendo estos los únicos métodos con que las academias europeas enseñan la pintura monocrómica, habiendo en cada uno de ellos tantos defectos, y no teniendo ninguna relación con el uso de los pinceles, ¿quién duda que todos ellos son nocivos, que traban los talentos y la aplicación de los jóvenes? Recurramos, pues, a las *usanzas*[742] de los griegos, si queremos en esta, como en las otras prácticas, aprovecharnos.

Observación III

Que las escuelas griegas enseñan la pintura monocrómica con el color desleído en agua y con pincel. Que este método deba preferir a los otros,[743] *y cual deba ser la superficie*

[f. 28v.] No conociendo la Europa otro modo de enseñar el puro dibujo que la pintura monocrómica, habiendo hecho ver que los métodos con que esta última se enseña son nocivos, debe por necesidad concluirse que los métodos con que se enseña presentemente el dibujo deben cambiarse, como ruinosos al arte de los pinceles. No por eso prescribimos que deba ser el mismo el método de aprender a dibujar, y a iluminar o sombrear lo dibujado. La punta de la pluma, del lápiz, o del carbón conviene únicamente para aprender la pintura lineal, o sea puro dibujo. Y únicamente debe abrazarse para aprender la pintura monocrómica, o el arte de sombrear, el color desleído en agua y el pincel sobre blanca superficie.

El uso de los pintores griegos, y la razón, nos convencerán que debe aprenderse la pintura monocrómica de esta suerte. Plinio, después de haber referido las obras hechas por Parrasio[744] a pincel, dice: *pinxit monocromata ex albo*, esto es, «de la blanca superficie comenzando pintó» Parrasio monocrómicas figuras (*ex albo colore* [f. 29r.] *pingere:* no pintar con color blanco, sino comenzar *ex albo colore* a pintar). Comúnmente los griegos usaron del almagre, o, como ellos llamaban, de la *rúbrica* para hacer los monocromos.

Los griegos no conocieron otros usos de pintar que con el puntero de hierro, o con el pincel. Con el puntero de hierro no se puede hacer más que puntos y rayas; y con él no es posible degradar el almagre, luego usaron del pincel. Pero, aunque los griegos no lo hubieran ejecutado de esta suerte, nosotros, guiados de la razón, debíamos hacerlo así, para aprender a sombrear e iluminar. Cuando nosotros hacemos nuestros dibujos sombreados sobre papel azul, tenemos necesidad, para indicar las luces más fuertes, de dar algunos retoques de blanco; lo que manifiesta que la superficie donde se ha de pintar con un solo color debe ser blanca, pues, no hallándola en el papel azul, la suplimos con el yeso o con el albayalde. El que debamos usar el color desleído en agua, y del pincel, lo pide la naturaleza del arte de la pintura.

El manejo del pincel pide una larga práctica, hasta saber usar de él con destreza, como se ve en los que comienzan a pintar. Estos no saben, por falta de práctica de los pinceles, conducir con ellos [f. 29v.] los colores. Buscan los más duros de punta, y los más cortos de pelo para poder, como con un palito, llevar el color a donde desean. No saben perfilar las extremidades de los ojos, bocas, orejas, dedos, etc., sino *groseramente.*[745] Debiendo, pues, usar en lo restante de la vida únicamente del pincel para trabajar cuadros, los pintores deben comenzar a usarlos desde que empiezan a dibujar los claros-oscuros, o a pintar las figuras monocrómicas, para aprender al mismo tiempo el manejo de los pinceles. No se ve otra cosa en las academias que jóvenes premiados por la excelencia con que copian sobre el papel el desnudo de la escuela con el lápiz o carbón, y que no son capaces de hacer otro semejante con un color a pincel, por faltarles su manejo. ¿No es hacerles perder el tiempo el instruirlos en degradar un color con otros métodos que con los de los pinceles, de los cuales deben, tarde o temprano, valerse únicamente en sus pinturas?

Fuera de que es imposible imitar con perfección las degradaciones de las luces y de las sombras con color que no sea extremadamente degradado,

y ningún color en polvo llega [f. 30r.] jamás a degradarse tan delicadamente como desleído en agua, luego la naturaleza de la pintura monocrómica requiere color desleído en agua, uso del pincel y superficie blanca, como lo usaron los griegos.

Efectivamente, algunos maestros italianos, enseñando el dibujo sombreado (después de haber yo publicado los usos de las escuelas griegas)[746] han tomado este método, enseñan a sus discípulos a copiar bajorrelieves y estatuas con la tinta de China, y con el pincel sobre papel blanco de marca mayor[747] y muy alisado.

Yo antepondría siempre el almagre fino a la tinta de la China: 1.º Por ser más fino aquel que esta. 2.º Por hallarse difícilmente la buena tinta de la China, y fácilmente el almagre fino. 3.º Por ser más agradables a la vista los dibujos hechos con el almagre que con el negro de la China.

Observación IV

Que los griegos, en las escuelas de la pintura monocrómica, daban lecciones especulativas y directivas de los entendimientos, para la buena ejecución de su arte; y que en las academias de la Europa no se da ninguna

[f. 30v.] Pámfilo,[748] habilísimo discípulo de Eupompo,[749] en Siccionia,[750] encargado de la dirección de la escuela de la pintura, según Plinio, en diez años instruía a los jóvenes en lo que requería el arte de los pinceles, a más de enseñarles la aritmética y la geometría, sin las cuales, decía él [Pámfilo] no podían salir perfectos pintores. Este texto de Plinio nos manifiesta: 1.º Que, recibidos los jóvenes que pasaban de las escuelas de la pintura lineal, o del puro dibujo, empleaban diez años en aprender la pintura monocrómica, y la otra a todo color. 2.º Que los maestros griegos daban en este tiempo lecciones especulativas y directivas de los entendimientos a los discípulos para perfeccionarles en los pinceles.

La aritmética y la geometría son dos artes que se necesitan para entender a fondo y manejar la óptica y la perspectiva. Ambas a dos artes son de absoluta necesidad para salir perfectos los jóvenes en la simétrica disposición de las figuras, o en degradar y proporcionar sus magnitudes, en iluminarlas y sombrearlas con inteligencia. Por lo cual se debe concluir que Pámfilo y los

otros maestros de los pinceles, en Grecia, [f. 31r.] no se contentaban, como los nuestros, con enseñar a copiar dibujos sombreados o coloridos, sino que les daban el fundamento de ciencias necesario para pensar los que debían copiar, y para inventar otros correctos y bien entendidos según los principios de óptica o de la perspectiva.

Sé que las academias modernas, al ver las pinturas que nos quedan del tiempo de la decadencia de los pinceles romanos, han tenido la debilidad de imprimir en sus disertaciones que los antiguos no habían conocido la perspectiva. Pero en las vidas de los pintores griegos hemos convencido de error tales escritores,[751] ya con los ejemplos de la historia del cuadro de Polignoto,[752] cuya descripción nos conservó Pausanias,[753] ya con la enumeración de los cuadros de la guerra persiana del tiempo de Fidias,[754] ya con otros infinitos *ejemplos*[755] sacados de la más remota antigüedad. Concluyendo que no debía jamás tomarse argumento, para hablar de la excelencia del siglo de oro del tiempo de Alejandro, la falta de instrucción de los pintores del siglo de plata y de hierro de los romanos, en los cuales, según Plinio, no se hallaba el pincel sino en manos de personas viles, precisamente las únicas[756] que, por ley, se les prohibía el concurrir [f. 31v.] a las escuelas públicas en Grecia.

Lo cierto es que, en el día, cuando los académicos de la Europa se precian de saber más de pintura que los griegos antiguos y romanos, no vemos que los maestros de esta hermosa arte enseñen, ni den a sus discípulos las elecciones de óptica ni perspectiva,[757] tan necesaria para proporcionar y degradar las figuras, como para sombrearlas e iluminarlas. Y que, contentos de la verosimilitud, se alejan de la verdad en sus cuadros, haciendo una ilusión con sus claros y obscuros, que está muy lejos, a los ojos instruidos, de la veracidad de los objetos representados, resultando en esto una impresión menos maravillosa a aquellos que los miran de la que hacían los cuadros de los griegos, que tenían tal fuerza que hasta los animales[758] se excitaban con las imágenes pintadas como con los verdaderos objetos.[759]

Si nos quedase la yegua pintada por Apeles, y conservada en Roma en tiempo del histórico [historiador] Plinio,[760] podríamos humillar el orgullo de nuestros maestros, como se humillaba la soberbia de los de aquel tiempo, pues, cuando alguno decía en Roma [f. 32r.] que igualaba a los griegos en la pintura, dice Plinio, se lo obligaba a pintar una yegua; y, pintada, se ponía a la vista de los ardientes caballos. Si se quedaban quietos, como si

viesen cualquier otro objeto, se les presentaba la yegua de Apeles, y eran tales sus relinchos y corcovos[761] que era necesario cubrir la pintura con un lienzo, o retirarlos, quedando avergonzado el maestro que se había jactado de igualar a Apeles.

No puede trabajarse, con efecto, según la verdad conveniente a los objetos, sin haberlos menudamente examinado.[762] ¿Y cómo pueden menudamente examinarse, sin instruir primero los entendimientos entre los que estudian el arte? El claro y el oscuro de una arquitectura dibujada está sujeto a reglas de arte. Uno que sea instruido conocerá si el que ha sombreado una perspectiva se ha tomado licencia, o de engruesar, o de sutilizar, o de extender, o de colocar las luces y las sombras contra las reglas de la óptica y de la perspectiva, las cuales, desde sus puntos determinados, con líneas ciertas y seguras, muestran los lugares que deben ocupar los claros y los oscuros. Lo mismo que pasa en la arquitectura, debe pasar en los cuadros historiados, [f. 32v.] cuyas figuras ocupan unas el primero, otras el segundo plano, otras el tercero y el cuarto, a las cuales la pirámide de la luz debe repartirse desde un punto fijo con arte.

Nuestros pintores generalmente no saben estas reglas, por falta de haber tenido quien les diese en la escuela las directivas de su facultad, ni, por consiguiente, las pueden enseñar a sus discípulos. Y así estos, satisfechos con tener algunas prácticas observaciones, se declaran por excelentes pintores en cualquiera parte, presentándonos algunas figuras bastante correctas en sus cuadros, pero llenos, en lo demás, de errores, ya de sombras y de luces, ya de simétrica degradación, y demás de cuanto hacen.

¿Qué otra cosa se ve en Italia, aun en los cuadros de los maestros más clásicos, sino figuras gigantescas, tanto en la Escuela Lombarda cuanto en la Veneciana? No se ven más que cuadros cuyas acciones se representan en campo abierto, y cuyas figuras tienen repartidas las luces y las sombras como si estuvieran en una sala, o en un cuarto. Otros, para dar mayor placer con los colores, iluminan sus cuadros con muchas luces en contraste, y no [f. 33r.] hay quien pueda reducirlos a un punto de vista, según arte.

No especifico los cuadros por no parecer enemigo personal de tal o tal artista, sino solamente celoso defensor de las perfecciones del arte. Pero quien quiera mirar con cuidado las iglesias y galerías de Italia, verá que

tengo razón, y que todo nace de la falta de imitación de los maestros griegos que, al tiempo en que enseñaban a sombrear el dibujo, daban la instrucción directiva de los talentos para la perfección de esta arte.

Observación V

Que en las escuelas monocrómicas de los griegos
no se copiaba generalmente de los otros maestros,
sino de la naturaleza;
y cuán necesario sea hacerlo así a la perfección del arte

Los griegos distinguieron, como los modernos pintores, tres grados de perfección de su arte, como ya en otro lugar lo hemos dicho:[763] 1.º Imitación de los maestros más célebres. 2.º Imitación de la naturaleza. 3.º Hermosura.[764] Y, por cuanto observo, el primer grado lo destinaron a la escuela de la pintura lineal, el segundo [grado] a la pintura monocrómica, el tercero a la pintura de todo color. Esta [f. 33v.] observación mía está fundada en los hechos.

Las escuelas de la pintura lineal, en que se imitaban y copiaban los dibujos de los mejores maestros, no pertenecían a las academias de pintura. Eran generales a toda clase de personas y, por obligación de la ley, todos las profesaban. Luego, en las academias de la pintura, solo había escuelas de la pintura monocrómica y de todo color. De estas escuelas digo [*sic,* por *dijo*],[765] según Plinio, uno de sus maestros más principales, esta sentencia: *naturam imitandam esse non artificem,*[766] la cual nos manifiesta el espíritu de las escuelas de los pintores de la Grecia, en las cuales no se proponían imitar en el claro-oscuro, o en el colorir, a las de otros célebres maestros, sino a la naturaleza de los objetos.

En realidad, ¿qué cosa más infeliz y más indigna de un entendimiento que aprender el claro-oscuro, imitando los cuadros o dibujos sombreados de otros maestros? Yo supongo que estén hechos con toda perfección los claros y las sombras en los ejemplares; pero nunca serán tan perfectos y tan varios como los que daría a esas figuras (si fuesen de bulto) la luz del sol [f. 34r.] o artificial. El acostumbrarse a copiar dibujos iluminados: 1.º No enseña el arte de iluminar y sombrear, que depende de la óptica y de la perspectiva. 2.º Restringe la imaginación y la mano de los pintores a pocas maneras de dar las luces y las sombras, pudiendo variar tanto estas

cuanto el punto de donde viene la luz a las figuras. 3.º No da idea perfecta de la degradación natural en las luces y sombras la imitación de los artífices como la da la naturaleza de los objetos.

La Noche del Correggio,[767] y la *Prisión de San Pedro*, trabajada por Rafael[768] (por la unidad de su luz repartida con regla de óptica y de perspectiva), tendrán siempre más aplauso que otros cuadros de estos hombres seguaces de la naturaleza. Y esto mismo nos hace ver cuánto mayor gusto nos hubieran dado los cuadros de otros sus imitadores, si no se hubiesen formado copiando los claros y obscuros con que a estos les ocurrió de iluminar sus figuras. La servil imitación de las escuelas modernas es extremadamente reprensible en esta parte; pues, porque un maestro iluminaba siempre las figuras de sus cuadros de alto a bajo, obsérvese, y se verá, que todos sus discípulos iluminan haciendo venir la luz de alto. Si una escuela se acostumbra a iluminar de un solo lado [f. 34v.] las figuras,[769] se notará que casi todos los discípulos de esta escuela dan las luces de aquella parte; y algunos con tan poca capacidad e inteligencia que, variando de posturas las figuras, y debiendo las caras, vestidos y manos recibir, bajo el mismo punto céntrico de donde se deriva la luz, diversamente los claros y oscuros, todas están a un modo sombreadas o iluminadas. Lo mismo pasa en los países [paisajes] en que debe ser mayor la variedad de las luces y de sus contrastes, por haberse acostumbrado a copiarlos de algún maestro.

En ninguna otra parte se requiere más observación de la naturaleza, en ninguna hay más variedad de posiciones que en las de los claros y sombras; y ninguna muestra más la instrucción de los artistas que esta. Con todo, no hay ninguna parte de la pintura más descuidada y maltratada, dependiendo todo el mal de aprender el arte de iluminar por imitación de otros maestros, y no por los objetos de la naturaleza y por las reglas indefectibles de la óptica y de la perspectiva. El atajo, para quien no sepa óptica y perspectiva, es el que (para excusarse de aprenderlas) han tomado los maestros de nuestras academias. Y esto es el hacer de bulto los objetos [f. 35r.] que se han de pintar.

El colocarlos como han de estar, el vestirlos o desnudarlos como se han de pintar, el circunscribirlos a la luz como la han de recibir, y el copiarlos, para esto, es necesario saber algo modelar en tierra creta. Y, cuando se han de pintar bóvedas, si no se quiere errar al cortar las figuras, es indispensable el suspenderlas de alto, y el copiarlas en el punto de vista y de luz

que deben tener, y ver el juego que hacen las luces y sombras. ¡Cuánta ventaja sobre de todas estas prácticas sería el aprender en las reglas de óptica y de perspectiva para poderlas formar como uno quiera! Nuestro práctico y especulativo Antonio Palomino[770] nos puede servir mejor que ninguno otro autor, en esta parte, igualmente que en otros tratados necesarios a los pintores.

Yo añadiría a estas observaciones las otras sobre la pintura de todo color de los griegos, si ya no hubiese publicado los métodos prácticos de la pintura al encausto, usados de las antiguas naciones, en mis *Ensayos*[771] con las más felices, acreditadas y plausibles experiencias. La Italia está llena de artífices que han confirmado la descubierta[772] de la antigua [f. 35v.] pintura, que yo hice, pintando con cera, arquitecturas, países, animales y retratos. Los cuadros por mí trabajados con el punzón y la cera, y con método diverso del de los pinceles, son varios y prueban la extensión del arte de colorir, y su belleza entre los griegos.[773]

Si la rivalidad ha querido disminuir el valor de esta descubierta, o la envidia apropiársela (pues de todo ha habido) o la ignorancia enmendarla, ¿cuál de las descubiertas aplaudidas por el público no ha sido sujeta a estos *ataques*[774] y no ha sufrido estas vicisitudes? Si yo publiqué los métodos con que hicieron tan hermosos cuadros los griegos; si los modernos, siguiendo mis experiencias, los han imitado, yo enseñé a formar pinturas como los griegos, mas nada habría con esto logrado, si no publicaba los métodos con que enseñar a formarse los pintores como se formaron los griegos. En estas *Observaciones* se contienen. Los usos contrarios inveterados no pueden ser jamás razón para no recibirlos y entablarlos.

NOTAS A LAS OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA MONOCRÓMICA

[f. 36r.] Las maravillosas obras de escultura y arquitectura que se conservan de los griegos nos hacen llorar más la pérdida de sus pinturas tan afamadas, porque, no habiéndose hallado todavía en las excavaciones de Nápoles más que las hechas al fresco en las paredes y techos, que no podían ser griegas ni más antiguas que sus ciudades, nos persuadimos no ser posible que de otro modo hayan resistido al tiempo los lienzos y las tablas.

Cuatro cuadritos solos se han hallado allí de pintura monocrómica roja sobre mármol blanco, y está ya tan desvanecido el color que apenas se conocen en algunos más que los contornos lineales. Aún los frescos que han quedado buenos es a causa de un [*sic*] especie de barniz que les ha servido de preservativo contra la humedad. Repito que los vasos sepulcrales son los únicos monumentos de la pintura griega, pero, como hechos por los jóvenes aprendices de la primera y segunda clase[775] que, según dicen, copiaban cuadros originales y la historia [f. 36v.] griega en la pintura gráfica y monocrómica, generalmente encontramos en sus dibujos dureza, o frialdad, o figuras aisladas y otros defectos groseros, que nadie cree de los pintores griegos.

En nuestras clases de dibujo matemático es donde se conservan tanto la pintura lineal como la monocrómica, en cierto modo; la primera, porque todas las figuras matemáticas se han de describir con líneas tan exactas

que el menor desliz es un yerro que inutiliza toda la figura; y la segunda, en el uso de los lavados, que son colores desleídos para degradarla desde el oscuro hasta el claro, y se usa precisamente con los pinceles; pero es cierto que las líneas se hacen con la regla y el compás, y no siempre se usa un color solo en los dibujos.

Apéndice n.º 4

APPENDICE AI SAGGI SUL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI PITTORI DI D. VINCENZO REQUENO. AGGIUNTA DEL MEDESIMO AUTORE (1806)[776]

4.1. Estudio introductorio al *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori*

Con la inesperada segunda expulsión de marzo de 1801, se interrumpieron violentamente todos los proyectos investigadores que Requeno estaba realizando en el seno de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, pero no por eso nuestro abate estuvo inactivo en Roma. Se abría una nueva etapa en su vida, y, en esta encrucijada, se implica más en su ideología projesuítica publicando un devocionario sobre el culto al Sagrado Corazón de Jesús[777] e ingresando en la Compañía en Nápoles, pero sin renunciar a sus afanes investigadores sobre el mundo grecolatino, con una preocupación especial por la divulgación práctica de los métodos que él minuciosamente había descubierto en los libros. Llevado de este afán, no duda en pintar varios cuadros y colocarlos, como si fuese un novel artista, en las galerías más prestigiosas de Roma, incluida la embajada:

> Non ho niente d'aggiungere per la perfezione di questo antichissimo metodo de' greci Pittori da me minutamente spiegato ne' *Saggj*:[778] ho bensì molto da lagnarmi de' prattici delle belle arti, e de' regolatori delle nostre scuole di pittura, per aver tutti essi trascurato questo ritrovamento, capace per la sua consistenza d'immortalare più di nessun'altro metodo di Encausto le opere de' nostri artisti; singolarmente a vista de' quadretti, che ho presentati al

> pubblico per saggio. Io non sono pittore; ma i miei quadri, a stiletto con la cera, e mastice lavorati, sono stati i meno spregevoli: uno di essi si conserva ancora a Roma tra' quadri del fu Cavaliere Azara, un' altro nel Gesù dall' Ab. Batier, un' altro ritratto di sua Eccell. il Sig. D. Clemente Spada, copiato da una miniatura, esiste nel palazzo di detto Principe.

Masdeu en su discurso de 1804 reclamaba la paternidad del restablecimiento del encausto para Requeno y da a entender que el abate de Calatorao continuaba pendiente de su invento:

> Él [método] ha sido experimentado largamente tanto por el benemérito descubridor como por muchos otros, y, afortunadamente, ha resultado con admirable éxito. El señor Requeno ha hecho con él las pruebas por sí mismo de todas maneras, él ha pintado (de la manera mediocre que puede, como simple aficionado) con pincel, con estilete y con pluma. Él ha dado fuego a sus pinturas de diversas maneras, algunas al hacerlas, a otras después de hechas. Él ha puesto en ejecución con sus ceras cuanto le ha sido pedido, cuadros, letras, sellos, mosaicos, dibujos, barnizados. Él ha expuesto sus producciones a los calores del sol, a los rocíos de la noche, a la humedad de los pozos. Él las ha sometido al examen de los profesores, al juicio de los entendidos, a las censuras de los críticos. Él generalmente recibe desde el principio tan gran aprobación que las más cultas ciudades de Italia y los más famosos profesores decidieron imitarlo rápidamente.

En 1806, el año en que aparece publicado el discurso de Masdeu y por el mismo impresor Salvioni, Requeno alumbra un *Appendice* que aclara algunos puntos de la edición de 1787. La redacción del *Appendice* debió de ser hecha muy poco tiempo después de regresar de España (1801), pues Requeno dice que circulaban entre el público desde tres años antes en copias, algunas muy adulteradas. Habían pasado casi veinte años desde la primera edición de 1784 y había que clarificar algunas cuestiones metodológicas. Sin embargo, la decisión de publicar el apéndice es del mismo año de 1806, inmediatamente después de regresar de Nápoles, expulsado por el rey francés José Bonaparte. Como fue impreso en la misma imprenta (Stamperia di Luigi Perego Salvioni) y en el mismo año (1806) que Masdeu publica el panegírico de Requeno, sospechamos que el fogoso y pudiente Masdeu impulsase la publicación en el marco de su campaña reivindicativa de la persona y de la obra del jesuita aragonés. Las circunstancias económicas de ambos también inclinan a esta suposición, pues Masdeu, amigo del nuevo embajador de España, Antonio Vargas Laguna (1801-1809), gozaba de varias pensiones vitalicias concedidas por el Estado español, mientras que Requeno había perdido toda ayuda económica estatal por haberse incorpo-

rado a la restaurada Compañía de Jesús (1804), estando en la más absoluta miseria al amparo de su amigo José Pignatelli.

A lo largo del texto hay varias alusiones a sus recientes experiencias artísticas en Nápoles, pues, evidentemente, aprovechó su estancia (1804-1806) para examinar detenidamente las excavaciones de Pompeya y Herculano y el museo de Portici.

Los pintores de Nápoles también le pidieron unas normas del método encáustico por escrito: «Più volte a Roma, e a Napoli, i Pittori, dopo due edizioni de' miei *Saggi*, mi hanno chiesto manoscritto il metodo di fare li Encausti» (p. 3).

En el proceso de santificación de san José Pignatelli, testigos oculares relataron el notable enfado que tuvo Requeno cuando se enteró de que el futuro santo había destruido, por escrúpulos religiosos al llegar a Nápoles en 1804, el retrato que le había hecho al encausto en 1789, copia de otro anterior de Joaquín Inza.[779] Pero Requeno continúo con sus aficiones estéticas a pesar de estar cargado de clases de Humanidades y de Filosofía Moral en el reinstaurado colegio jesuítico de Nápoles: «Ho fatti a Napoli diversi ritratti con questo metódo all'Encausto con la stessa facilità, che a oglio» (p. 9).

Puesto que Requeno huye de la erudición, les presenta a los pintores ejemplos de cuadro notables, entre los que cita «un gran quadro della *Circoncisione* ritirato dall'Altare maggiore della Chiesa del Gesù vecchio di Napoli[780] al salone della porteria del fu Collegio de' Gesuiti» (p. 19).

Incluso adoctrinó a algún pintor napolitano: «Ho più volte dipinto con buon esito con questo método; e a Napoli un Pittore, a cui lo comunicai, fece passare per quadro a oglio uno fatto con questa tempra» (p. 20).

No pocos ratos debió pasar nuestro abate ante los restos romanos conservados en el Museo de Portici: «Chiunque osservi attentamente tra le pitture, (credo) tutt' ora esistenti a Portici, singularmente alcune di fiori più sfumate, e degradate, più vivaci, e lucenti delle altre, e i due quadretti di filosofi, nuovamente scoperti a Pompeja; troverà un metodo di lavoro ed impasto in essi, in specie diverso d'altri quadri molto languidi, e secchi, e fatti a colpo di pennello, e niente degradati» (p. 11).

Fijándonos en la portada, hay dos detalles importantes. Se subraya que el *Appendice* es obra del mismo Requeno, para distinguirlo de otros

folletos, impresos y manuscritos, anónimos o no, que circulaban desde 1784. Por ejemplo, el que había en Mantua para uso de los alumnos del curso que dirigió el mismo Requeno. Y hay una cita en latín e italiano que demuestra cierto pesimismo en Requeno: «Occulti quid prodest vena metalli?». Es un tratadito eminentemente práctico, cuyas intenciones Requeno define claramente en la introducción:

> Después de la segunda edición de mis *Ensayos sobre restablecimiento de la antigua arte de los pintores griegos y romanos*, me he desengañado de que las obras un poco voluminosas ni se leen ni son estimadas por los artistas exclusivamente prácticos. Muchas veces, en Roma y en Nápoles, los pintores, después de dos ediciones de mis *Saggi*, me han solicitado manuscrito el método de hacer los encaustos. Un artista, exclusivamente práctico, no puede distraerse en leer, ni se encuentra muchas veces en circunstancias de poder gastar un cequí para informarse de un método explicado ampliamente. Presentadle el mecanismo de las operaciones que deben hacerse en la fabricación del invento. Prescribidle el modo de preparar el material, y entonces él se dispondrá fácilmente para las pruebas, las cuales, si resultan bonitas y agradables, indudablemente también dará por probadas y ciertas vuestras teorías; pero si las pruebas seguidas con exactitud le resultan mal, hará poco caso de vuestra erudición para convencerlo de la utilidad del método, no obstante estar descrito en vuestro libro.
>
> Convencido por estas reflexiones (aunque podría hacer un grueso volumen, lleno de erudición, de observaciones y de citas de pinturas antiguas, examinadas diligentemente por mí, con las finalidad de hacer resurgir aquellas maneras antiguas de pintar, de las cuales hablaré a continuación), me he contentado con indicar solamente los métodos en pocas líneas a los prácticos:
>
> 1. Los métodos con los que he logrado hacer fácilmente manejables los encaustos a la cera ya publicados por mí, para los artistas poco experimentados.
> 2. Los métodos con los que he conseguido las pinturas al temple, olvidadas y pérdidas desde el año 1500 hasta ahora.
> 3. Los métodos con los que he procurado establecer las prácticas de aquellos maravillosos procedimientos del Correggio,[781] del Miguel Ángel, y del Rafael, con los cuales pintaron en paredes lisas y limpias, con tanta perfección, perpetuidad y belleza, que son la admiración de la posteridad.
> 4. Los métodos con los cuales he renovado las pinturas al *mezz'oglio.*[782]

Requeno expone a continuación los motivos por los que publica ahora en Roma su folleto:

> Me mueven a publicar estos métodos:
>
> 1. La utilidad del arte y de los pintores, habiendo sido estos métodos míos de pintar y de colorear probados con total éxito repetidas veces por mí y por otros prácticos.
> 2. El fundado temor de que otros se los apropien, haciéndose ricos con mis invenciones, como me ha sucedido en muchas cosas por la franqueza con que he

> manifestado varias ideas mías a los artistas, o por haber andado estos métodos míos de pintura manuscritos entre las manos de los prácticos de las bellas artes de tres años a esta parte, aunque redactados diversamente a la manera con que yo los entregué.[783]

Recordemos la afirmación de Hervás: «frecuentemente se publican en esta ciudad [Roma] manifiestos de pintura al encausto en los que se elogia al señor Requeno»,[784] algunos de los cuales no seguían la ortodoxia metodológica del encausto.

Requeno termina la introducción reincidiendo en la finalidad práctica del folleto:

> Si mis métodos, que describiré, fuesen juzgados de algún beneficio por los estudiosos romanos, y si corresponden a los antiguos temples y a los frescos de los hombres más importantes de los pasados siglos, los eruditos y los prácticos deberán suponer en mí todas las ideas, todas las investigaciones, todos los exámenes críticos, preventivos y necesarios para restablecerlos, pero si los encontrasen inútiles o no aptos para el arte, la larga exposición de mis investigaciones no serviría de nada para acreditarlos. La narración de los pasos, dados para encontrar una mina de metal precioso o vil, no sirve de nada a los artistas. Sin embargo, les sirve bastante el descubrimiento y fabricación del más humilde y despreciable metal.[785]

4.1.1. Contenidos del *Appendice*

N.º de cap.	*N.º de págs.*	*Título del capítulo*
	3-5	Introducción.
I	5-15	Sobre la perfección de mis encaustos. Método con el que se han trabajado hasta ahora mis encaustos. Supuestos defectos encontrados por los pintores poco expertos en los temples, en el método antes dicho, con la manera de evitarlos. Método con el cual los romanos pintaron las paredes de Pompeya, Herculano y las termas romanas, descrito en mis *Saggi,* con un segundo método, descubierto por mí después de examinar las pinturas de Herculano.
II	15-23	Sobre la perfección de nuestros temples, la manera de obtenerlos, renovando los antiguos con los métodos prácticos descubiertos por mí. Nos faltan elementos para la perfección de nuestros temples y para la renovación de los antiguos. Dos procedimientos de los antiguos temples perdidos. Métodos prácticos para renovar los más antiguos temples del primer procedimiento (el segundo empleado por Leonardo da Vinci).

N.º de cap.	*N.º de págs.*	*Título del capítulo*
III	23-32	Sobre la perfección de nuestros frescos, manera de obtenerlos, renovando las prácticas perdidas de los pintores del Cinquecento y también de los anteriores. Definición y condición de las pinturas al verdadero fresco y de los pocos verdaderos frescos existentes y del método de hacerlos.
	32-35	Sobre la renovación de las pinturas al *mezzo oglio.*
	36	Conclusión.

La conclusión es una apelación a los artistas para que se apliquen al uso de la técnica pictórica del encausto:

> ¡Literatos! ¡Amantes de las bellas artes! ¡Pintores!, Yo os presento un librito escaso de palabras cultas, pero lleno de hechos sobre la más bella de las artes. Solamente yo soy responsable de su verdad.
>
> Pero solamente vosotros seréis responsables ante la posteridad de la opinión sobre la utilidad o sobre la inutilidad de los métodos descritos y probados por mí. Si los rechazáis, sin probarlos con necesaria atención y con la debida imparcialidad, las generaciones venideras os tratarán de perezosos y llenos de prejuicios. Si negáis su verdad y existencia, os desmentiré con la repetición de mis experimentos y con los cuadritos de las pruebas colgados de las paredes de mi habitación. Pero si, (lo que no es creíble por vuestra cultura) acomodados solamente con vuestras prácticas con el pincel, que os hacen admirados y recomendables en toda Europa, despreciáis mis inocentes novedades en este género, vuestros descendientes, encontrándolas útiles al arte, exclamarán con razón: *¡oh irrisible cultura del siglo de las luces!*[786]

4.1.2. Nuestra opinión sobre el *Appendice*

El *Appendice* es un cuadernillo, de poco coste, en el que lo principal es fijar claramente los pasos de los distintos métodos de pintura al encausto y que sea leído por muchas personas. También presenta sus últimas investigaciones y observaciones tenidas sobre el terreno de las excavaciones de Herculano con motivo de su reciente estancia en Nápoles como profesor estatal. Está dirigido a los practicantes, en especial a los de Roma, donde había bastantes por las numerosas academias de dibujo existentes en dicha ciudad, y no a los eruditos, como demuestra el hecho de la descuidada impresión,[787] el que no necesitase *imprimatur* y el mal papel, que contrastan vivamente con la riqueza de la edición bodoniana de los *Saggi* de 1787.

Requeno, con más de 63 años, quiere dejarles a los practicantes de la pintura, quizá pensando ya en su próxima muerte y a modo de testamento, una síntesis clara de los procedimientos, sus últimas investigaciones y un mensaje de aliento en la aplicación de los encaustos.

TEXTO
VINCENZO REQUENO

APPENDICE AI SAGGI SUL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI PITTORI DI D. VINCENZO REQUENO. AGGIUNTA DEL MEDESIMO AUTORE[788]

Occulti quid prodest vena metalli?
A qual cosa serve la nascosta miniera di metallo?[789]

ÍNDICE

Introduzione

CAP. I. Sulla perfezione de' miei Encausti.

§. I. *Metodo con cui fin' ora si sono lavorati i miei Encausti.*

§. II. *Pretesi difetti, da' pittori poco pratici delle tempre ritrovati nel método suddetto, con la maniera di evitarli. Maniera di evitare tutti i pretesi difetti del mio Encausto.*

§. III. *Metodo, con cui i Romani dipinsero le pareti di Pompeja, dell'Ercolano, e delle Terme Romane descritto ne' miei Saggi, con altro secondo metodo, da me scoperto dopo nel fare l'esame delle pitture dell'Ercolano. Metodo di Ludio con cui furono dipinte le pareti da'Romani. Metodo secondo. Sull' Encausto a Stiletto. Metodo di fare tavolette di tutti i colori per dipingere sulla carta, o sull'avorio all'Encausto, finora non pubbiscato. Sull' Encausto dato alle nude Statue di marmo bianco.*

CAP. II. Sulla perfezione delle nostre tempre, da ottenersi rinovando le antiche, co' metodi pratici da me scoperti.

§. I. *Ci mancano alcuni elementi per la perfezione delle nostre tempre, e per la rinovazione delle antiche.*

§. II. *De' due generi di antiche perdute tempre.*

§. III. *Metodi prattici da rinovare le più antiche tempre del primo genere. Secondo metodo, preso da Leonardo da Vinci.*

§. IV. *Sul secondo genere di antiche tempre imitanti il colore a oglio, a misura de' diversi metodi da me osservati di scuole diverse, sono andato variandoli per imitarle. Primo metodo di lavorare a tempra coll'incenso maschio. Secondo metodo di tempra a colla con l'oglio. Terzo método. Quarto metodo del Sapone bianco.*

CAP. III. *Sulla perfezione de'nostri feschi, da ottenersi, rinovando le prattiche perdute de' Pittori del Cinquecento, e degli anteriori eziandio.*

CAP. IV. Sulla perfezione de' nostri freschi.

§. I. *Definizione e condizione delle pitture a vero fresco, e de' pochi veri freschi esistenti, e del metodo di farli. Primo Metodo. De' mezzo freschi del Palazzo detto Farnese, e della detta Farnesina, adoperati dopo da Corrado e da altri. Ritocco del dipinto.*

§. II. *Secondo metodo.*

§. *Terzo Metodo*.

CAP. V. *Sulla rinovazione delle pitture a mezzo oglio.*

Primo metodo. Secondo metodo. Terzo metodo. Quarto metodo.

Conclusione

INTRODUZIONE

[p. 3] Dopo la seconda Edizione de' miei *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci, e de' Romani Pittori,* mi sono disingannato, che le Opere alquanto voluminose nè si leggono, nè si curano da' puri prattici. Più volte a Roma, e a Napoli,[790] i Pittori, dopo due edizioni de' miei *Saggi*, mi hanno chiesto manoscritto il metodo di fare li Encausti. Un'artista, puro prattico, non può distrarsi a leggere, nè si trova più volte in circostanze di spendere un zecchino per informarsi d'un metodo ragionato: presentategli il mecanesimo delle operazioni da eseguire l'artefatto: prescrivetegli il modo da preparare il materiale, e allora egli facilmente s'accingerà alle pruove, le quali, se gli riescono belle e gradevoli, supporrà egli indubitabilmente provate, e certe, eziandio le vostre teorie: che se però le pruove esattamente eseguite gli vanno male; faranno poco le vostre specolazioni e la vostra erudizione per convincerlo dell' utilità del metodo, dottamente descritto peraltro nel vostro libro.

Convinto da queste riflessioni (benchè potessi fare un grosso volume, pieno di erudizione, e di osservazioni, e di citazioni di quadri antichi da me diligentemente esaminati, a fine di rinvenire quelle antiche maniere di dipingere, delle quali parlerò in appresso) mi sono [p. 4] contentato d'indicare soltanto a' prattici in poche line i metodi: 1. Con cui ho resi facili ai poco prattici li encausti a cera da me già pubblicati. 2. Con cui ho eseguite le pitture a tempra, dal mille cinquecento in qua dimenticate, e

perdute. 3. Con cui ho procurato ristabililire le prattiche di que' mirabili metodi del Correggio, di Michel Angelo, e del Raffaele, co i quali dipinsero sulle pareti liscie e ripulite con tanta perfezione, perpetuità e bellezza, che fanno l'ammirazione de' posteri. 4. Con cui ho rinovate le pitture a mezz'oglio.

Mi muove a pubblicare questi metodi: 1. L'utilità dell'arte, e de' Pittori; essendo state queste mie maniere di colorire e di dipingere ripetute volte da me, e da altri, più di me prattici, provate con buon successo. 2. Il fondato timore che altri se le approprino, facendosi belli con le mie invenzioni; come in più cose mi è succeduto per la franchezza, con cui ho manifestate varie mie idee agli artisti, o per essere andati questi miei metodi di pittura manoscritti per le mani de' prattici della bella arte da tre anni a questa parte, benchè diversamente stesi che quì li porgo.[791]

Se i metodi, che descriverò, ripetuti da' diligenti Romani, saranno di qualche vantaggio e se alle antiche tempre ed a' chiamati freschi de'primi uomini de'secoli scorsi corrisponderanno; li eruditi ed i prattici dovranno in me supporre tutte le idee, tutte le ricerche, tutti li esami critici, preventivi e necessarj per rinvenirli: se peró li trovassero inutili, o disdicevoli all' arte, la lunga sposizione delle mie [p. 5] ricerche di nulla servirebbe per accreditarli. La narrazione de' passi, dati per ritrovare una perduta miniera di prezioso, o di vile metallo, di nulla serve alli artisti; serve loro però assai la scoperta ed il coltivamento eziandio del più basso ed ispregevole metallo.

Cap. I
SULLA PERFEZIONE DE' MIEI ENCAUSTI

§. I

Metodo con cui fin' ora si sono lavorati i miei Encausti

1. Si pongono tre libre di acqua naturale entro una pila di terra vetriata e nuova, capace di cinque libre.

2. Si sciolgono tre oncie di gomma arabica in detta acqua.

3. Si mettono due oncie e mezza della più bianca cera dentro di essa, e si tengono al fuoco fin al ripetuto bollore, poi si ritira la pila, e si lascia raffreddare.

4. Raffreddatasi l'acqua si troverà una bianca crosta: si faccia in essa un foro; e per declinazione si versi l'acqua, che vi è sotto la crosta, entro una boccia; e si conservi, per macinare con dett'acqua i colori.

5. Prima però di macinarli, si preparino i pastelli di cera e di mastice in questo modo. Pongansi entro una pila di terra vetriata, due parti di cera bianca e cinque di mastice: si [p. 6] metta e sciolga però prima il mastice e poi la cera.

6. Allorchè il mastice e la cera si saranno sciolte e rimescolate, si versino entro un catino di acqua fresca.

7. Ad ognuno de' colori nel macinarsi sul porfido, o nel pestarsi in mortajo, coll'acqua di cera e di gomma, (prescritta num. 4.) si aggiunga (a piacimento) un poco di questo pastello di cera e di mastice.

8. Preparati in guesto modo i colori, si dipinge co' medesimi sulla tavola o sulla tela o su gli intonachi, leggermente coperta la loro superficie di biacca o di gesso a colla: bagnando, se fosse di bisogno, il pennello nell' acqua di cera e gomma.

Encausto

1. Terminata e asciutta la pittura, si mette entro una pila vetriata e nuova cera bianca, e si scioglie a fuoco.

2. Sciolta che essa sia, col pennello in asta si copre con cera calda per la parte superiore la pittura, fin alla metà del quadro.

3. Si empie di carboni ardenti un caldano, ed incominciando dalla parte superiore si fa colare la cera, e col pennello caldo soavemente portato sulla sciolta cera, questa si fa venire in giù a poco a poco, fin' a coprire tutto il dipinto.

4. Ultimamente raffreddatosi alquanto il dipinto; con un pannolino netto si stroffina ben bene tutto il quadro. Tutta questa operazione chiamata dagli antichi *Encausto.*

§. II [p. 7]

Pretesi difetti, da' pittori poco pratici delle tempre ritrovati nel método suddetto, con la maniera di evitarli

Questa descritta maniera di dipingere, (da' poco prattici delle tempre e de' freschi) è stata stimata dificile e pericolosa, ed in conseguenza difettosa per questi capi.

1. Perciocchè i colori, allorchè si asciugano, fanno aspetto diverso, che quando si stendono umidi sul quadro: come accade nelle pitture a tempra e a fresco.

2. Perciocchè cambiano di aspetto un' altra volta i colori, allorchè si fa l'Encausto.

3. Perciocché la cera, sul dare l'Encausto, fa svanire alcune leggiere mezze tinte e velature; cose tutte, si dice, da fare disperare i poco prattici, e da rovinare il lavoro di molte settimane.

4. Perciocchè più volte il mastice subbollisce, ed alza il colore al darsi fuoco; onde fa un brutto vedere i quadri.

Alcuni Pittori a oglio, più degli altri scrupolosi, notano di più, che i colori all'Encausto non dan tempo al Pittore per il lavoro, rasciugandosi presto sulla tavolozza; e che nel ritoccare il colore asciutto, le nuove pennellate lascciano attorno una macchia.

Trattandosi di un nuovo genere di pittura, che ha bisogno di nuova prattica per eseguirsi a dovere, e avendo tutti veduto che Artioli a Mantova,[792] Dallera a Roma, Campi a Cremona,[793] Pachera a Verona, Ghedini a Ferrara, Martinelli[794] ed altri molti a Bologna, Irene Parenti[795] a Firenze,[796] Bajeu a Zaragoza,[797] e diversi altri Pittori in altre principali Città, al secondo o terzo [p. 8] quadro lavorato col mio método all'Encauto, si erano di esso impossessati perfettamente, evitando tutti i difetti surriferiti; io non doveva di essi far conto nessono. Contuttociò però non ho disprezzate le obbiezzioni dei deboli; ed ho fatte diverse pruove per ritrovare il mezzo di eguagliare, e forse di superare nel maneggio degli Encausti, la facilità da tutti riconosciuta nel dipingere a oglio; senza gli inevitabili vizj del medesimo. Eccovi senza erudite prose il risultato de' miei ritrovamenti.

Maniera di evitare tutti i pretesi difetti del mio Encausto

l. Si bolle cenere di rovere o di legna forte entro una piletta di terra, o di metallo, e si fa un assai acre lissivio.

2. Detto lissivio si cola per carta straccia o per panni lini ben fissi.

3. Si versa un poco d'oglio di ulive ben chiaro entro un piatto o bicchiere di vetro.

4. Si versa un poco del lissivio feltrato entro l'oglio, il quale si scompone, e si rende simile al latte. Fa lo stesso effetto qualunque sale alcalino.

5. Questo umore lattiginoso si mette dentro dell'acqua di cera, e gomma fatta a questo fine più fissa di quello, che al §. l. num. 4. abbiamo prescritto, e serve per macinare i colori e per lavorare all'Encausto, rimovendo

l'ampolla in cui si tiene ogni qual volta si versi sul colore da macinarsi. Con questo mezzo s'ottiene:

1. Che i colori non cambino sul rasciugarsi.

2. Che non si mutino nel dare l'Encausto, ne le mezze tinte svaniscano.

[p. 9] 3. Che i colori dieno tempo per il lavoro senza rasciugarsi.

4. Che non subbollisca il mastice, nè resti macchiato il colore già asciutto col fresco ritocco.

Ho fatti a Napoli diversi ritratti con questo metódo all'Encausto con la stessa facilità, che a oglio.[798]

L'azzurro di Berlino e la lacca, a' quali nuociono le acque alcaline, non perdono niente del loro valore. Il sig. D. Giuseppe Madrazzo,[799] Pittore ben noto a' Romani per i suoi assai lodati lavori, mi fece grazia di fare un ritratto col metodo ultimamente descritto all'Encausto sulla tela, e a chi voglia rendersi certo darà fede di essersi quanto ho detto verificato per facilitare li encausti. Mi dirà però qualche erudito: «E' propria degli antichi Greci, e Romani questa aggiunta fatta a' vostri Encausti? Io non trovo altro testimonio, che questo di Vitruvio, *il Pittore metta col pennello la cera mescolata con un poco d'oglio* (*Ceram paulo oleo temperatam seta inducat Pictor*). Io scrivo per l'utile degli artisti, e per facilitar loro l'antico greco metodo, non mai per quistionare con gli eruditi: senza quest' oglio aggiunto si lavora bene eziandio all'Encausto, se si acquista la prattica.

§. III

Metodo, con cui i Romani dipinsero le pareti di Pompeja, dell'Ercolano, e delle Terme Romane descritto ne' miei Saggi, con altro secondo metodo, da me scoperto dopo nel fare l'esame delle pitture dell'Ercolano.

Pubblicati i miei *Saggi sul ristabilimento* [p. 10] *dell'arte de' Greci, e de' Romani Pittori,*[800] tutti i Professori si appigliarono al metodo di Encausto proprio de Greci, senza che uno solo provasse il metodo all'Encausto degli Ornatisti Romani, diverso affatto di quello de' Greci; benchè da me spiegato, e mille volte provato con buon successo.

La trascuratezza de' Pittori, e degli Ornatisti, e Architetti è stata assai grande in questa parte: da quella si sono originate le vane quistioni, *se le pitture delle Terme fossero a fresco,* o *all'Encausto. Se le pitture di Pompeja, e dell' Ercolano fossero state fatte alla tempra, a noi ignota, o con la cera all'Encausto.* Epure questi punti sono stati da me con osservazioni, con fatti, con ragioni, messi in buon lume; e senza farsi conto de' testimonj, e ragioni da me addotte ne' *Saggj,* per ignoranza, e in forza dell'antico pregiudizio, si quistiona in quel modo; supponendo sempre, che le pareti delle Terme Romane, in cui non si vede la vernice della cera (quale si vede nelle pitture fatte a Roma all'Encausto modernamente) non sieno state lavorate all'Encausto. La crosta di cera sulla pittura si vede soltanto nel greco metodo di Encausto; non mai nel Romano delle pitture delle pareti fatte a Encausto col metodo di Ludio Romano.[801] Eccovelo già ne' miei *Saggj* pubblicato.

Metodo di Ludio con cui furono dipinte le pareti da' Romani.

1. Mettasi tra carboni accesi ad ammollire un oncia (p. es.) di gomma sarcocola in polvere, e assieme una quarta parte di cera bianca, rimescolandole con un bacchettino, finchè la sarcocola assorbisca la cera.

[p. 11] 2. Raffreddate si pestino in mortajo con acqua naturale calda o fresca.

3. Questa pasta s'impieghi in preparare i colari per dipingere sul muro liscio ed eguale.

4. Asciutto il dipinto si riscaldi la pittura col fuoco; la cera che vi è tra colori si risente, si stende, e li abbraccia; la sarcocola si ristringe. La pittura comparisce fatta a tempra; ma però la sarcocola saturata di cera spelle l'acqua.

Metodo secondo

Chiunque osservi attentamente tra le pitture, (credo) tutt' ora esistenti a Portici,[802] singularmente alcune di fiori più sfumate, e degradate, più vivaci, e lucenti delle altre, e i due quadretti di filosofi, nuovamente scoperti a Pompeja; troverà un metodo di lavoro ed impasto in essi, in specie diverso d'altri quadri molto languidi, e secchi, e fatti a colpo di pennello, e niente degradati. Dal risultato delle mie sperienze stimo questi ultimi, fatti col método di Ludio; alla cui invenzione aggiunse qualcuno l'uovo, e

più cera, e formò il seguente metodo, quale descrivo non senza l'appoggio de' testimoni di Plinio e di Vitrurio,[803]

l. Si scioglie a fuoco entro un vaso di terra vetriato un' oncia di bianca cera.

2. Allorchè è sciolta si sbattono in un piatto due torli d'uovo, e si versano dentro la cera dibattendoli con una spattola fin' alla perfetta loro cottura: l'uovo è un disolvente della cera.

3. Lasciasi raffreddare questa massa di uovo e di cera: e poi si pesta in mortajo aggiungendo di sarcocola in fina polvere come una quarta parte d'oncia.

[p. 12] 4. Con detta massa si pesta in mortajo ogni colore, o si macina sulla pietra, e si dipinge.

5. Terminata e asciutta la pittura s'applica il caldano di fuoco per riscaldarla: esce fuori alquanto la cera; si disseccano più l'uovo, e la sarcocola, e si lustra con un pannolino la pittura.

Io non faccio dissertazioni: presento de' fatti da me più volte provati.

Sull' Encausto a Stiletto

Non ho niente d'aggiungere per la perfezione di questo antichissimo metodo de' greci Pittori da me minutamente spiegato ne' *Saggj:*[804] ho bensì molto da lagnarmi de' prattici delle belle arti, e de' regolatori delle nostre scuole di pittura, per aver tutti essi trascurato questo ritrovamento, capace per la sua consistenza d'immortalare più di nessun'altro metodo di Encausto le opere de' nostri artisti; singolarmente a vista de' quadretti, che ho presentati al pubblico per saggio. Io non sono pittore; ma i miei quadri, a stiletto con la cera e mastice lavorati, sono stati i meno spregevoli: uno di essi si conserva ancora a Roma tra' quadri del fu Cavaliere Azara,[805] un' altro nel Gesù dall' Ab. Batier, un' altro ritratto di sua Eccell. il Sig. D. Clemente Spada,[806] copiato da una miniatura, esiste nel palazzo di detto Principe.

Metodo di fare tavolette di tutti i colori per dipingere sulla carta, o sull'avorio all'Encausto, finora non pubblicato

l. Si preparino tutti i colori sottilmente polverizzati in altrettante cartine.

2. Si preparino eziandio tanti vasetti di terra vetriata quanti sono i colori .

[p. 13] 3. Si metta in ognuno de' vasetti una porzione di cera bianca, e si sciolga a fuoco, e alorchè sia sciolta si aggiunga alla cera il doppio peso di sapone bianco, sminuzzato, e grattato, dibattendolo con un bastoncino, finchè si unisca, e incorpori con la cera.

4. Si versi dopo a poco a poco il colore entro la massa di cera, e di sapone, finchè s'assorbisca tutto l'umore della cera, movendola continuamente col bastoncino.

5. Si cavi con una spattola caldo il colore, e si metta nell'impronto di latta preparato; e si stringa il colore con la spattola inumidita: si lasci raffreddare l'impronto, e poi da se viene fuori una tavoletta di colore. In tal modo si preparano i colori, con cui si dipinge dopo coll' acqua, sopra la carta o altra liscia superficie.

6. Dopo terminata la pittura s'avvicina la carta, o la superficie dipinta al fuoco: rinviene la cera, e si liscia con un pannolino. Può il dipinto ritoccarsi quante volte si voglia.

A petizione d'un mío carissimo Amico comunicai, e insegnai a fare queste tavolette in Bologna a una delle figlie del celebre Pittore Signor Mauro Tesi,[807] la quale con esse copiò, e dipinse il famoso quadro di S. Pietro, esistente nella Galleria Sampleri, all'Encausto sopra la carta con ammirazione del colorito, non meno che della bravura della pittrice.

Sull' Encausto dato alle nude Statue di marmo bianco

Ne' miei *Saggi sul ristabilimento etc.,* scopersi questa greca usanza d'incerare le nude statue di marmo per preservarle da' cambiamenti di [p. 14] alieni colori, soliti a contrarsi coll'umido, e con la diversità delle stagioni: indicai il modo con cui poteva tentarsi, esortando i diligenti Scultori Romani a fare delle pruove. Il non mai celebrato abbastanza Cavaliere Canova[808] fu il primo, che ritrovò la maniera di levare la fredda bianchezza delle nude carni di marmo. Io non so di quale materia si servisse, nè di quale operazione a questo fine; ma se non entra la cera o il bitume de' quali parla Plinio per le Statue, e se non si fa penetrare entro il marmo col fuoco; né si può chiamare Encausto la detta operazione, nè la materia potrà chiudere i pori di modo, che il marmo si garantisca dalle stagioni.

Io, alla veduta della tintura data dall'illustre, e amabilissimo Sig. Cav. Canova, feci (alcuni anni fa) i miei tentativi; e ritrovai facile maniera d'incerare a fuoco le statue di marmo, senzachè patisca il marmo bianco dal fuoco, e con lo stesso bell'aspetto, che presentano le carni delle statue, tinte dal prelodato Artefice [Canova]. Ho inventata inceratura diversa per le statue de' bambini, de' giovani, e de'vecchj, quale è stata messa in esecuzione con lode dallo Scultore giovane Spagnuolo Sig. Damian,[809] a cui soltanto la comunicai in iscritto. Io non la descrivo, perchè, a'suoi prieghi, gli diedi la parola di non scoprire ad un' altro questo método. Voglio però di ciò avvertito il pubblico, perchè se il Sig. Damian trascurasse il secreto, o per impegno di persone superiori lo comunicasse ad un altro, o a qualche accademia, occultando il nome dell'inventore, se ne sappia l'autore. Quanto nemico sono della gloria vana, e dell'inpostura, tanto amico sono [p. 15] della riputazione, che nasce da' virtuosi fatti, e della lodevole sincerità.[810] Il metodo d'incerare le statue, da me senza i preventivi sperimenti (come allora confessai) indicato ne' miei *Saggi*, è da me adesso riprovato, onde niuno degli artisti s'appigli a quello, acciocchè non perda il tempo.

Cap. II
SULLA PERFEZIONE DELLE NOSTRE TEMPRE, DA OTTENERSI RINOVANDO LE ANTICHE, CO' METODI PRATICI DA ME SCOPERTI

§. I

Ci mancano alcuni elementi per la perfezione delle nostre tempre, e per la rinovazione delle antiche

Le pitture a tempra si fanno sciogliendo i colori, e addoperandoli con qualche acquoso e glutinoso liquore. L'uso delle pitture a tempra al dì d'oggi è grande, e modernamente si è disteso a segno, che occupa la piazza delle miniature. Si lavorano a tempra piccoli ritratti, e s'impastano leggermente per fino le figurine de' pieghevoli ventagli delle dame, con sorprendente delicatezza.

Le diverse colle e le diverse gomme rendono l'acqua glutinosa, o attaccaticcia per eseguirle: i ritagli delle pelli e delle pergamene bolliti. La colla delle forti pelli macerate, e ridotte a pasta consistente, quali sono la colla tedesca, cervina, e la colla di pesce, sono le uniche d'uso nelle nostre moderne tempre.

Ci manca la colla fatta dalle orecchie de' bovi, [p. 16] levata via la grossa loro pelle, e bollite in poca acqua; la quale è più dolce, e morbida delle nostre colle, e simile ad una delicata e trasparente gelatina, secondo il mio sperimento.

Ci manca la cola fatta coi genitali bovini. Ambe queste colle furono d'uso agli antichissimi pittori, secondo Plinio.

La gomma arabica e altre simili, che si sciolgono entro l'acqua, e il dragante sono le uniche d'uso tra' pittori a tempra presentemente.

Ci mancano però per questo genere di pittura la gomma sarcocola, e la gomma resinosa detta *incenso,* la prima di grande consistenza, altra di grande morbidezza e di sufficiente tenacità per i lavori a tempra. Abolita la pittura a Encausto nell'Occidente con le guerre de' barbari delle irruzioni; e nell'Oriente con le persecuzioni degl' Imperatori iconoclasti, (tra' quali conto Maometto) s'incominciò l'uso della pittura a tampra nell'Italia, d'una consistenza però, e d'una morbidezza tale in alcune palle di altare (anteriori a Waneik [Van Eyck],[811] o sia all'uso del solo oglio nella pittura); che rovinati i quadri a oglio, posteriori di alcuni secoli a' quadri a tempra; tuttora questi si conservano con vivacissimi colori intieri, e sani.

§. II

De' due generi di antiche perdute tempre

Ho ritrovato nell'esame de' quadri anteriori a Waneik [*sic,* Van Eyck], ed in alcuni celebri pittori posteriori come in Leonardo, il più antico genere di tempre, cioè di tempre inverniciate coll'ambra, o con l'oglio: a tale divisione di tempre appartengono quasi tutti i quadretti col campo indorato, [p. 17] o senza indorare, chiamati greci, lavorati da infelicissimi pittori. Dico *quasi tutti,* perciochè due o tre ho veduti, da' quali raschiato il colore e messo sopra le bracie, davano odore di cera. Tale è uno d'una Madonna esistente tra quadretti del Marchese Canonici a Ferrara. Tale è un' altro, tra la preda de' Turchi preso dal Generale Caprara,[812] e conservato entro un scarabattolo nella galleria di questa nobilissima famiglia. Generalmente però sono tempre. Di queste le più antiche sono state lavorate con la gomma sarcocola, e poi inverniciate: alcune poche con colla, dando le raschiature abbruciate l'odore o puzzo della colla.

In quelle più aride, e secche, e ciò non ostante molto permanenti, osservo l'inverniciatura d'oglio che tinge, che però non lascia corpo sopra il dipinto.

In quelle pitture coperte vedo tutti i segni dell' ambra o di vernice oleosa trasparente. Leonardo da Vinci[813] ci ha lasciato, come praticissimo di queste ultime, il metodo d'imitarle; benchè niente ci dice della maniera di sciorre l'ambra, e di tenerla in fluore per inverniciare i quadri. A osservare molti quadri di questo grand' uomo, il dipinto è sottoposto alla vernice, ed i sottilissimi fili, peli, e contorni, mostrano il lavoro ad acqua, non mai a oglio; lo stesso dico di molti quadri fiaminghi posteriori all'invenzione di Waneick [Van Eyck] e de' quadri de' loro scolari Spagnuoli. Entrando Leonardo da Vinci in Roma domandò a' Giovani Pittori, che vennero a ritrovarlo, *Ragazzi* [disse] *sono belle vernici in questa Città*? Tanto conto fece di esse per il metodo di tempra, con cui quasi sempre lavorava.

[p. 18] Di questo genere di tempra coperta d'una grossa vernice è il quadro del *Giudizio universale,*[814] esistente a mio tempo nella Chiesa della Certosa di Ferrara, lavorato con la gomma incenso, e coperto di trasparente oleosa vernice. Le Sibille, che vi sono attorno, fatte (per quanto si scrive) dal medesimo autore, sono senza vernice; e radendo da una di esse il colore cedè ad una semplice frottazione delle dita, e abbruciandolo mi rese l'odore d'incenso; onde io conchiusi, che il quadro principale, i cui colori sono sotto la vernice, fosse stato dipinto a tempra, come le Sibille, e inverniciato dopo.

Una pruova convincente dell'uso di queste tempre inverniciate è la ripetuta osservazione de' ripulitori di quadri vecchj; i quali hanno rovinato più d'uno per avere adoperata l'acqua dopo levata la prima sporca vernice, lavandosi con essa, e confondendosi tutti i sottoposti colori.

Le nostre moderne tempre sono aride all'occhio, e cedono alla sola acqua. Di tale specie non trovo nessuna degli antichi anteriori a Waneik [Van Eyck]; onde le nostre sono prive della permanenza, e della soavità delle antiche.

Un' altro genere di tempra, fu quello dell' oglio, e colla, unita col lissivio, da me ristabilita, di grand'uso ne' tempi vicini a Waneik [Van Eyck] e posteriormente eziandio; fu proprio de' buoni pittori: si evitava in esso il cambiamento de' colori, i quali nelle antecedenti tempre erano d'un' aspetto prima d' inverniciarsi, e d'un' altro dopo dato l'oglio, o la vernice. Si faceva bollire la colla (dopo essere stata a mollo nel lissivio) [p. 19] con l'oglio d'ulive, e con questa colla così preparata si macinavano i colori, e si

dipingeva, senza che cambiasseto le tinte. Il lissivio scomponeva l'oglio, di modo che poteva adoperarsi con l'acqua nella pittura: i colori prendevano un tono simile a' colori impastati col solo oglio. La soavità e morbidezza dell' impasto era ben differente dell'altro delle anteriori tempre.

Nel Monastero di San Benedetto a Ferrara[815] trovai un quadro della nascita, che sembrava dipinto a oglio, fatto però a tempra; postochè i colori cedevano al pannolino inumiclito con cuir si strofinassero.

Io ho detto di non volere fare una disertazione, scrivendo soltanto per gli Artisti. Diamo loro però la regola da distinguere queste tempre dalle altre. Quadri, in cui non si vedono colori fatti dalle parti animali; quale è la lacca ordinaria, e l'azzurro di Berlino; e che in vece di questo hanno biadetto o smaltino, mostrando per altro (negli oscuri singolarmente) la robustezza de'colori a oglio, persuadono essere entrato nel colorito l'oglio sciolto dal lissivio alkalino, nemico de' colori, fabbricati con le parti degli animali; particolarmente se cedono presto all'acqua, con cui si strofinino; tale è un gran quadro della *Circoncisione* ritirato dall'Altare maggiore della Chiesa del Gesù vecchio di Napoli[816] al salone della porteria del fu Collegio de' Gesuiti.

§. III

Metodi prattici da rinovare le più antiche tempre del primo genere

1. Si prepara una tavola con gesso [p. 20] d'indoratore macinato a colla di ritagli, e si ripulisce bene la superficie.

2. I colori si tengono macinati a leggera gomma e al fare la tavolozza per dipingere si mette in ognuno una terza parte di sarcocola finissimamente setacciata: s' usa la biacca per bianco.

3. S'impastano i colori, e si fanno le tinte con l'acqua di gomma ussai leggiera.

4. Terminato, e asciutto il dipinto si tinge una soave e fina spunga con l'oglio senza cuococe, e si passa sopra i colori, finchè si tingano, senza che d'oglio molto s' inbeva il dipinto. Asciutto l'oglio, si strofina la superficie con un pannolillo, e si tiene all'ombra nascosto finchè perda l'odore.

Secondo metodo, preso da Leonardo da Vinci

1. Si macinano i colori a leggiera acqua di gomma arabica.

2. E sopra una tavola preparata (come §. n. 1) si dipinge con qualunque specie di colori.

3. Questi vengono noi inverniciati con la vernice d'ambra, o con oglio di noce assai vecchio.

Leonardo (secondo che egli ci dice) faceva gli oscuri con lapiz nero, mescolato con un poco di lacca; e questo è un segno immancabile per distinguere le sue opere, da altre che gli si appiccicano con incredibile disinvoltura.

§. IV [p. 21]

Sul secondo genere di antiche tempre imitanti il colore a oglio, a misura de' diversi metodi da me osservati di scuole diverse, sono andato variandoli per imitarle.

Primo metodo di lavorare a tempra coll'incenso maschio

1. Si prepara la tela, o la tavola, o la parete con gesso d'indoratore a colla.

2. Si tengono macinati ad acqua di colla i colori ne' loro vasetti: dell'incenso, si mette una terza parte relativamente al colore, nel macinarlo.

3. S'usa della biacca, o sola, o mescolata col gessetto; e si stendono i colori sul quadro, (nel bisogno) bagnando il pennello nell' acqua di colla.

4. Terminato, e ben asciutto il lavoro, gli si da la vernice di sandracca, o altra oleosa, a gusto dell'artefice.

Ho più volte dipinto con buon esito con questo método; e a Napoli un Pittore, a cui lo comunicai, fece passare per quadro a oglio uno fatto con questa tempra.

Secondo metodo di tempra a colla con l'oglio

1. Si mette una porzione di colla tedesca nel forte, e ben purgato lissivio, finchè s'imbeva di esso.

2. S'avvicina la pignatta con questa colla al fuoco, e allorchè si vede sciolta, si versa dentro un poco d'oglio se fosse d'olive; se fosse pero oglio di noce, tanta quantità che arrivi ad una quarta parte del peso della colla bagnata.

3. Con questa colla si macinano tutti i [p. 22] colori: e si dipinge bagnando il pennello in acqua di lissivio, in cui si sia versato, e sbattuto un poco d'oglio, a discrezione dell'artefice: tale lissivio mescolato coll'oglio pare latte.

Con questi soli ingredienti si comincia, e si termina la pittura, la quale ha tutta la robustezza delle pitture a oglio, benchè non lo splendore e lucicore, se non si vernicia.

Terzo método

1. Si prepara acqua di gomma arabica, più tosto carica.

2. Si mescolano in una tazza sevo di candela, e lissivio forte (o fatto con cenere di rovere, o con feccia di vino calcinata, e passata per carta) e si fa un bianco latte, si cola il tutto per pannolino, e si versa nel vaso della gomma.

3. Con questa specie di latte, composto di acqua gommata, e sevacea, si macinano tutti i colori, e si dipinge; ed in essa si bagna il pennello per condurre i colori nell'occasione di bisognarne.

Osservisi, che in questo metodo non si può adoperare la lacca o l'azzurro fatto di parti animali; bisogna dunque supplirli; coll'indaco si supplisce all' azzurro: con lacca fina all' ordinaria. È abbastanza un' oncia di gomma per ogni libra d'acqua, e due oncie di sevo bianco di candela per ogni libra di acqua.

Quarto metodo del sapone bianco

1. Si fanno due libre di acqua di colla più tosto carica.

2. Si grattugiano quattro oncie di sapone bianco e tenero, e si sciolgono a fuoco, e s'uniscono con la colla.

[p. 23] 3. Si scioglie un poco d'oglio di noce col lissivio, e si versa esso dentro della colla, e sapone, e si uniscono a fuoco lento.

4. Al macinare ogni colore si prende con la punta del coltello da pittore quanta massa di colla e sapone è necessaria per impastare il colore. Abbisogna però aspettare che sia fredda la colla per macinare il colore.

5. Con i colori così preparati si comincia, e termina la píttura; bagnando il pennello in acqua naturale, e fresca.

Se a tutte queste tempre, dopo asciutta la pittura, aggiungerete una bella vernice, compariranno i quadri a oglio.

Cap. III [p. 23]
SULLA PERFEZIONE DE'NOSTRI FESCHI, DA OTTENERSI, RINOVANDO LE PRATTICHE PERDUTE DE' PITTORI DEL CINQUECENTO, E DEGLI ANTERIORI EZIANDIO

Provai ne' míei *Sagggi sul ristabilinento de' Greci, e de' Romani Pittori,*[817] essere stato ignoto il nostro metodo di dipingere a fresco agli antichi; eppure, senza sciorre le ragioni, i testi, e le osservazioni da me scritte, segue avanti il pregiudizio di stimare fatte a fresco le pitture delle Terme Romane. In questo modo avanzeranno poco li inapplicati nostri nipoti, e saremo sempre a bella posta ignoranti. Si ragioni: nè senza ragioni si proferisca mai sentenza su i fatti delle antiche arti.

I nostri cinquecentisti, voglio dire Michel Angelo, Rafaello d'Urbino, il Correggio, Leonardo da Vinci, [p. 24] ed loro bravissimi e rinomati scolari, dipinsero a vero fresco? Niun prattico si maravigli di tale dimanda. Ho fatte le mie osservazioni co' pezzi d'intonaco dipinti dal Correggio a mano, ed ho osservato, che l'intonacatura resta liscia e ripulita ne' siti ove è sparito il colore. Ho osservato l'uso della lacca ne' chiamati freschi del Correggio dentro d'una chiesa ove si era rovinato un quadro d'una Madonna di questo rinomato pittore, dipinta su intonaco, in tutto simile a quello della Cupola di Parma. Queste due osservazioni non possono realizzarsi su quelli intonachi delle pitture a fresco ne' quali la lacca non può adoperarsi senza essere cambiata, e mangiata dalla calce, ne' quali eziandio i colori s'immedesimano con la superficie dell'ultimo intonaco, di modo, che per più che si lavino con l'acqua non si distaccano dalla calce, quale sull' asciugarsi li ha abbracciati.

Il Direttore dell'Accademia di Parma[818] fu della mia opinione, cioè, di essere stati lavorati que' chiamati freschi con metodo diverso dal vero fresco.

Tanto i chiamati freschi del Correggio, quanto quelli di S. Michele in Bosco di Bologna,[819] fatti da' Carracci[820] e da altri, presentano la robustezza e macchia de' colori inbevuti dall'oglio, e distaccati i colori lasciano liscio e ripulito d'ogni colore l'intonaco. Gli oscuri delle pitture a vero fresco, per il bianco dell'acqua di calce, sono sempre d'un tono ben diverso degli oscuri de' chiamati freschi di Michel'Angelo, e del Raffaello, simili piuttosto agli oscuri delle pitture a oglio; la quale diferenza si fa palese all'occhio nel [p. 25] sotto in sù delle due camere della galleria Sampieri a Bologna, l'uno dipinto a vero fresco, l'altro con altro diferente metodo. *Il Concilio de' Dei* del Raffaele nella Farnesina[821] presenta la macchia del Ritocco a oglio, non meno chè i quadretti delle volte de' corridori del Vaticano. I nominati freschi di Michel'Angelo, e del suo celebre scolaro Giulio Romano,[822] i primi esistenti in una delle Cappelle, Pontificie del Vatícano. Li altri nella seconda sala del celebratissimo palazzo del colto Sig. Principe Spada,[823] sono stati lavorati collo stesso metodo; niuno però di essi a vero fresco. Trovo nel palazzo Spada (ne' quadri dipinti, e ne' frisi e ne gli ornati) due metodi di dipingere sul muro diferenti di quello de' quadri di Giulio e de' chiamati freschi di Michel'Angelo.

Prego i sagaci e prattici pittori a ripetere le loro osservazioni sulle pareti dipinte non solamente da' nostri primi uomini del Cinquecento, ma dagli anteriori aziandio; de' quali ci restano cattive figure a fresco, ma bellissimi intonachi da dipingere sulle pareti, imitati da Michel'Angelo.

Cap. III [*sic,* por IV][824]
SULLA PERFEZIONE DE' NOSTRI FRESCHI

§. I

Definizione e condizione delle pitture a vero fresco, e de' pochi veri freschi esistenti, e del metodo di farli

Pittura a vero fresco è quella, che s'incomincia, e si termina, e ritocca su intonaco di calce ed arena, o di calce e marmorina, prima che questa si rasciughi.

[p. 26] La celerità e sicurezzia d'impasto necessaria nelle figure così dipinte, pel brevissimo tempo che dà l'intonaco, rende impossibile il fare con questo método una ben colorita e ben degradata figura.

Per avere sempre umido l'intonaco sono soliti alcuni ornatisti a buttargli dell'acqua fresca con qualche frequenza e lo indeboliscono. I pittori di figura però si fanno intonacare due palmi o più; ed in essi si trattengono fin'a finirli; e poí altri tue palmi; e così di mano in mano fin' a terminare tutto il muro o il quadro, operazione in cui (cambiando dopo asciutti i colori) si vede cambiato il tono de' coloti de' pezzi diversi. Atteso il tempo che i pittori più bravi inpiegano in terminare una testa a oglio, o a tempra, ed in ritoccare un piede o una mano; facilmente si conchiude che debba il piccolo pezzo d'intonaco rasciugarsi assai prima di poter terminare una testa, un piede, o una mano colorita a vero fresco.

I cattivissimi e scorrettissimi pittori del 1400 ci hanno lasciate pitture colorite a vero [p. 27] fresco quali ho vedute a Bologna e altrove. Di quelle figure però si potea riempire un muro intiero prima che si rasciugasse il loro intonaco, fatto con una grossa arricciatura e con due soprapposte stabiliture; l'ultima delle quali, lisciata assai e battuta con la cazzuola di muratore, chiudeva i pori assai bene, acciocchè l'umido dell'arricciatura e della prima intonacatura tardasse più a evaporarsi: in ciò debbon da'nostri imitarsi que' cattivi pittori. I posteriori buoni pittori generalmente si sono contentati di lavorare storie a chiaro scuro a vero fresco sul muro: altri che colorirono i veri freschi, li hanno lasciati poco più chè abbozzati: vedo architetture peraltro e ornati a vero fresco: i grandi uomini però, che terminarono le figure colorite ed i quadri sul muro, declinarono da quel metodo, chi in una maniera chi in un'altra. Darò adesso a' prattici il risultato delle mie osservazioni ne' metodi seguenti.

Prego loro però a tentarli, e a vedere se danno un buon risultato per la imitazione de' nostri valentuomini, non pretendendo io in ciò altro, che l'utile della pittura e de' pittori.

Primo Metodo

De' mezzo freschi del Palazzo detto Farnese, e della detta Farnesina, adoperati dopo da Corrado[825] *e da altri*

1. Si preparano i colori macinati all'acqua in tanti pignattini.

2. Si tiene entro un pignatto vitriolo romano calcinato fin'adivenire rosso.

3. Si fa lavorare un pezzo d'intonaco, come suol farsi per le pitture a vero fresco con una grossa arricciatura di calce ed arena, e con una intonacatura di calce e minutissima arena, o di calce e polvere di marmo.

4. Prima che si rasciughi l'intonaco s'applica il disegno de' contorni delle figure, e soavemente si riga.

5. Prima eziandio che si rasciughi l'intonaco, si dà tanto alle carni, quanto alle vesti, una tinta generale e eguale del colore che debbono avere: alle carni delicate si dà la tinta di terra verde o di giallo minerale chiaro rimescolata con calce ed un poco di vitriolo, fatto rosso col fuoco; [p. 28] a'panni si da la tinta generale di terra minerale; a'panni turchini si

da carico il biadetto. Gli occhi e le divisioni delle dita s'indicano sol tanto colla stessa tinta generale più carica. E così si lavora fin'a terminare con questo metodo tutto il sito da dipingersi.

Ritocco del dipinto

1. Si tengono i colori macinati a oglio di noce senza cuocere, o cavato senza fuoco.

2. Con questi colori si ritocca la pittura abbozzata a vero fresco, col metodo dell'oglio ma soltanto negli scuri, lasciando intatti i chiari della sbozzatura a vero fresco. Nelle carni nude però si tingono col cinabro a oglio, delicatamente, le guancie, le labbra, le stremità delle dita, le giunture delle ossa: gli occhi si macchiano, lasciando il chiaro corrispondente della prima sbozzatura a fresco.

3. Per terminare i panni turchini si punteggia coll'azzurro di berlino, a punti più grossi, o più minuti, secondo le regole del chiaro oscuro o secondo le mie osservazioni, dando sul biadetto egualmente steso chiaro l'azzurro a oglio ne' chiari del panno turchino; e più cupo nella parte degli scuri. Il Corrado punteggiava. Altri danno eguale l'azzurro.

Ho fatta soltanto una pruova; e riesce bello il dipinto. Può sulla tela eziandio dipingersi con questo metodo, adoperando la colla ed il gesso, ma rimescolato con la biacca, o la calce, da gran tempo e più volte smorzata.

Ho osservato nella Farnesilla che in qualche sito, in cui il Raffaelle trascurò il ritocco a oglio, o lo diede così languido, che è svanito, [p. 29] si vede la bianca sola calce, che doveva ese tinta di carmino a oglio come in altri siti.

Secondo le mie osservazioni il Cavaliere Mengs[826] ritoccò i freschi con l'oglio di noce, rimescolato e scomposto coll'oglio di tartaro. Una Madonna di questo celebre Maestro, esistente a Saragozza di Spagna, lavorata per l'Infante di Spagna D. Luigi,[827] mostra che nelle tele lavorò detto Cavaliere con oglio di noche, scomposto dall'oglio di tartaro; postocchè essendosi affumicata da una banda dalle candele, e volendola nettare coll'acqua il Direttore di quella scuola di pittura; ebbe questi a abbandonare l'impegno, osservando, che il colore cedeva all'acqua; come succede nelle pitture a tempra fatte con quel metodo dell'oglio scomposto.

§. II

Secondo metodo

Tutte le pitture che hanno l'intonaco delle pareti liscio, e ripulito come gli stucchi, e chè levata la prima leggera superficie dipinta resta la seconda levigata e senza colore, quali sono quelle del Correggio, di Michel'Angelo, alcune di Giulio Romano, alcune eziandio de' Caracci [*sic,* Carraci],[828] sono state da me stimate mezzi freschi, non succedendo, nè potendo fisicamente accadere che resti liscio e senza colore l'intonaco nelle pitture a vero fresco; come altrove ho detto. L'aspetto peraltro di tali pitture di tintura e di forza di oscuri, simili a quelli fatti a oglio, mi rese persuaso che l'oglio veramente li cagionasse. L'agiato, e ripetuto esame dell'intonachi su cui dipinsero il Correggio, i Carracci, ed altri, mi ha fatto evidente, essersi prevalsi questi grandi uomini per [p. 30] dipingere della preparazione solita a farsi all'età loro (nelle pareti de' civili appartamenti) da tutti i muratori. Tale preparazione si faceva in questo modo. Si dava al muro informe un'arricciatura di calce col gesso rimescolata, la quale si formava e lisciava assai bene con la cazzuola di muratore.

Non bene asciutta l'arricciatura si copriva d'una intonacatura di calce e di marmo, finalmente setacciati, e molto bene rimescolati; fermandosi e lisciandosi egualmente con la cazzuola da'muratori.

Asciutta quasi la intonacatura veniva bagnata questa con l'ammorca (o sia feccia d'oglio di olive) fin'alla saturazione. Si nettava poi con spugne o con panni lini l'oglio che soprastava, e si strofinava più volte con essi l'intonaco. Tale era 1' usanza de' muratori del 1500: conservata fin a dì nostri in alcuni paesi, tenaci conservatori delle antiche maniere e stili: e tale per mio avviso era eziandio la preparazione, su cui i pittori di quell'epoca colorirono e dipinsero le pareti; con questa diferenza però, chè i pittori, non bene asciutta ancora la intonacatura, bagnavano coll'oglio or di lino, or di olive, il sito da dipingersi, trattenendo con quest'arte umido l'intonaco per potere agiatamente colorire le figure; usando or della calce viva per bianco: or della biacca macinata col lissivio. Questo scomponeva l'oglio, e lo rendeva capace di unirsi coll'acqua di calce, o col lissivio, con cui erano macinati li altri colori onde tutti assieme s'immedesimassero coll'intonaco sul rasciugarsi; e per ogni sicurezza passavano col penello l'oglio di olive sulle dipinte figure, [p. 31] il quale

inbevutosi dal marmo dell'intonaco fermava il colore e lo tingeva senza che apparisse l'oglio al di fuori.

La macchia dell'oglio scomposto dall'acqua di calce o dal lissivio s'osserva in tali freschi con chiarezza, e la tenacità del dipinto è tale che i colori s'alzano assieme coll'ultima superficie dell'intonaco se si rovina la pittura; come può al dì d'oggi vedersi nella prima anticamera dell' appartamento nobile del rinomato palazzo Spada; dipinto, per quanto si dice, da Giulio Romano. Di questo genere di freschi non ho potuto fare che una sola pruova. In essa ho abbozzata una testa d'un S. Paolo, quale si può vedere; la quale presenta le due qualità di consistenza e di colorito a oglio, ammirate negli antichi freschi di cui parliamo. A fare replicate pruove non dubito, chè tale genere di pittura a fresco potrebbe assai perfezionarsi, e farsi con la biacca pesta col líssivio, e oglio di olive, o altro secante.

Terzo Metodo

Dall'antecedente descritto metodo ebbe origine il terzo, osservato da me in certi quadri scuri e nericcj, dipinti sul muro, anteriori a Waneick [Van Eyck], i quali per altro sembrano dipinti a oglio, essendo altronde certo dalla storia, che la pittura co' colori, macinati a solo oglio, non sia stata in uso prima di questo grand'uomo.

Leonardo da Vinci, parlando di fare un letto alle pitture delle pareti eterno e indelebile, mi diede fondamento per indagare quale fosse stato il metodo, con cui quelli quadri scuri e nericcj fossero stati lavorati. Ecco la mia teoria e la mia pruova.

[p. 32] 1. Sul muro liscio, e ripulito, e ben inzuppato d'oglio, e asciutto, si disegna la figura che si vuol dipingere, o rigando soavemente il cartone, o in altra maniera consistente.

2. Si tengono macinati i colori (con i quali si dipinge a oglio) col grasso latte.

3. Si tiene sempre a canto oglio di lino o di noce (rimescolato con pece greca) caldo assai.

4. Si bagna di quest'oglio il sito che vuol colorirsi; e s'applicano i colori macinati col latte come suol farsi a tempra o a oglio: i colori sono assorbiti dall'oglio suddetto, di modo che restano sotto la pece greca a poco

a poco, e vengono custoditi come con una vernice dall'inclemenza delle stagioni. Succede alle volte chè la quantità del colore assorbisce l'oglio sottoposto, o chè si vuol ritoccare; allora basta con l'oglio già detto ben caldo coprire il sito asciutto o da ritoccarsi, e applicare nuovo colore. S'usa della biacca. Per tristi oggetti non disdirebbe in vece di biacca il gessetto. Il risultato del mio sperimento è stato quale ho descritto.

Cap. IV [*sic,* por V]

SULLA RINOVAZIONE DELLE PITTURE A MEZZO OGLIO

[§. I]

Compariscono contraddizioni storiche le indubitabili notizie di essersi adoperato l'oglio nella pittura prima di Waneick [Van Eyck], e di essere questi stato l' inventore della pittura a solo oglio. Si è ritrovato nella lista delle spese fatte da' pittori nel colorire e dipingere il palazzo di Vensmister[829] ne' bassi secoli la spesa dell'oglio; e non certamente [p. 33] per le lucerne. Si sà altronde chè Waneick fu il primo che dipinse a solo oglio. L'apparente contraddizione però svanisce, sapendosi che gli antichi pittori ungeano le intonacature coll' oglio per colorire a fresco. Svanisce eziandio con la indubitabile notizia di essere state in uso le pitture a mezzo oglio prima di avere dipinto Waneick [Van Eyck] il primo a solo oglio.[830] Possono chiamarsi pitture a mezzo oglio tutte le antichissime tempre in cui, secondo le mie osservazioni e sperimenti, or veniva l'oglio rimescolato con la colla, or con la gomma arabica, sciolte nel forte lissivio. Io però ho separate queste tempre dalle pitture a mezzo oglio, introdottevi da' buoni e da' celebri pittori del mille cinquecento dopo Waneick, a fine di sminuire li inegabili difetti della pittura a solo oglio.

Incominciatasi da Waneick la pittura a solo oglio ne ebbe questa a soffrire grandi contraddizioni da'vecchi maestri, avezzi all'uso delle tempre. Piacque loro il morbido aspetto de' quadri lavorati tutti a oglio:

dispiacquero però nel novo método: 1. La viscosita che impediva loro la facilità della sottigliezza de' contorni e la maggiore speditezza de' lavori a tempra. 2. Dispiacque la puzza dell'oglio che l'impediva la pulitezza personale. 3. Il cambiamento eziandio de' colori mutandosi i turchini in verdi, e i bianchi in gialli, né potendo servire il verde rame, il minio, ed altri colori, d'uso per le tempre, rimescolati coll'oglio. Leonardo da Vinci in fatti seguitò a lavorare a tempra; e si contentò d'invernicciare le sue tempre coll'oglio. La scuola Veneziana prese altri spedienti come la Lombarda. Al nettarsi [p. 34] alcuni quadri della scuola veneziana,[831] levatasi la prima pattina, cede il colore alla sola acqua: segno di essere stati i quadri incominciati a tempra, e terminati a oglio. Nel Tiziano, e nel Correggio,[832] asciutti i quadri, s'osserva una pasta di colore a oglio luccicante e diafana; segno di avere coll'oglio macinate le gomme per scarseggiare d'oglio nella pittura.

Nettando qualche quadro del Guercino,[833] ho sentito l'odore di aloe proveniente dal dipinto. Io attribuisco la trasparenza de gli oscuri del Guercino, osservata ne' quadri del suo secondo metodo, alle gomme pestate assieme co' colori a oglio. I quadri di questo Aurore, fatti a puro oglio con poco colore e grandi ombre, appena si ravvisano. I cattivi effetti del puro oglio fecero per quanto io credo, non sol che il pittore di Cento,[834] ma eziandio che il pittore di Correggio, come l'Albani,[835] ed altri, rimescolassero le gomme co' colori a oglio sul macinarli. S'osservino bene i quadri de' nominati Autori, e si vedrà il colore quale danno le gomme in quel modo addoperate. Non dubitando perciò della loro utilità, detterò qui a Giovani il modo, con cui io le ho mescolate nelle pitture a oglio.

§. II

Primo metodo

1. Si macinano i colori a colla, mettendo in ognuno mastice, o pece greca in polvere: il mastice da più vantaggioso risultato.

2. Si dipinge a tempra con detti colori sopra inprimitura a colla, e s'usa della biacca. Ho veduti molti quadri di buoni Maestri con inprimitura a colla, terminati a oglio, e incominciati [p. 35] a tempra. Tali quadri

si conoscono mettendo il dito sopra il colore: se il colore scrocca premendolo, il colore sottopposto e la preparazione della tela sono stati addoperati a colla.

3. Terminato il dipinto, si dà oglio caldo di noce eguale alla pittura, e si ritocca a oglio.

Secondo metodo

1. Si macinano i colori a colla in cui sia stata sciolta e bollita assieme una buona porzione di bianco e tenero sappone.

2. Si dipinge con detti colori, bagnando il pennello in acqua fresca, per condurre il colore.

3. Terminato il dipinto, gli si dà una mano d'oglio di noce caldo, o freddo; e poi si termina tutto co' colori macinati a solo oglio.

Bollendo eziandio la colla ed il sapone, se si versa poco oglio di noce, s'unisce alla colla.

Terzo metodo

1. Al macinare i colori con l'oglio di noce si aggiunge ad ognuno una sufficiente porzione o di aloe cavallino, o di mastice, o di pece greca in polvere.

2. Si dipinge con i colori macinati assieme con le gomme. Così si evita una buona porzione d'oglio; e s'impediscono i cattivi effetti di questo fluido nemico della durevolezza de' quadri.

Quarto metodo

1. Si macinano tutti i colori a oglio, fuor della biacca, del cinabro, del minio, e d'altri simili colori, i quali vengono macinati col solo sapone ad acqua, ma pero fissi.

2. Nell'addoperare i colori macinati ad acqua col sapone, il pennello si tinge nell'oglio di noce, o di lino; e s'uniscono, e danno gran risalto agli altri.

[p. 36] CONCLUSIONE

Letterati! Amatori delle belle arti! Pittori.

Io vi pressento un libretto scarso di colte prose, pieno però di fatti sulla più bella delle belle arti. Sono solo io responssabile della loro verità.

Ma voi altri sarete i soli responsabili alla posterità dell'opinione sull'utilità o sull'inutilità de' metodi da me provati e descritti. Se li riggettate senza provarli con la richiesta diligenza e con la dovuta imparzialità, i posteri vi tratteranno di spiriti infingardi e preoccupati. Se negate la loro verità ed esistenza, io vi smentirò con la ripetizione de' miei sperimenti e con i quadretti delle pruove appesi alle pareti della mia camera. Se però (quello che non è credibile dalla vostra coltura) contenti delle solite vostre prattiche di pennello che vi rendono a tutta l'Europa plausibili, e commendabili, disprezzate in questo genere le mie innocenti novità; i vostri nipoti, trovandole di sollievo all'arte, esclameranno a ragione: Oh irrisibile coltura del secolo illuminato!

Fine.

Apéndice n.º 5

BIBLIOGRAFÍA SOBRE VICENTE REQUENO

5.1. Ediciones y manuscritos

5.1.1. Ediciones

Campori, G. (ed.) (1866), *Lettere artistiche inedite publicate per cura di G. Campori,* Módena, Tipografia dell'erede Soliani, pp. 267-277. [Correspondencia de Requeno con Tiraboschi. Ejemplar en el Archiginnasio, Bolonia].

Requeno, Vicente (1783), «Oda», en *Poesie per le nozze de' nobili Signori Marchese Paolo Spada e Contessa Caterina Bianchini,* Bolonia, pp. 73-74. [Son ocho estrofas en latín].

— (1784), *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno,* Venecia, Giovanni Gatti, 8.º mayor, 40 + 215 pp. B. Nacional, Madrid (sig. 2/5016). Dos ejemplares en B. Ambrosiana de Milán (sig. S.N.T. iv-9). Cuatro ejemplares en RSEAragonesa.

(1785), *Lettera dell'Abb. Requeno al Sig. Lorgna, ornatissimo Cavaliere,* Bolonia, A S. Tommaso d'Aquino. [Reeditada en el 2.º vol. de los *Saggi* de 1787, pp. 77-130].

— (1787), *Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e Romani Pittori, del Signor Abate Don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino,* Parma, dalla Stamperia Reale. [Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilimente dell'autore. 2 tomos, 404 y 319 pp. Tres ejemplares en B. Ambrosiana de

Milán (sig. f.c.I-VI-23-24). Dos en B. Nacional, Madrid, (sig. U/2618-19 y B.A./2724-25). RSEAragonesa].

Requeno, Vicente (1790), *Principi progressi perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di Parlare da lungi in guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia,* Turín, G. M. Briolo, pp. 184.

— (1795), *Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia. Escrito en italiano por el señor abate Requeno, Académico Clementino, y traducido al castellano por D. Salvador Ximénez Coronado, Presbítero, Profesor Real de Astronomía.* Madrid, Viuda de Ibarra, pp. 191 (no tiene índice). [Ejemplares en la B. Nacional, Madrid, (sig. U/3683), B. Menéndez Pelayo (sig. 19503), Universitaria de Santiago y Universitaria de Sevilla (40-37)].

— (1797), *Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani nel foro e nella pantomima dell teatro,* Parma, Imprenta Fratelli Gozzi. [Un tomo en 8.º, 141 pp. Dos ejemplares en B. Ambrosiana de Milán (sig. S.P.O. XII-68) y en la RSEAragonesa].

— (1798), *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori,* Parma, Fratelli Gozzi, dos vols. en 8.° mayor, pp. 347, 437. [B. Nacional, Madrid (sig. M/928-29). Cuatro ejemplares en B. Ambrosiana de Milán (sig. f.c.l.-II-1-2 y f.c.l.I. 25). RSEAragonesa].

— (1800), *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa: explicadas por su individuo Don Vicente Requeno y Vives, Académico de varias Academias, y dadas a luz con aprobación y a expensas de la misma Sociedad,* Zaragoza, Mariano Miedes. [Ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (V. E. Caja 415), en la biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza (sig. D-2964), en la del Palacio Arzobispal de Zaragoza (sig, C-372), en la de la Económica Aragonesa, en la Universitaria de Zaragoza y en la RSEAragonesa].

— (1804), *Esercizi spirituali o sieno meditazioni per tre settimane sulla necessitá, e sulla utilitá, e su i mezzi da guadagnarci il sacro Cuore di Gesù, e il suo amore,* Roma, Fulgoni. [Un ejemplar en la biblioteca del Santuario de Loyola].

— (1804*b*), *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori di D. Vincenzo Requeno. Aggiunta del medesimo autore,* Roma. Stamperia di Luigi Perego Salvioni, pp. 36.

— (1807), *Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da Don Vincenzo Requeno,* Roma, Luigi Perego Salvioni, pp. 93.

Requeno, Vicente (1810), *Osservazioni sulla Chirotipografia ossia antica arte di stampare a mano,* Roma, Mariano de Romanis e Figli. [Dos ejemplares en B. Ambrosiana de Milán (S.C.L.I-26)].
— (1982), *L'arte di gestire con le mani,* Palermo, Sellerio editore, pp. 99, [a cura di Giovanni R. Ricci].
— (2008), *Escritos filosóficos. (Ensayo filosófico sobre los caracteres pesonales, Libro de las sensaciones humanas),* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, col. Larumbe, pp. 716. Ed. de Antonio Astorgano y presentación de Jorge M. Ayala.

5.1.2. Manuscritos

Los manuscritos de los exjesuitas muertos en Italia, como Requeno, se suelen repartir entre la Universidad Gregoriana y la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Roma, debido a las peripecias históricas de los mismos. Cuando León XII (Ancona 1760-Roma 1829) le restituyó el Colegio Romano a la Compañía en 1824, los escritos que eran obras o borradores de obras pasaron a la biblioteca, mientras que los apuntes de trabajo se consideraron piezas archivísticas y pasaron al Archivo Central de la Compañía y después a la Universidad Gregoriana. Cuando en 1873 se secularizaron los bienes religiosos, todo lo que había en la biblioteca jesuítica pasó a la Nazionale.

Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Fondo General

Ms. 424. V. Requeno, *Analisi e giudizio del trattato sulla morale de' PP. della Chiesa di Giovanni Barbeirac*. *Lo scriveba Don Vincenzo Requeno a Roma, anno 1802, 1 nov.* 155 fols.

Ms. 1084. V. Requeno, *De morum institutione. Libri III.* Liber I, «De naturali morum institutione». Liber II, «De civili morum institutione». Liber III, «De christiana morum institutione». Autore Vincentio Requeno, Soc. I. Praesbitero et Neapoli publico profesore. 168 fols. en latín (¿Nápoles, 1805-1806?).

Ms. 1126. V. Requeno, *De arte dicendi. Liber II* . 92 fols. en 4.º menor, en latín, año 1772. Es una ampliación del libro del mismo título terminado en Ferrara en 1770.

Ms. 1245. V. Requeno, *Vinc. Requeni e Soc. I. «De arte dicendi, Libri III»*. Liber I, «In constituendis partibus artis dicendi singulis et quidem principalioribus, nom semper unam fuisse rhetorum opinandi rationem». Liber II, «In tota arte dicendi constituenda, quid quisque rhetorum doctissimorum quoque

id etiam iure proeceperit». Liber III. «Qua et qualis ars nostra dicendi in posterum futura est». Ferrara, Año 1770. 44 fols. en latín.

Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma.
Fondo Curia Generalicia

Ms. 10. V. Requeno, *La logica osia arte di esercitare bene tutte le operazioni dell'intendimento.* 41 fols.

Ms. 103. V. Requeno, *Saggio di caratteri personali degni dell'uomo in società.* 99 fols. Hay traducción del mismo Requeno en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, *Gesuitici,* 685. Editado por A. Astorgano en Requeno, 2008, pp. 343-392.

Ms. 1300. V. Requeno (1807b), *Storia della morale scritta dal P. Vinc. Requeno della Compagnia di Gesù a Tivoli, terminata all'ultimo di dic. del 1807.* 110 fols. Cita introductoria: «Historia est magistra vitae, lux veritatis» (Cic.).

Ms. 1300. V. Requeno, *Quesiti dell'accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte* (Roma, 1804).

Ms. 1379. V. Requeno, *Fisica osia della scienza della natura prima, fatta a Tivoli en 1810, composta da Don Vinc. Requeno.* 88 fols.

Ms. 1379. V. Requeno, *Principi di pensare.* Fols. 93 a 124.

Ms. Leg. 1918/2. V. Requeno, *Arte di ben parlare filosoficamente trattata dal P. Vincenzo Requeno, S. J. ed altri lavori del medesimo intorno all'arte oratoria.* 12 cuadernillos.

Ms. 2174. *Borradores y papeles personales de Requeno.* Diversas poesías originales de Requeno en italiano y en latín. Notas sobre Feijoo y el *Diálogo antirrouseauniano.* Sin foliar.

Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma

Sección *Gesuitici*

Ms. 226. V. Requeno (1782), *Ensayo de un examen filosófico en torno a la naturaleza, al número, y a la cualidad de los locos, siempre existentes en la civil sociedad, compuesto para el entretenimiento de la muy noble y sabia señora marquesa Rosa Colloredo Gavassini, por el abate don Vicente Requeno y Vives. Bolonia a 1 de julio de 1782.* Fols. 1-72v. En italiano.

Ms. 262. V. Requeno, *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, Don Vicente Requeno, Académico, etc.*

Ms. 263. V. Requeno, *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar quáles fuesen.*

Ms. 685 (antiguo 2814). Es un legajo de 237 folios donde se recoge la mayor parte de los trabajos de Requeno realizados durante su retorno a España (1798-1801). Por ejemplo, en los fols. 1-10v el *Apuntamiento de los manuscritos de don Santiago Agustín Riol, trabajados por orden de la Corte, dada por el marqués Grimaldo, fecha en el Pardo, en el 28 de enero de 1726, sobre informar de los papeles del reino y del estado de la monarquía cuando entraron a reinar los Reyes Católicos, D. Fernando el V y Dña. Isabel.*

Ms. 685 (antiguo 2814). V. Requeno, *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad, compuesto en italiano y traducido al español por su autor don Vicente Requeno y Vives, individuo de varias academias.* La versión española ocupa los folios 18-137 y la versión italiana los folios 138 al 207. Editado por Astorgano en Requeno, 2008, pp. 1-342.

Ms. 685 (antiguo 2814). V. Requeno, *Libro de las sensaciones humanas y de sus órganos, compuesto en italiano por don Vicente Requeno y Vives, y traducido por su autor la lengua española.* Fols. 96-137v. Editado por Astorgano en Requeno, 2008, pp. 393-544.

Ms. 697, fols. 1-9. V. Requeno, *Suppositzioni poco fondate degli sctittori delle antiche medaglie.*

Ms. 697, fols. 13-136v. V. Requeno, *Della civile e temporale giurisdizione esercitata dai Romani Pontifici, incominciando dall'impero di Costantino sino alla donazione di Pippino, Rè de' franchi.*

Ms. 892 (antiguo 3021). V. Requeno, *Lettere 20 di Don Vincenzo Requeno a Monsignor N. N. sull' Opera della Caritá attuale scritta dal Sig. Ab. Bolgeni.*

Ms. 1360. *REQUENO ed altri padri spagnolli della Compagnia di Gesú: Componimenti latini in prosa ed in verso.* Es una miscelánea muy variada. Se recogen certámenes poéticos con poesías escolares en latín, griego y árabe compuestas en los primeros tiempos del destierro en Córcega y en Ferrara. Años 1768-1770.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

Ms. 3-308-6. V. Requeno, *Libro de las formas de todo género de pintura,* de *don…, académico de las artes del Instituto de Bolonia.* Fol. 73.

Ms. 3-308-7. V. Requeno, *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid por el abate don Vicente Requeno y Vives, ex jesuita aragonés, académico de pintura de la Escuela de Bolonia etcétera.* Fol. 39.

Ms. 1-16-22, *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia. Año 1807.* Fol. 66. Contiene las censuras a los dos manuscritos anteriores de los académicos Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos y Mariano Salvador Maella.

Fuentes manuscritas no encontradas

Además de los manuscritos de Requeno hallados en los archivos de la Universidad Gregoriana de Roma y en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II de la misma ciudad que acabamos de reseñar, tenemos noticia de la existencia de las siguientes obras requenianas, hoy desaparecidas, casi todas referidas a cuestiones de retórica, por el testimonio de Latassa, quien conoció a Requeno entre 1798 y 1801, y requirió a nuestro abate una relación de sus obras. Es probable que algunos fueran simples borradores o esbozos. A juzgar por los títulos, su pérdida no tiene gran importancia para ampliar lo que ya conocemos del pensamiento requeniano:

1. El arte sintética y analítica de las ideas. Un tomo en 4.°
2. In Constituendis partibus artis dicendi singulis et quidem principalioribus non semper unam fuisse Rhetorum opinandi rationem. Un tomo en 4º. Parece que coincide con el De arte dicendi, Liber III, conservado en la Universidad Gregoriana.
3. De origine. Motus in materia deprensi libri duo. En verso: exámetro latino.
4. Examen de las obras retóricas de Demetrio Falero, de las de Marco Tulio Cicerón y de las de Quintiliano, un tomo en 4º. Con toda seguridad, Latassa se refiere al Examen filosófico del arte de bien hablar, y de los cinco maestros principales de esa arte: Aristóteles, Demetrio, Falero, Cicerón, Quintiliano, Hermógenes y Longino.
5. Quo pacto scripserit Aristoteles de arte dicendi in libris ad Theodecten. Un tomo como el antecedente.
6. Tradizioni scrita, non interrota de Jesuchr. insino a giorni nostri della confessione auriculare, é Riposta a gli argomenti del Cittadino di Milano, disertazione.

5.2. Estudios y referencias sobre el autor y su obra

5.2.1. Estudios[1]

Aguilar Piñal, Francisco (1993), *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII,* Madrid, CSIC, t. viii.

1 Casi todos nuestros estudios sobre jesuitas expulsos, incluidos los relativos a Requeno, pueden consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=6730>, donde dirigimos un «Portal» específico dedicado a Vicente Requeno y Lorenzo Hervás y Panduro.

Astorgano Abajo, Antonio (1998*c*), «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)», *Rolde. Revista de cultura aragonesa,* n.º 85-86 (julio-diciembre), pp. 56-73.
— (2000*b*), «El Conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792», en *El conde de Aranda y su tiempo,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, vol. II, pp. 558-578.
— (2000*c*), «Requeno y Vives, Vicente», en *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, Zaragoza, El Periódico de Aragón, t. 15, p. 3643.
— (2001*a*), «La obsesión por restaurar el mundo clásico. El abate Vicente Requeno y Vives», *Historia 16,* n.º 304 (agosto), pp. 103-113.
— (2003*d*), «El mecenazgo literario de Campomanes y los jesuitas expulsos», en *Campomanes, doscientos años después,* Oviedo, Instituto Feijoo del Siglo XVIII, pp. 269-311.
— (2004*c*), «La biblioteca jesuítico-española de Hervás y Panduro y su liderazgo sobre el resto de los exjesuitas», *Hispania Sacra,* vol. LVI, n.º 113, pp. 170-268.
— (2005*a*), «Las cartas familiares de Hervás, como fuente de información literaria», en Antonio Risco y José María Urkía (eds.), *La Carta como fuente y como texto. Las correspondencias societarias en el siglo XVIII: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País,* actas del II Seminario Peñaflorida, Toulouse-Le Mirail, 14 y 15 de noviembre de 2003, San Sebastián, pp. 77-136.
— (2006*a*), «Introducción» a Nicolás Rodríguez Laso, *Diario del viage a Francia e Italia (1788),* Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
— (2006*b*), «San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1811), socios de Academia Clementina», *Cuadernos Dieciochistas,* n.º 7, pp. 257-291.
— (2008*a*), «El Abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811), restaurador de las Artes grecolatinas y pensador», en *Vicente Requeno y Vives: Escritos filosóficos: Ensayo de los caracteres personales. Libro de las sensaciones humanas,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, col. Larumbe. Clásicos Aragoneses, 2007. Ed. de Antonio Astorgano y presentación de Jorge M. Ayala.
— (2011*a*) «En el bicentenario del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas», *Trienio. Ilustración y Romanticismmo,* n.º 57 (mayo), pp. 21-72.
— (2011*b*), «Vicente Requeno S.J. (1743-1811). Un obsesionado por el mito de la perfección clásica. (Incluye Apéndice bibliográfico)», *Archivum Historicum S. I.,* vol. LXXX, fasc. 160 (Roma, 2011/II), pp. 407-444.
— (2011*c*), «El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: el encausto», *Estudios Clásicos,* n.º 140, pp. 77-102.

Astorgano Abajo, Antonio (2012*a*), «La Historia de la restauración del telégrafo grecolatino y el abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811)», *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas (SEHCYT),* vol. 35 (n.º 75), pp. 37-80.

— (2012*b*), «La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas», *Revista de Estudios Clásicos,* Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, n.º 39, pp. 43-78.

— (2012*c*), «Rescatando la memoria del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), apasionado neoclásico», *Razón y Fe,* t. cclxv (marzo), pp. 253-261.

— (2012*d*), «Apuntes sobre la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811)», actas del XIII Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC), Logroño, 18-24 de julio de 2011 (en imprenta).

— (2012*e*), «El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811) y su fracaso en España (El encausto)», en José Martínez Millán y Henar Pizarro Llorente (coords.), *Congreso Internacional «Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)»,* Madrid, 20-22 junio, 2011, Madrid, Universidad de Comillas (en imprenta).

— (2012*f*), «La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno sobre la encáustica», en *Seminario internacional sobre Goya y su contexto,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 27-29 de octubre de 2011 (en imprenta).

— (2012*g*), «La música grecolatina del abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes clásicas», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología,* n.º 28 (en imprenta).

— (2012*h*), «Requeno y Vives, Vicente», en *Diccionario Biográfico Español,* Madrid, Real Academia de la Historia (en preparación. Asimismo incluimos aquí varias biografías de otros jesuitas expulsos).

Baldini, Ugo y Gian Paolo Brizzi (eds.) (2010), *La presenza in Italia dei gesuiti iberici espulsi. Aspetti religiosi, politici, culturali,* Bolonia, Clueb, Voci di Clio. Fonti e studi per l'età moderna 5), pp. 683.

Batllori, Miguel (1966), *La cultura hispano italiana de los jesuitas expulsos españoles hispanoamericanos y filipinos, 1767-1814,* Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), pp. 32, 47, 318, 333, 423 y 688.

Benassi, S. (2004), *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica, l'ideologia estetica,* Bolonia, Minerva Edizioni 2004.

Berte-Langereau, Jack (1958), *La política italiana de España bajo el reinado de Carlos IV,* Madrid, Revista de Occidente.

Casamayor, Faustino, *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial ciudad de Zaragoza. Años 1782-1833,* 37 vols. ms. en Biblioteca Universitaria de Zaragoza (BUZ).

Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático, Madrid, Universidad de Comillas, 2001, 4 vols.

Diosdado Caballero, Raymmundus (1814-1816), *Bibliothecae Scriptorum S.I. Supplementa I, Romae,* 2 vol., i, pp. 239-240; ii, p. 87.

Enciclopedia Universal Ilustrada, Espasa Calpe, t. 50, p. 1075.

Ferrer Benimeli, José Antonio, (2011), *San José Pignatelli,* Zaragoza, Hogar Pignatelli 1999 (segunda edición ampliada, Bilbao, Mensajero, 2011).

Fernández Arrillaga, Inmaculada (2003), *El legado del P. Manuel Luengo (1767-1815),* Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert».

García de la Huerta, Pedro (1795), *Comentarios de la pintura encáustica del pincel,* Madrid.

Giumanini, Micheangelo L. (1998) «Catalogo degli Accademici d'onore nell' Accademia Clementina (1710-1803)», *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, Bolonia, pp. 207-273.

Gómez Uriel, Miguel (1886), *Bibliotecas Antigua y nueva de Escritores Aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico por Don Miguel Gómez Uriel,* Zaragoza, t. iii, pp. 34-37.

Guasti, Niccolò (2006), *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale,* Roma, Edizioni di Storia e letteratura.

Hervás y Panduro, Lorenzo (2007-2009), *Biblioteca jesuítico-española de escritores que han florecido en siete lustros; estos empiezan desde el año 1759, principio del reinado del Augusto Rey Católico Carlos III y acaban en el año 1793,* Madrid, Libris, Asociación de Libreros de Viejo, 2 vols. Ed. de A. Astorgano.

Latassa, Félix (1802), *Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802,* Pamplona, Joaquín Domingo, 1798-1802 [2.ª ed., Biblioteca de los escritores aragoneses, Zaragoza, Real Sociedad Económica de Amigos del País / Ibercaja, Zaragoza, 2004-2007, 6 vols. Ed. de Genaro Lamarca].

León Tello, Francisco José (1974), *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII,* Madrid, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología.

— y María Virginia Sanz Sanz (1981), *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII,* Madrid, Departamento de Estética de la Universidad Complutense.

Luengo, Manuel (1767-1814), *Diario de la Expulsión de los jesuitas de los dominios del Rey de España, al principio de sola la provincia de Castilla la Vieja,*

después más en general de toda la Compañía, aunque siempre con mayor particularidad de la dicha provincia de Castilla (años 1767-1814). Ms. en Loyola.

March, José M.ª (1935), *El restaurador de la Compañía de Jesús, Beato José Pignatelli y su tiempo,* Barcelona, Imprenta Revista Ibérica, 2 vols.

Martínez de la Escalera, José (2005), «Horizontes intelectuales de los hermanos Montón S.J. (1760-1805)», en Allan R. Brewer-Carias, Alberto Baumeister Toledo y Pedro Nikken (coords.), *Libro homenaje al Padre José del Rey Fajardo S.J.,* Caracas, Editorial Jurídica Venezolana, pp. 183-193.

Masdeu, Juan Francisco de (1806), *Requeno, il vero inventore delle più utile scoperte della nostra età. Regionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una Adunanza di Filosofía,* Roma, 1806, 28 pp. [Ejemplares en B. Nacional, Madrid (sig. M/82); B. Ambrosiana de Milán (sig. S.N.N. VI-71); en Academia di Belle Arti de Bologna; en la B. N. Firense (sig. 3136/17); en la Real Academia de la Historia de Madrid (Caja 696)].

— (1816), *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua. Parte primera, Opúsculos en prosa,* Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 2898, manuscrito que incluye la traducción de *Requeno, il vero inventore.*

Menéndez Pelayo, Marcelino (1940), *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid.

— (1942), *Estudios y discursos de crítica literaria,* Madrid, vol. iv, pp. 103-104.

Montón, B. (1803), *Meditazioni per fissare la credenza e la condotta del fu D. Bartolommeo Monton gia' della Compagnia di Gesú,* Ferrara, Presso i Socj Bianchi e Neri, Stam. del Seminario. Tiene una introducción biográfica de su hermano Juan, muy interesante.

O'Neill, Ch. E., y J. M.ª Domínguez (eds.) (2001), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático,* Madrid, Universidad de Comillas, 4 vols.

Palau y Dulcet, Antonio (1964), *Manual del librero español e hispanoamericano,* Barcelona, t. xvi, pp. 260-261.

Pacifici, Vincenzo G. (1978), *Documenti dell' «Inchiesta» napoleonica su Tivoli e Circondario,* Tívoli, Società Tiburtina di Storia e d'Arte.

Peralta, Ceferino (1985), «El jesuita Vicente Requeno y Vives (Calatorao, 1743-Tívoli, 1811)», Nasarre, *Revista Aragonesa de Musicología,* I, 1-2, pp. 59-61.

Ricci, Giovanni R. (1982), «Introducción» a Vicente Requeno, *L'arte di gestire con le mani,* Palermo, Sellerio editore, 99 pp.

Sempere y Guarinos, J. (1789), *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reinado de Carlos III,* Madrid, Imprenta Real, tomo v, pp. 7-8. [Reedición facsímil, Madrid, Gredos, 1969].

Sommervogel, Carlos (1895), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bruxelles-Paris-Toulouse,* t. vi, cols. 1670-1672. [Nouvelle édition, París, 1960].

Toda y Güell, E. (1927), *Bibliografía Espanyola d'Itàlia,* Barcelona, 5 t., Requeno en t. 3, pp. 443-446.

Torres, Diego de (1799), *Compendio de las actas de la Real Sociedad Aragonesa, correspondientes al año de 1798, formado mediante comisión de la misma por su Secretario…,* Zaragoza, Imprenta de Mariano Miedes.

VV. AA. (1998), *Anton M. Lorgna scienziato ed accademico del xviii secolo tra conservazione e novità,* Roma-Verona, Accademia Nazionale delle scienze detta dei XL.

5.2.2. Otras referencias

Astorgano Abajo, Antonio (1998*b*), «El fracaso de la generación de los ilustrados», *Historia y Vida,* n.º 365, año xxxi (agosto), pp. 12-27.

— (1998*d*), «Encuentro del Padre Arévalo con el inquisidor jansenista, Nicolás Rodríguez Laso, en la Italia de 1788», en *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Segundas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra en 1997,* Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, pp. 381-401.

— (1999*c*), «La venta de los libros prohibidos de la Biblioteca Mayansiana (1801)», en Antonio Mestre (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans,* Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, pp. 625-662.

— (1999*d*), «El paso de Jovellanos y Meléndez Valdés por el Ministerio de Gracia y Justicia (1798)», *Revista de Estudios Extremeños,* tomo lv, n.º iii, (septiembre-diciembre), pp. 995-1052.

— (1999*e*), «La personalidad del ilustrado Don Nicolás Rodríguez Laso (1747-1820), inquisidor de Barcelona y Valencia», *Revista de la Inquisición* de la Universidad Complutense, 8, pp. 119-190.

— (2000*a*), «El Fiscal Inquisidor don Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona (1783-1794)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* vol. xlvii, pp. 197-276.

— (2000*d*), «Rodríguez Laso, Nicolás», en *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000,* Zaragoza, El Periódico de Aragón, t. 15, p. 3687.

— (2001*a*), «El pensamiento regalista de Meléndez Valdés y la legislación josefista sobre las relaciones Iglesia-Estado», en José Antonio Armillas (ed.),

La Guerra de la Independencia. Estudios, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, vol. II, pp. 689-732.

ASTORGANO ABAJO, Antonio (2001*b*), «Meléndez Valdés y la enseñanza de las Humanidades en las preceptorías de gramática», *Bulletin Hispanique,* t. 103-1, pp. 75-125.

— (2001*c*), «Meléndez Valdés y el enfrentamiento entre los catedráticos del Colegio de Lenguas (1780-1784)», en *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Cuartas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Trujillo en 2000,* Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, pp. 263-291.

— (2001*d*), «El conflicto de rentas entre las cátedras de humanidades y Meléndez Valdés (1780-1784)», *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija,* 4, pp. 11-90.

— (2002*a*), «Juan Meléndez Valdés, opositor a la cátedra de Prima de Letras Humanas», *Dieciocho,* 52-1 (primavera), pp. 75-105.

— (2002*b*), «Nicolás Rodríguez Laso. Un viajero por la Europa prerrevolucionaria», *Historia 16,* n.º 314 (mayo), pp. 86-98.

— (2002*c*), «La correspondencia entre tribunales de la Inquisición como fuente de información histórica de la Guerra de la Independencia: el caso de Valencia», en Francisco Miranda Rubio (coord.), *Fuentes documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia,* Pamplona, Eunate, pp. 371-398.

— (2002*d*), «París y la embajada de España a través del Diario del inquisidor Rodríguez Laso (1788)», en José A. Armillas Vicente (ed.), *Actas del IV Congreso de Historia Militar: Guerra y Milicia en la España del Conde de Aranda,* Zaragoza, pp. 505-545.

— (2002*e*), «El París del verano de 1788 a través del Diario del inquisidor Rodríguez Laso», *Trienio. Revista de Ilustración y Liberalismo,* 40, pp. 5-42.

— (2002*f*), «El Padre Isla a través de la Biblioteca Jesuítico-Española de Hervás», *Brocar. Revista de Investigación Histórica,* 26, pp. 191-228.

— (2003*a*), «Hervás, la Bascongada y los lingüistas defensores del vascoiberismo, en el marco del fuerismo», en *Astarloa en el II Centenario de la «Apología de la lengua bascongada» (1803-2003),* San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Colección Ilustración Vasca, t. XII, pp. 11-140.

— (2003*b*), «Meléndez Valdés y el helenismo de la Universidad de Salamanca durante la Ilustración», *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija,* 6, pp. 11-86.

— (2003*c*), «Godoy y Meléndez Valdés en la Salamanca de 1805-1808», en M. A. Melón (ed.), *Manuel Godoy y su tiempo. Congreso internacional Manuel Godoy (1767-1851),* Mérida, Editora Regional de Extremadura, t. II, pp. 161-211.

Astorgano Abajo, Antonio (2003*e*), «Hervás y los apologistas vascoiberistas en 1803», *Revista Internacional de Estudios Vascos (RIEV),* 48-1, pp. 347-408.
— (2004*a*), «Meléndez Valdés y Aragón», *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 11 de marzo, Suplemento de Letras, p. 3.
— (2004*b*), «Juan Meléndez Valdés, humanista», *Revista de Estudios Extremeños,* t. LX-I, pp. 289-400.
— (2004*g*), «Meléndez Valdés, helenista», *Dieciocho,* 27.2 (otoño), pp. 221-244.
— (2005*b*), «Meléndez Valdés, juez en las oposiciones de 1785 a la cátedra de griego de la Universidad de Salamanca», *Habis,* 36, pp. 481-504.
— (2005*c*), «El oidor Juan José Alfranca y Castellote (1754-1817), "visitador" del Partido de Llerena (1791)», *Torre Túrdula,* 11 (julio), Llerena, pp. 12-13.
— (2005*d*), «Esteban Meléndez Valdés y la formación de su hermano Batilo», en *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817). Actas del Simposio Internacional celebrado en Cáceres en noviembre de 2004,* Mérida, Editora Regional, pp. 19-58.
— (2005*e*), «El inquisidor Rodríguez Laso y el ocaso de la Inquisición valenciana (1814-1820)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* 13, pp. 41-90.
— (2006*a*), «Hervás, apologista del eusquera como lengua primitiva de España en sus contextos fuerista y vascoiberista», *Archivo de Filología Aragonesa. Homenaje a Manuel Alvar,* n.º LIX, pp. 89-116.
— (2007*b*), «El oidor Juan José Alfranca, visitador del Partido de Llerena en 1791», en *Actas del VIII Congreso de Estudios Extremeños,* 2007, pp. 891-932. CD.
— (2008*a*), «Joaquín Lorenzo Villanueva y los jesuitas», en Ramírez Aledón (coord.), *Joaquín Lorenzo Villanueva y el grupo valenciano en las Cortes de Cádiz,* Cádiz, Ayuntamiento / Universidad, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, n.º 8, pp. 157-216.
— (2008*b*), «Los provinciales jesuitas vasco-navarros expulsos (1767-1773)», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. José Ignacio Tellecha Idígoras. In Memoriam,* n.º LXIV-2, pp. 865-906.
— (2008*c*), «Los discutidos derechos de autor del Diccionario de Esteban Terreros», en *Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuita. III Centenario: 1707-2007,* Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 581-656.
— (2009*a*), «El pleito por los derechos de autor del Diccionario de Esteban Terreros», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* (BRSBAP), n.º LXV-1, pp. 127-208.
— (2009*b*), *La literatura de los jesuitas vascos expulsos (1767-1815),* Madrid, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País-Delegación en Corte, pp. 505.

Discurso de ingreso en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Contestación de Emilio Palacios.

Astorgano Abajo, Antonio (2009*c*), «Perfil biográfico del canonista Juan Josef Alfranca y Castellote (1754-1817), rector del Colegio de Bolonia», *Hispania Sacra,* vol. LXI, n.º 123, CSIC, Madrid, pp. 279-352.

— (2009*d*), «Hervás y Panduro y sus amigos ante la Mexicanidad», en Milena Koprivitza Acuña, Manuel Ramos Medina, Cristina Torales Pacheco, José María Urkía, Sabino Yano Bretón (eds.), *Ilustración en el mundo hispánico: preámbulo de las Independencias,* Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala / Universidad Iberoamericana, pp. 201-254.

— (2009*e*), «La literatura de los jesuitas portugueses expulsos. Recuerdo de los centenarios del marqués de Pombal y de Lorenzo Hervás y Panduro», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes,* n.º 17 (Trujillo, España), pp. 305-417.

— (2009*f*), «Para uma periodização da Literatura dos jesuítas portugueses expulsos (1759-1814)», *Brotéria. Cristianismo e Cultura,* vol. 169 (agosto-septiembre), pp. 315-336.

— (2009*g*), «Esbozo de la Literatura de los jesuitas portugueses expulsos», *Revista História Unisinos,* São Leopoldo (Brasil), Universidade do Vale do Rio dos Sinos (en imprenta). *História Unisinos,* vol. 13, n.º 3 (2009), pp. 265-283, setembro/dezembro.

— (2009*h*), «El marqués de Pombal: según los jesuitas expulsados de España», *Razón y Fe,* n.º 1334 (diciembre), pp. 359-374.

— (2009*k*), «Floridablanca y el jesuita Hervás y Panduro, una relación respetuosa», *Res publica. Revista de Filosofía Política,* 22, Universidad de Murcia, pp. 325-362. Floridablanca y su época.

— (2010*a*), «Las relaciones entre el Abate Hervás y el Conde de Floridablanca. Recuerdos de sus bicentenarios», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes,* n.º 18 (Trujillo, España), pp. 175-246.

— (2010*b*), *El abate Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809). Sabio polígrafo,* Ciudad Real, Almud-Universidad Castilla-La Mancha, pp. 300.

— (2010*c*), «Lorenzo Hervás y Panduro, dos siglos de olvidos y pervivencias», *Académica. Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras,* n.º 5 (Cuenca, enero-diciembre), pp. 9-122. Conferencia inaugural del curso académico de la Real Academia Conquense de las Artes y las Letras, pronunciada el día 19 de octubre de 2009.

— (2010*d*), «Los jesuitas expulsos frente al proceso revolucionario antes de la promulgación de la Constitución de Cádiz: El ex jesuita oprimido», en Milena Koprivitza Acuña, Manuel Ramos Medina, Cristina Torales Pacheco, José

María Urkía, Sabino Yano Bretón (eds.), *Del mundo hispánico a la consolidación de las naciones. 1808-1940,* Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 237-281.

Astorgano Abajo, Antonio (2011*a*), «Un jesuita expulso sangüesino rebelde: Francisco Javier Mariátegui, el ex jesuita oprimido», *Revista Príncipe de Viana,* año 72, n.º 252, pp. 181-252.

— (2012*i*), «El jesuita expulso extremeño Juan José Tolrá fente a la Constitución de Cádiz», en Actas de la Jornada conmemorativa del bicentenario de la Constitución de Cádiz, celebrada en Trujillo el 10 de marzo de 2012, Trujillo, Real Academia de Extremadura (en imprenta).

— (2012*j*), «Pinceladas sobre la literatura silenciada de los jesuitas expulsos a través de la Biblioteca jesuítico-española de Hervás y Panduro». III Congreso sobre las literaturas silenciadas, Alcalá de Henares, enero de 2012 (en imprenta).

— (2012*k*), «Apuntes sobre el Reformismo en el Colegio isidoriano de Nuestra Señora de la Vega de Salamanca durante la Ilustración», en Actas de la XII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna, León, 20-22 de junio de 2012 (en imprenta).

— (2012*m*), «El colegio de Nuestra Señora de la Vega durante la Ilustración (1770-1808)», *Miscelánea Alfonso IX,* Universidad de Salamanca (en imprenta).

— (2012*n*), «La presencia de los humanistas hispano-portugueses en las bibliotecas de Roma, según Hervás y Panduro», *Revista de Estudios Extremeños,* lxvii, n.º ii (en imprenta).

Hervás y Panduro, Lorenzo (1800), *El hombre físico o anatomía humana físico-filosófica. Su autor, el abate D. Lorenzo Hervás teólogo del Eminentísimo Señor Cardenal Juan Francisco Albani, Decano del Sagrado Colegio Apostólico; y Canonista del Eminentísimo Señor Cardenal Aurelio Roverella, Prodatario del Santo Padre,* Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 2 t.

— (2009), *Biblioteca jesuítico-española II. Manuscritos hispano-portugueses en siete bibliotecas de Roma,* Madrid, Libris, Asociación de Libreros de Viejo, 2007. Estudio introd., edición crítica y notas de Antonio Astorgano Abajo, pp. 468.

López Jimeno, Amor (2008), «El arte de las musas: la música griega desde la antigüedad hasta hoy», en Carlos Manuel Cabanillas Núñez, y José Ángel Calero Carretero (coords.), *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas,* Mérida, Consejería de Educación, Secretaría General de Política Educativa, pp. 1-54.

Navarre, Octave (1924), *Théophraste, Caractères,* París, [1952, 2.ª ed.].

Rodríguez Laso, Nicolás (2006), *Diario del viage a Francia e Italia (1788),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, edición de A. Astorgano.

Ruiz García, Luisa (1988), *«Introducción» a Teofrasto, Caracteres,* Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 119).

5.3. Bibliografía complementaria

Abellán, J. L. (1988), *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración,* Madrid, Espasa-Calpe, vol. III, pp. 513-526.

Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa (1987), Zaragoza, DGA, Departamento de Cultura y Educación. [Trabajos de Caso González, Forcadell, Aguilar Piñal, Ferrer Benimeli, Albiac, René Andioc y otros].

Aguilar Piñal, F. (2005), *La España del absolutismo ilustrado,* Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.

— (dir.) (1996), *Historia literaria de España en el siglo XVIII,* Madrid, CSIC.

Alborg, Juan Luis (1975), *Historia de la Literatura Española,* Madrid, Gredos, vol. III.

Alvarado, F. (1825), *Cartas filosóficas,* Madrid.

Álvarez Burgos, Fernando (1987), *Catálogo general de las monedas españolas,* vol. I, *La moneda hispánica desde sus orígenes hasta el siglo V,* Madrid, Editorial Vico y Vergara.

Ansón Navarro, Arturo (1993), *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, Fundación y Organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura.

— (1995), «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Instituto «Camón Aznar»,* n.º LIX-LX, pp. 247-292.

Asso, Ignacio de (1978), *Historia de la Economía Política de Aragón,* Zaragoza [prólogo e índices de J. M. Casas].

Astorgano Abajo, Antonio (1995), «Juan Meléndez Valdés en la Real Sociedad Económica Aragonesa», *Revista de Estudios Extremeños,* t. LI, n.º I (enero-abril), pp. 103-175.

— (1996), *Biografía de D. Juan Meléndez Valdés,* Badajoz, Diputación de Badajoz, Colección «Biografías Extremeñas» [2.ª ed. 2007, muy ampliada y revisada].

— (1997*a*), «Dos informes forenses inéditos del fiscal Juan Meléndez Valdés en la Sala de Alcaldes de Casa y Corte (1798)», *Cuadernos de Estudios del*

Siglo XVIII, n.os 6 y 7, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, pp. 3-50.

Astorgano Abajo, Antonio (1997*b*), «Las referencias aragonesas del Discurso de apertura de la Real Audiencia de Extremadura», *Revista de Estudios Extremeños*, t. LIII, n.º I (enero-abril), pp. 75-155.

— (1998*a*), «Aproximación al marco liberal del Discurso sobre la postura del vino de Meléndez Valdés», *Cuadernos Aragoneses de Economía. V Jornadas sobre historia del pensamiento económico. Homenaje al profesor Fabián Estapé,* 2.ª época, vol. 8, n.º 1, Zaragoza, Facultad de Ciencias Económicas, pp. 91-105.

— (1999*a*), «Goya y el discurso de Meléndez Valdés contra los parricidas de Castillo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* LXXV-LXXVI, pp. 25-80.

— (1999*b*), «La mujer de Castillo, Goya y Meléndez Valdés», *Goya, Revista de Arte,* n.º 271-272 (julio-octubre), Madrid, pp. 308-314.

— (2001*a*), «El pensamiento regalista de Meléndez Valdés y la legislación josefista sobre las relaciones Iglesia-Estado», en *La Guerra de la Independencia. Estudios,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, vol. II, pp. 689-732.

— (2003*c*), «Godoy y Meléndez Valdés en la Salamanca de 1805-1808», en M. A. Melón (ed.), *Manuel Godoy y su tiempo. Congreso internacional Manuel Godoy (1767-1851),* Mérida, Editora Regional de Extremadura, t. II, pp. 161-211.

— (2004*d*), *«Introducción» a Juan Meléndez Valdés, Obras Completas,* Madrid, Cátedra, Bibliotheca Aurea.

— (2004*e*), «El regalismo borbónico y la unión de hospitales: la lucha de Meléndez Valdés en Ávila», en *Congreso internacional «Felipe V y su tiempo»,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», vol. II, pp. 37-64.

— (2004*f*), «José Antonio Armona, administrador de rentas provinciales de Trujillo (1763-1764)», en *Actas del Congreso, Trujillo: Desde el Barroco al Neoclasicismo (siglos XVII y XVIII),* Trujillo, Real Academia de Extremadura, pp. 9-46.

— (2006*b*), *Biografía de D. Juan Meléndez Valdés, el Ilustrado,* Badajoz, Diputación de Badajoz, colección «Biografías Extremeñas» [2.ª edición corregida y muy aumentada].

— (2006*c*), «Juan Meléndez Valdés: 250 años de pervivencia del hombre y de la Obra de un ilustrado en tiempos de turbulencias», *Revista de Estudios Extremeños,* t. LXII-I, pp. 220-312.

— (2007*c*), «Meléndez Valdés, y el Informe sobre el estado de la agricultura en Extremadura (1792) de Arias Mon», *Trienio,* n.º 50 (noviembre), pp. 5-48.

Astorgano Abajo, Antonio (2008*c*), «Los testamentos del matrimonio Meléndez Valdés», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes,* n.º 16 (Trujillo), pp. 247-404.

— (2009*i*), «Las contradicciones de la Ilustración española a través de los testamentos de Meléndez Valdés», en J. Astigarraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkía (eds.), *Ilustración, Ilustraciones,* Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 2 vols., vol. I, pp. 179-224.

— (2009*j*), «La repoblación de Extremadura y su Real Audiencia a finales del siglo XVIII», en Juan Jesús Bravo Caro, Juan Sanz Sampelayo (eds.), *Actas de la IX Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna,* celebrada en Málaga entre el 7 y el 9 de junio de 2006. *Población y grupos sociales en el Antiguo Régimen,* Málaga, vol. I, pp. 199-222.

— (2011*b*), «Esbozo biográfico de Gaspar González de Candamo, amigo íntimo de Meléndez Valdés», en Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.), *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español,* Madrid, FUE / Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, pp. 365-386.

— (2012*e*), «El canónigo González de Candamo y el Pleito de jurisdicciones sobre la capacidad para obtener beneficios eclesiásticos entre el obispo González Pisador y la Colegiata de San Isidoro de León (1783-1787)», *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo,* n.º 39 (en imprenta).

— (2012*g*), «La literatura de González de Candamo, amigo íntimo de Meléndez, y su ilustrado panegírico de Carlos III», *Boletín de la Real Academia de Extremadura.* n.º XX (en imprenta).

— (2012*h*), «Jovellanos y el magistral ilustrado Gaspar González de Candamo, amigos de Meléndez Valdés», *Cuadernos de Investigación. Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias,* V, Gijón, (en imprenta).

— (2012*i*), «El canónigo González de Candamo en Guadalajara y Monterrey (1787-1799)», *Revista de Estudios Extremeños,* t. LXVIII, n.º III (en imprenta).

— (2012*j*), «El magistral González de Candamo en la Metropolitana de México (1799-1804)», *Hispania Sacra,* año 2012, vol. 63, n.º 129 (en imprenta).

Ayala Martínez, Jorge M. (2001), *Pensadores aragoneses. Historia de las ideas filosóficas en Aragón,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Batllori, Miguel (1972), «El Colegio de España en Bolonia a fines del siglo XVIII», *Studia Albornotiana,* 12, pp. 641-669.

— (1996), «La escuela cervariense y su proyección europea», en *Ocho siglos de cultura catalana en Europa,* Barcelona, Círculo de Lectores.

Bédat, Claude (1982), *Los académicos y las juntas de la RABASF (1752-1808),* Madrid.

Blasco Martínez, Rosa María (1977), *Zaragoza en el siglo XVIII (1700-1770),* Zaragoza, Librería General.

Bolgeni, Gian Vincenzo (1789), *L'Episcopato, ossia la potestà di governare la Chiesa,* Roma.

Borelli, E. (1967), *Pompeo Batoni (1708-1787),* Lucca.

Brentari, O. (1847), *La Casa Remondini e la corte di Spagna,* Basano.

Canellas, Ángel (1988), *Inventario de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* Zaragoza.

Cassirer, Ernesto (1993), *Filosofía de la Ilustración,* México, Fondo de Cultura Económica.

Castillo Genzor, A. (1964), *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Su pasado y su presente,* Zaragoza.

Cesari, Pietro (1891), *Historia de la música antigua,* traducción y notas de Manuel Walls y Merino, Madrid, Librería Fernando Fe.

Cicerón, M. T. (1985), *Verrinas,* Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, n.os 139 y 140). [Ed. J. M. Requejo Prieto].

Condillac, É. B. (1963), *Tratado de las sensaciones,* Buenos Aires, Eudeba.

— (1984), *Lógica,* Barcelona, Orbis [1.ª ed. 1779].

Corona Baratech, Carlos E. (1948), *José Nicolás de Azara,* Zaragoza, Institución «Fernando El Católico» [ed. facsímil, 1987].

Cortina Iceta, Juan Luis (1981), *El siglo XVIII en la Pre-Ilustración salmantina. Vida y pensamiento de Luis de Losada (1681-1748),* Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez.

Cuesta Dutari, Norberto (1974), *El Maestro Juan Justo García, presbítero natural de Zafra (1752-1830), segundo catedrático de álgebra de la Universidad de Salamanca desde 1774 y creador de su Colegio de Filosofía en 1792,* 2 vols., Salamanca, Publicaciones de la Universidad.

Dainville, François (1978), *L'éducation des jésuites (XVI-XVIII siècles),* París, Les Éditions de Minuit.

Demerson, Paula, Georges Demerson y Francisco Aguilar Piñal (1974), *Las Sociedades económicas de amigos del país en el siglo XVIII. Guía del investigador,* San Sebastián, Patronato José María Cuadrado.

Diccionario Biográfico Español (2012), Madrid, Real Academia de la Historia (en preparación).

Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matieres; par une Société de gens de lettres, de savants, et d'artistes, 199 vols., París, chez Panckoucke, 1782; vols. 95-97: [Géographie] par M. Robert, M. Masson de Morvilliers, M. Mentelle, M. Bonne (1783-1888).

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres, París, 1751.

Escudero, José Antonio (1979), *Los orígenes del Consejo de Ministros en España,* Madrid, Editora Nacional.

Fernández Clemente, Eloy (1973), *La Ilustración Aragonesa. Una obsesión pedagógica,* Zaragoza.

Fernández de Moratín, Leandro (1988), *Viage a Italia,* Madrid, Espasa Calpe, [Ed. de Belén Tejerina].

Ferrer Benimeli, José Antonio (1996), *La expulsión y extinción de los jesuitas según la correspondencia diplomática francesa,* tomo ii: *Córcega y Paraguay,* Caracas, Universidad de Zaragoza y Universidad Católica del Táchira.

— y Rafael Olaechea (1978), *El Conde de Aranda. (Mito y realidad de un político aragonés),* Zaragoza, Librería General.

Ferrer del Río, Antonio (1856), *Historia del reinado de Carlos III en España,* Madrid, Imprenta de los señores Matute y Compagni, t. iv.

Forniés Casals, José Francisco (1978), *La Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria,* Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros.

— (1980), *Fuentes para el estudio de la sociedad y la economía aragonesas (1776-1808),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Gallerani, A. (1896), «Dei gesuiti proscritti dalla Spagna mostratisi letterati in Italia» [traducido al español por A. Madariaga: «Jesuitas expulsos de España literatos en Italia», Salamanca, 1897].

García, Juan Justo (1782), *Elementos de aritmética, álgebra y geometria,* Madrid.

García Gual, C., y María Jesús Imaz (1990), *La filosofía helenística: éticas y sistemas,* Madrid, Cincel.

García Villoslada, Ricardo (1941), *Manual de historia de la Compañía de Jesús,* Madrid, Aldecoa.

Garrido Palazón, Manuel (1996), *Historia literaria, Enciclopedia y Ciencia en el literato jesuita Juan Andrés,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

Generés, Miguel Dámaso (1996), *Reflexiones políticas y económicas sobre la población, agricultura, artes, fábricas y comercio del Reyno de Aragón,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico [estudio introductorio de los profesores Ernest Lluch Martín y Alfonso Sánchez Hormigo].

Gómez Zorraquino, José Ignacio (1989), *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del siglo xviii,* Zaragoza.

González Hernández, Vicente (1994), *Real Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Fondos documentales,* Zaragoza.

González Palencia, Ángel (1948), *Eruditos y libreros del siglo XVIII,* Madrid.
Goya, Francisco (1981), *Diplomatario,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico». [Ed. Ángel Canellas].
Guevara y Basoazabal, A. de (1800), *Institutionum elementarium philosophiae ad usum studiosae juventutis tomus primus,* Venetiis.
Guitarte Izquierdo, Vidal (1992), *Episcopologio Español (1700-1867),* Castellón de la Plana, Ayuntamiento.
Hernando, Concepción (1975), *Helenismo e Ilustración (el griego en el siglo XVIII español),* Madrid.
Herr, Richard (1964), *España y la Revolución del siglo XVIII,* Jerez de la Frontera, Aguilar.
Hervás y Panduro, Lorenzo (1787), *Historia de la vida del hombre,* Madrid, Aznar, 1787-1797, 8 vols.
— (1792), *Viaje al mundo planetario,* Madrid, Aznar, 1792-1794, 4 vols.
— (1795), *Escuela española de sordomudos,* Madrid, Imprenta Real.
— (1800), *El hombre físico o anatomía físico-filosófica,* Madrid.
— (1807), *Causas de la Revolución Francesa en el año 1789 y medios de que se han valido para efectuarla los enemigos de la Religión y del Estado,* Madrid.
Hirschberger, Johannes (1982), *Historia de la Filosofía,* Barcelona, Herder, 2 vols.
Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los Reynos y señoríos del católico Rey de las Españas, el señor don Carlos IV (1790), Madrid, Antonio Sancha.
Jacquier, F. (1749), *Institutiones philosophicae ad studia theologica accommodatae,* Romae [trad. española, Madrid, 1787-1788].
Jaime Lorén, José María de (1990), *Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea. (El Olvidado «Pignatelli» de la Ilustración Aragonesa),* Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca.
Jiménez Catalán, Manuel (1929), *Tipografía zaragozana del siglo XVIII,* Zaragoza.
Kirk, G. S., J. E. Raven y M. Schofield (1987), *Los Filósofos Presocráticos*, Madrid, Gredos.
Kretschmer, Ernst (1953), *Tratado de Caracterología,* Buenos Aires, El Ateneo.
Laín Entralgo, Pedro (1978), *Historia de la medicina,* Barcelona, Salvat, Biblioteca Médica de Bolsillo.
— (dir.) (1973), *Historia universal de la Medicina. Ilustración y Romanticismo,* Barcelona, Salvat, 6 vols.
Lalana, N., y T. Llovet (1926), «Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las Salas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de la ciudad de Zaragoza, dispuesto... en 29 de abril del año 1828», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* 12, pp. 38-53.

Lezaún, Tomás Fermín (1990), *Estado eclesiástico y secular de las poblaciones antiguas y actuales vecindarios del Reino de Aragón,* Zaragoza, Cortes de Aragón. [Manuscrito de 1778. Ed. facsímil].

Liparini, G. (2003) *L'Accademia di Belle Arti e l'Accademia Clementina di Bologna nel secondo centenario (1803-2003),* Bolonia [1.ª ed. 1941].

López-Cordón Cortezo, María Victoria (2005), *Condición femenina y razón ilustrada: Josefa Amar y Borbón,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, col. Sagardiana: Estudios feministas.

López González, Juan-Jaime (1977), *Zaragoza a finales del siglo XVIII (1782-1792),* Zaragoza, Institución «Fernando El Católico».

Mabillon, J. (1691), *Traité des études monastiques,* París, [trad. española, Madrid 1715].

Masdeu, Juan Francisco (1783-1805), *Historia crítica de España y de la cultura española,* Madrid, Antonio de Sancha, 20 t.

Mayans y Siscar, Gregorio (1754), *Institutionum philosophiae moralis libri tres,* Valentiae Hedet.

— (1974), *Informe al Rei sobre el methodo de enseñanza en las universidades de España,* Valencia, [ed. de I. G. Zuloaga y L. E. Mateo].

— (1975), *Idea del nuevo método,* Valencia [ed. M. y J. L. Peset].

Meléndez Valdés, Juan (2004), *Obras Completas,* Madrid, Cátedra (Bibliotheca Aurea). Ed. Astorgano Abajo.

Mestre, Antonio (1968), *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781),* Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

— (1987), *Influjo europeo y herencia hispánica. Mayans y la Ilustración valenciana,* Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

— (2000), «La Ilustración española a debate», *Revista de Libros,* 41 (mayo), pp. 24-26.

Montalbán, Francisco J. (1951), *Historia de la Iglesia Católica,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, t. IV.

Montanelli, Indro (1973), *La Italia del siglo XVIII,* Barcelona, Plaza y Janés.

Nadal, Jordi (1991), *La población española (siglos XVI a XX),* Barcelona, Ariel.

Natali, G. (1960), *Storia della letteratura italiana: il Settecento,* Milán.

Nollet, J. A. (1745), *Leçons de physique expérimentale,* 2 vols., París.

Olaechea, Rafael (1969), *El Conde de Aranda y el «Partido aragonés»,* Zaragoza, Librería General.

— (1987), «José Nicolás de Azara: Literato y mecenas», en *Actas del seminario de Ilustración aragonesa,* Zaragoza, pp. 41-88.

Olavide, P. de (1969), *Plan de estudios para la universidad de Sevilla,* Barcelona. [Estudio preliminar por F. Aguilar Piñal].

Palacio Atard, Vicente (1964), *Los españoles de la Ilustración,* Madrid, Guadarrama.

Pascual de Quinto, J. I. (1983), *Catálogo de las publicaciones e impresos de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1776 a 1982,* Zaragoza.

— (1988), *Las publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (1792-1987),* Zaragoza.

Peiró Arroyo, Antonio (1984), «Prólogo» a Lorenzo Normante, *Proposiciones de economía civil y comercio…,* Zaragoza, DGA.

Pérez Rioja, José Antonio (1962), *El helenista Ranz Romanillos y la España de su tiempo (1759-1830),* Madrid.

Pérez Sarrión, Guillermo (1980), «Las matrículas de confesión y comunión como fuente demográfica», en *Segundas Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón,* Zaragoza, 1980, vol. ii, pp. 577-580.

— (1985), «Reformismo e Ilustración en la obra de Antonio Arteta (1745-1813)», introducción a Antonio Arteta, *Discurso instructivo sobre las ventajas que puede conseguir la industria de Aragón con la nueva ampliación de puertos concedida por S.M. para el comercio de América, en que se proponen los géneros y frutos de este Reino más útiles a este fin...,* Zaragoza, Departamento de Economía de la Diputación General de Aragón.

Port Royal (Lógica de) (1759), *Arte de pensar, o Lógica admirable,* Madrid, [trad. española].

Pou, Bartolomé (1763), *Institutiones historiae philosophiae libri xii,* Calatayud.

Procopio (2000*a*), *Historia de las guerras. Libros i-ii. Guerra persa,* Madrid, Gredos. [Ed. Francisco Antonio García Romero].

— (2000*b*), *Historia de las guerras. Libros iii-iv. Guerra vándala,* Madrid, Gredos. [Ed. José Antonio Flores Rubio].

— (2000*c*), *Historia secreta,* Madrid, Gredos. [Ed. Juan Signes Codoñer].

Pueyo Colomina, P. (1991), *Iglesia y sociedad zaragozanas a mediados del siglo xviii,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Quacquarelli, A. (1950), *La teologia antigiansenista di G. V. Bolgeni (1733-1811),* Mazzara.

Quintana Cabanas, José María (1989), *Pedagogía psicológica. La educación del carácter y de la personalidad,* Madrid, Dykinson.

Riera Climent, Juan, Carlos Paradinas Jiménez y Juan Riera Palmero (2001), *El libro médico extranjero en el Madrid ilustrado (traductores y traducciones),* Valladolid, Acta histórico-médica vallisoletana.

Riera Palmero, Juan (1973), «Jean Louis Petit (1674-1750) y otros cirujanos extranjeros en la España del siglo xviii, *Asclepio,* xxv (Madrid), pp. 231-301.

Riera Palmero, Juan (1987), *José Masdevall y la medicina española ilustrada: (Enseñanza, epidemias y guerra a finales del siglo XVIII),* Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones.

— Carlos Paradinas Jiménez y Luis Riera Climent (2001), «Nota sobre Boerhaave en España» *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas,* vol. 24, n.º 50, pp. 483-493.

— y Luis Riera Climent (2003), *La ciencia extranjera en la España Ilustrada. Ensayo de un Diccionario de Traductores,* Universidad de Valladolid, Acta histórico-médica vallisoletana.

Rocasolano, Antonio de Gregorio (1923), *La cultura en Zaragoza desde el último tercio del siglo XVIII a fines del XIX,* Zaragoza.

Rudat, Eva Marja (1971), *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad,* Madrid, Gredos.

Salas Ausens, J. A. (1987), «Movimientos migratorios en la España de la Edad Moderna», *ADEH,* VI, 2, pp. 29-53.

Sánchez Agesta, Luis (1953), *El pensamiento político del despotismo ilustrado,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

Sánchez-Blanco Parody, Francisco (1991), *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII,* Madrid, Alianza Universidad.

— (1999), *La mentalidad ilustrada,* Madrid, Taurus.

— (2008), *La Ilustración goyesca: La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808),* Madrid.

Sánchez Espinosa, Gabriel (1997), *La Biblioteca de José Nicolás de Azara,* Madrid, Calcografía Nacional.

Sánchez Granjel, Luis (1973), «La anatomía en España», en Pedro Laín Entralgo (dir.), *Historia universal de la Medicina, Ilustración y Romanticismo,* Barcelona, Salvat, 1973, vol. V.

— (1979), *La medicina española del siglo XVIII,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Sánchez Hormigo, Alfonso, y otros (2003), *La Cátedra de Economía Civil y de Comercio de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (1784-1846),* Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Sarrailh, Jean (1957), *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,* México, Fondo de Cultura Económica.

Schücking, L. L. (1960), *El gusto literario,* México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

Surera, Joan (dir.) (1996), *Historia del Arte Español,* t. VIII: *El Siglo de las Luces. Ilustrados, Neoclásicos y Académicos,* Barcelona, Planeta.

Teofrasto (1988), *Caracteres,* Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 119). [Ed. y trad. de Luisa Ruiz García].

Traggia, Joaquín (1791-1792), *Aparato a la historia eclesiástica de Aragón,* Madrid.

Trombetta, Vincenzo (1993-1994), «La libreria del marchese Taccone e le vicende della Biblioteca Gioacchina (1812-1815)», *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli,* vol. lxiv, pp. 15-75.

— (1995), *Storia della Biblioteca Universitaria di Napoli dal Viceregno spagnolo all'Unità d'Italia,* Nápoles, Vivarium. [Prefazione di Maurizio Torrini].

— (2003), *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie,* Nápoles, Vivarium.

Uriarte, J. E., y M. Lecina (1925), *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España, desde sus orígenes hasta el año 1773,* Madrid, A. Ferrusola, 1925-1935, 2 vols.

Velázquez de Velasco, Luis José (1752), *Ensayo sobre los alphabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España,* Madrid, Antonio Sanz.

Venturi, Franco (1984), *Settecento riformatore. La caduta dell'antico Regime (1776-1789): I grandi stati dell'occidente,* Milán, Einaudi.

Villalpando, Francisco de (1777-1778), *Philosophia ad usum scholae FF. Minorum S. Francisci Capuccin. Provinciae utriusque Castellae accommodata in meliorem, concinnioremque formam redacta, antiquis, obsoletisque opinionibus libera, ac Recentiorum inventis, tum pro ratione efformanda, tum pro rerum naturalium / cognitione adipiscenda, aucta, et locupletata,* Madrid, J. Ibarra, 3 vols.

Walzer, Michael (1998), *Tratado sobre la tolerancia,* Barcelona, Paidós [1.ª ed. *On Toleration,* 1997].

Zamora Sánchez, G. (1989), *Universidad y Filosofía Moderna en la España ilustrada. Labor reformista de Francisco de Villalpando (1740-1797),* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Istituto Storico dei Cappuccini (Roma).

Zanotti, G. (1793), *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e delle' Arti,* Bolonia.

Zurbitu, Florencio (1919), *Compendio de la vida del V. P. José Pignatelli, S. J.,* Zaragoza, Imprenta de Salvador Hermanos.

NOTAS

1 Diego Antonio Rejón de Silva (Madrid, 1754-Murcia, 2 de diciembre de 1796) fue oficial de la Secretaría de Estado y académico numerario de la Española y de Bellas Artes de San Fernando. Fue aficionado a las Bellas Artes, en especial a la pintura. En 1788 publicó un *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 o construcción, carpintería de las obras de fuera, montea y cantería, etc., con sus respectivas autoridades sacadas de autores castellanos, según el método del Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española,* Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788. La cita corresponde a la p. 166.

2 V. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno,* Venecia, Giovanni Gatti, 1784, 8.º mayor, 40 + 215 pp.; *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori, del signor abate don Vincenzo Requeno, accademico clementino* [seconda edizione corretta ed accresciuta notabilimente dell'autore], Parma, Stamperia Reale, 1787, 404 y 319 pp., 2 tomos.

3 Juan Sempere y Guarinos. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III,* Madrid, Imprenta Real, 1789, pp. 7-8, t. v. Reedición facsimil: Madrid, Gredos, 1969.

4 «A proposición del secretario fue enseguida admitido en socio el doctor don Esteban Taviel, abogado de los Reales Consejos, residente en esta ciudad, a cuyo favor se despachará el título correspondiente, incluyéndole un ejemplar de los Estatutos». Archivo de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País (ARSEA), L. R. (Libro de Resoluciones), A. 19-III-1784, fol. 42v.

5 ARSEA, L. R., A. 1-III-1785, fols. 55-56.

6 *Ib.,* A. 5-VIII-1785, fols. 159-160.

7 M. Luengo, *Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España, al principio de sola la provincia de Castilla la Vieja, después más en general de toda la Compañía, aunque siempre con mayor particularidad de la dicha provincia de Castilla (años 1767-1814),* t. 22 (año 1788), pp. 227-233. Manuscrito conservado en el Archivo Histórico de Loyola (AHL), estante 10, plúteo 4.

8 M. Luengo, *Diario,* t. 22, año 1788, pp. 227- 233.

9 Requeno, *Principi progressi perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia,* Turín, G. M. Briolo, 1790.

10 Luengo, *Diario*, t. 31 (año 1797, 2.ª parte), pp. 446-449.

11 Félix Latassa, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802,* vol. VI, 1802. Más asequible en *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico,* por don Miguel Gómez Uriel, Zaragoza, 1886, t. III, pp. 34-37. Nueva edición, profusamente anotada por Genaro Lamarca (Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 2002-2008).

12 J. F. Masdeu, *Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. Ragionamento di Gianfrancesco Masdeu, letto da lui nel 1804,* Roma, Luigi Perego Salvioni, 1806, pp. 7, 8 y 26. Traducido por el mismo Masdeu en *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua,* parte primera: «Opúsculos en prosa», Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2898.

13 Emma Jane Greenland, llamada Miss Greenland (Londres, 1760-Londres, 1843), pintora, escritora y cantante inglesa, experta en pintura al encausto, quien, después de haber estudiado dibujo en Londres (1772-1782), viajó a Italia (1783), donde conoció a José Pignatelli y pudo copiar la técnica de Requeno.

14 Raymmundus Diosdado Caballero, *Bibliothecae Scriptorum S. I. Supplementa I,* Roma, 1814, vol. I, pp. 239-240, 2 vols.

15 M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, 1940, t. III, p. 647.

16 C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus,* Bruselas-París-Toulouse, 1895, t. VI, cols. 1670-1672 (Nouvelle Édition, París, 1960).

17 *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana,* Madrid, 1930, t. 50, p. 1075.

18 Analiza las siguientes obras: a) las dos ediciones de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori.* b) *Lettera dell'Abb. Requeno al Sig. Lorgna, ornatissimo cavaliere*. c) *Principi, progressi, perfezione, perdita e ristabilimento dell'antica arte di Parlare da lungi in Guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia.* d) S*coperta della Chironomía ossia dell'arte di gestire con le mani.* e) *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori*. f) *Esercizi spirituali o sieno meditazioni per tre settimane sulla necessità, e sulla utilità, e su i mezzi da guadagnarci il sacro Cuore di Gesù, e il suo amore.* g) *Il tamburo stromento di prima necessita per regolamento delle truppe,* y h) *Osservazioni sulla chirotipografia ossia antica arte di stampare a mano.* Eduardo Toda y Güell, *Bibliografía Espanyola d'Itàlia*, Barcelona, 1927, 5 t.; véase t. 3, pp. 443-446.

19 Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero español e hispanoamericano,* Barcelona, 1964, t. XVI, pp. 260-261.

20 Miguel Batllori, *La cultura hispano italiana de los jesuitas expulsos españoles hispanoamericanos y filipinos, 1767-1814,* Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1966, pp. 32, 47, 318, 333, 423 y 688.

21 Batllori, *La cultura hispano-italiana,* p. 32.

22 *Ib.,* p. 47.

23 *DHCJ* (Ch. E. O'Neill y J. M.ª Domínguez [eds.], *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático,* Madrid, Universidad de Comillas, 2001, 4 vols.). El artículo «Requeno», en pp. 3333-3334.

24 Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII,* Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1974; León Tello y María Virginia Sanz Sanz, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII,* Madrid, Departamento de Estética de la Universidad Complutense, 1981.

25 *Gran enciclopedia aragonesa,* Zaragoza, El Periódico de Aragón, 2000. El artículo «Requeno», en tomo 15, p. 3643.

26 Esta obra es la primera, y la única hasta ahora, en ser reeditada después de dos siglos: Vicente Requeno, *L'arte di gestire con le mani,* ed. de Giovanni R. Ricci. Palermo, Sellerio, 1982, 8.º, 99 pp., ilustraciones. Ha sido reseñada por el padre Batllori en la revista *Archivum Historicum S. I.,* 56 (1987), pp. 195-196. Batllori alaba el estudio previo de Ricci en el aspecto científico, aunque no en el histórico: «Si en las noticias bio-bibliográficas —sobre todo en los datos históricos referentes al año 1767— se ha introducido errores tradicionales, y acá y allá algunas faltas de impresión, todo ello en comparación con la seriedad de la investigación que precede al texto de Requeno solo nos indica que el serio examen de esta obra recién editada contrasta con la rapidez con que esta nueva y única reedición ha tenido que realizarse», p. 196.

27 Batllori, reseña citada, p. 195.

28 Batllori, reseña citada, p. 196.

29 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El siglo XVIII, entre tradición y academia,* Madrid, Sílex, 1992, p. 191.

30 Son: *Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra…,* Madrid, Viuda de Ibarra, 1795, 191 pp. Ejemplares en la Biblioteca Menéndez Pelayo (sig. 19503), Universitaria de Santiago, Universitaria de Sevilla (40-37); *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa: explicadas por su individuo Don Vicente Requeno y Vives, académico de varias academias, y dadas a luz con aprobación y a expensas de la misma Sociedad,* Zaragoza, Mariano Miedes, 1800, 4 hs. + 90 pp. + 1 lám. *Cfr.* Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1993, t. VIII, p. 83.

31 Arturo Ansón Navarro, *Academicismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis,* Zaragoza, Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura, 1993, pp. 188-189.

32 Joan Surera (dir.), *Historia del arte español,* t. VIII: *El Siglo de las Luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos,* Barcelona, Planeta, 1996, p. 86.

33 Francisco Aguilar Piñal (dir.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1996, p. 1040.

34 *Ib.,* p. 1084. Advirtamos que Requeno editó sus *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica* en Parma, y no en Roma.

35 Por ejemplo, Silvia Bordini (*Materia e imagen. Fuentes bibliográficas de las técnicas de pintura,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, p. 141), describe los *Saggi* de 1784 y hace referencia a siete autores que, de alguna manera, los han estudiado o citado (Previati, 1923; Cros-Henry, 1884; Berger, 1904; Aletti, 1951; Schlosser, 1956; Simonetti-Sarti, 1979; y Sciolla, 1984).

36 Juan Francisco Masdeu, «Requeno, el verdadero inventor», en *Opúsculos en prosa y verso,* Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2898, párrafo 6.

37 ARSI (Archivo General de la Compañía de Jesús, Roma), Roma, *Vitae,* 63, fols. 299-302 v. Puesto que el elogio está redactado al día siguiente de la muerte de Requeno, y por los detalles que da de los últimos tiempo de la vida de Requeno en Tívoli, su autor debió de ser un exjesuita de la reducida comunidad (alrededor de media docena) de esa ciudad.

38 Alusión al rasgo de la timidez, tan característico de Requeno.

39 Alusión a san Benito José Labre, nacido en Amèttes el 26 de marzo de 1748 y fallecido en Roma en 1783. Probablemente, Requeno se equivoca, pues no consta que dicho santo estuviese por Huesca.

40 Requeno recibió el orden sacerdotal en Módena en mayo de 1769.

41 El turolense Bartolomé Montón Muñoz, ingresado en la Compañía el 25 de marzo de 1759. Del talante humanista de este íntimo amigo de Requeno da fe su libro póstumo, escrito originariamente en español: Bartolommeo Monton, *Meditazioni per fissare la credenza e la condotta del fu D. Bartolommeo Monton già della Compagnia di Gesú*, Ferrara [Presso i Socj Bianchi e Neri, Stam. del Seminario], 1803. Las *Meditazioni* ocupan 200 pp. y van precedidas de una introducción de 90 pp., su hermano Juan, también jesuita, quien durante algún tiempo fue rector del seminario de Ferrara. En la «Notizie intorno all´autore», Juan nos dice que Bartolomé nació en Orrios (Teruel) el 2 de marzo de 1745. «A la edad de nueve años fue enviado a Teruel, bajo la custodia de su hermano mayor, para que allí aprendiese gramática y retórica en la escuela de los jesuitas». Siguen anécdotas que ilustran tanto la vida de Bartolomé como la de Requeno, por llevar una vida paralela, en los mismos lugares hasta 1774, en que se separaron. Ingresó en la Compañía en el noviciado de Tarragona el 25 de marzo de 1759, donde estuvo dos años. En Calatayud tuvo como maestros de griego a los padres Pedro Guillén y Bartolomé Pou; a Raimundo Alafont de Filosofía y a Ignacio Campserver de geometría (Lorenzo Hervás y Panduro, *Biblioteca jesuítico-española*, Madrid, Libris, 2007, pp. 165-166; citada en adelante como *BJE*). Falleció en Ferrara el 13 de noviembre de 1802. La modernidad e inquietud del pensamiento de Bartolomé pueden deducirse de sus maestros, lecturas (Lope de Vega, Sófocles, Verulamio, Descartes, Malebranche, Leibnitz, Locke, Condillac, Mendelssohn, Lorgna, el médico Brown…) y amigos, como Valentín Foronda, quien viajó a Italia después de 1782: «Molti discorsi tenne pure per quel tempo sulla fisica e sulla chimica con D. Valentino Foronda, celebre Accademico di Vergara in Navarra [*sic*], e noto alla repubblica letteraria per le sue opere, nel passar ch' egli fece per Ferrara, e molte lettere gli scrisse di poi sullo stesso argomento, analizzando la nuova nomenclatura e gli sperimenti che le dieron origine» (p. xlii). Sobre estos dos tan interesantes como olvidados jesuitas expulsos aragoneses, el P. José Martínez de la Escalera ha puesto de relieve el rigor intelectual de Bartolomé, «que le vetaba publicaciones inmaduras, que se equilibraba, ya desde sus años de estudiante, con la permanente disposición a compartir el fruto de sus meditaciones y lecturas con cuantos acudían a él, o con eruditos que ocasionalmente pasaban por Ferrara. Fue llamado *hombre de consejo*, concluye su hermano Juan» (José Martínez de la Escalera, «Horizontes intelectuales de los hermanos Montón S. J. (1760-1805)», en *Libro homenaje al Padre José del Rey Fajardo S. J.*, Allan R. Brewer-Carias, Alberto Baumeister Toledo y Pedro Nikken (eds.), Caracas, Editorial Jurídica Venezolana, 2005, pp. 183-193). Se conserva una amplia biografía y necrológica de Juan Montón, fallecido el 11 de octubre de 1809, en ARSI, *Vitae, 63: Elogia defuntorum 1775-1811,* fols. 263-285 (en latín).

42 Requeno estaba realizando la tercera probación en el curso 1772-1773, que es la última etapa de formación antes de ser admitido definitivamente en la Compañía de Jesús. Es un periodo de pruebas para que el escolar «*llegue a formar una síntesis de su formación espiritual, apostólica e intelectual que unifique su personalidad en el Señor*» (NC 125). Aproximadamente, unos quince años después de haber ingresado en la Compañía, todos los jesuitas se someten a una última prueba: la tercera probación. Se trata de una experiencia similar a la del noviciado y de una duración aproximada de seis meses, en donde se propicia una profunda experiencia de encuentro con el Señor y se renueva la vigencia del llamado a vivir y morir en la Compañía, sirviendo al Señor en la ayuda del prójimo. En esta

prueba, la Compañía evaluará por última vez la aptitud del sujeto para ser admitido definitivamente en ella. Después de la tercera probación, si el sujeto ha sido considerado apto para ser de la Compañía, esta lo invitará a hacer sus «últimos votos» (los mismos que hizo al finalizar el noviciado, pero esta vez públicos y solemnes) y lo admitirá plenamente en ella, como jesuita formado. Hechos sus últimos votos, el jesuita se encuentra listo y dispuesto para ser enviado a trabajar donde la Compañía juzgue que podrá ser de mayor servicio a Dios y bien para el prójimo.

43 Requeno publicó las dos ediciones de sus *Saggi* sobre el encausto en Venecia (1784) y en Parma (1787).

44 Requeno, *Principi progressi perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di Parlare da lungi in guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia,* Turín, G. M. Briolo, 1790. Traducción castellana de Salvador Ximénez Coronado en Madrid (Ibarra, 1795).

45 El abate de Calatorao disfrutaba de una pensión doble de 200 pesos anuales desde mediados de 1785.

46 Requeno estuvo en Nápoles entre 1804 y 1806. Al reingresar en la Compañía, el Gobierno le suspendió la pensión doble.

47 Masdeu, *Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. Ragionamento di Gianfrancesco Masdeu, letto da lui nel 1804,* Roma, Luigi Perego Salvioni, 1806.

48 Sobre este interesante científico, en 1996 se celebraron dos congresos en Roma y Verona, cuyas actas se publicaron con el título de *Anton M. Lorgna. Scienziato ed accademico del XVIII secolo tra conservazione e novità,* Roma-Verona, Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL, 1998.

49 Trascripción y notas de Antonio Astorgano.

50 Juan Francisco Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua.* Parte primera, Opúsculos en prosa, Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 2898, micro 16.886, fotos 240. En el índice de los opúsculos de la primera parte, con el número IX, fechado el año 1804, aparece *Requeno*, *el verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra edad,* pp. 243-274.

«La Prefación» que encabeza esta primera parte dice: «Los horribles trastornos galicanos, que han tenido agitada por largo tiempo a toda la Europa, y con ella también a mí, me han dado motivo, en diferentes ocasiones, a las varias obritas sueltas que recojo, por su orden, en este volumen. Permítanme mis españoles la satisfacción de manifestarles por este medio, cuál ha sido con el favor de Dios, a pesar de muchos peligros y trabajos, mi constante modo de pensar y obrar en los tiempos dificultísimos de mi forzada permanencia fuera de España». Masdeu regresó a Valencia, donde emitió los últimos votos el 31 de julio de 1816 y donde falleció el 11 de abril de 1817. Por lo tanto, la traducción castellana del elogio de Requeno debe ser de entre 1815 y 1817 (Hervás, *Biblioteca jesuítico-española,* pp. 367-375). El opúsculo número IX delicado al elogio de Requeno está incompleto, pues le faltan el primer párrafo y parte del segundo (una página), que traducimos nosotros.

51 Hasta aquí la traducción de A. Astorgano.

52 Sanconiatón, un autor precristiano, fenicio, sacerdote de Tiro, que escribió sobre la cosmogonía fenicia y cuyas obras han desaparecido.

53 Como es sabido, Leonardo da Vinci ideó un sistema para volar; y los españoles Ponce de León y Juan Pablo Bonet, para enseñar a los sordomudos. María Isabel Corts Giner y Eduardo García Jiménez, «La enseñanza de los sordomudos en España en los siglos XVII y XVIII. Análisis comparativo de las obras de J. P. Bonet y L. Hervás y Panduro»,

Educadores, 134 (1985), pp. 553-571. En el párrafo 12, Masdeu vuelve sobre la misma idea de los plagios de los franceses, criticando al abate Charles-Michel de l'Épée (Versalles, 25 de noviembre de 1712-París, 23 de diciembre de 1789), pedagogo y logopeda francés conocido por su trabajo con personas sordas, por lo que es llamado «padre de los sordos», en perjuicio de los españoles.

54 Segundo Tiphis o Nuevo Tiphis era el nombre que, reinterpretando la profecía de Séneca, se aplicaba Colón a sí mismo en el *Libro de las Profecías*. Según escribió Colón, él, y solo él, era el Nuevo Tiphis que había sustituido a Ulises y aflojado los nudos del Océano para encontrar la tierra que se ocultaba más allá de la Última Thule.

55 *vórtice:* «lo mismo que torbellino» (*DRAE,* 1780). El filósofo *Pirrón de Elis* (365-275 a. C.) fue el creador del escepticismo.

56 Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno*, Venecia, Giovanni Gatti, 1784, 8.º mayor, 40 + 215 pp.

57 Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e Romani Pittori, del Signor Abate Don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino,* Parma, Stamperia Reale, 1787 (Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilimente dell'autore. 2 tomos, 404 y 319 pp.).

58 *hendijas:* «abertura estrecha y alargada que se produce naturalmente en un cuerpo sólido» (*DRAE,* 1780).

59 *cardenillo:* «El color verde sacado de la herrumbre u orín del cobre con los vapores del vinagre» (*DRAE,* 1780).

60 *terebintina,* o *trementina,* ambas formas recogidas en el *DRAE* de 1780, definida como: «resina o goma que destila el árbol llamado terebinto».

61 *tabloza:* «lo mismo que *paleta*» (*DRAE,* 1780).

62 Requeno nunca se consideró con cualidades de pintor práctico, sino simplemente un restaurador del método de la pintura encáustica para que lo aplicasen los artistas.

63 *estilo:* «Cierto hierrecillo a manera de punzón, con el cual escribían los antiguos y formaban las letras o caracteres en tablas enceradas» (*DRAE,* 1780).

64 Giuseppe Ghedini (1708-5 de junio, 1791) fue un pintor barroco, principalmente activo en Ferrara.

65 Masdeu toma los datos de los pintores que experimentaron la técnica encáustica del mismo Requeno, quien, en el capítulo XIII del *Saggio* i («Historia de mis experimentos»), nos cuenta que en Ferrara se efectuó el primer experimento exitoso de los métodos de la pintura encáustica por un pintor profesional, el señor Giuseppe Ghedini, cuya carta inserta y cierra el libro en su primera edición (Requeno [1784], p. 214).

66 El marqués Giuseppe Bianchi, mecenas del jesuita Juan Andrés.

67 *Felice Campi* (*1746-1817*), vice-director de la Accademia Vergiliana de Mantua.

68 El escenógrafo Giacomo Gatti (172?-179?).

69 El arquitecto Andrea Mones, nacido en Casalmaggiore, cuyo Teatro Comunale proyectó entre 1782 y 1782, pero activo en Mantua.

70 El «valoroso Giuseppe Artioli» había nacido en Cento en 1739. Fue un pintor destacado de la singular Accademia degli Encausti, fundada en Mantova en 1784 bajo el mecenazgo del marqués Bianchi, dirigida personalmente por Requeno durante un tiempo. De este pintor se conservan dos preciosos encaustos en la Fondazione Cassa di Risparmio di Cento. También hay un cuadro suyo en la Económica Aragonesa, enviado por Requeno.

71 Giovanni Francesco Barbieri, llamado *Guercino* (Cento, 1591-Bolonia, 1666), pintor italiano de origen boloñés. Fue discípulo de L. Carracci. Trabajó en Venecia entre 1618 y 1621; en 1621 y en 1623 estuvo en Roma, donde realizó una serie de grandes composiciones en las que se manifiesta la influencia de Caravaggio. De regreso a Bolonia, su

estilo se hizo más ligero y cobró el dibujo mayor vigor y riqueza. Entre sus obras más relevantes cabe citar *San Guillermo de Aquitania, Susana y los viejos* y *Entierro de santa Petronila*.

72 Esta academia, de la que Requeno ostentaba con orgullo el título de socio, formaba parte del Instituto de las Ciencias y Artes Liberales, fundado hacia 1710 por Luigi Ferdinando Marsili o Marsigli (1658-1730), militar, científico, experto en fortificaciones y estrategia militar, geógrafo, limnólogo, oceanólogo, micólogo, etc., un hombre de grandes ideales y de grandes acciones, amante del orden y de la síntesis, pero abierto a las novedades. La Academia Clementina estaba compuesta de pintores, escultores y arquitectos. Tenía por patrona a la monja clarisa santa Catalina de Bolonia. Hoy es la Accademia Pubblica di Belle Arti. *Cfr.* Astorgano, «San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1711), socios de la Accademia Clementina», *Cuadernos Dieciochistas,* 7 (2006), pp. 257-291; S. Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica, l'ideologia estetica,* Bolonia, Minerva Edizioni, 2004.

73 Requeno cuenta en la segunda edición (1787) que a la casa de José Pignatelli, su mecenas, acudían Irene Parenti, varios académicos, como el conde Gini, el padre Castellari, Baglioni, José Martinelli (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 354-357), Cibelli (aplicó con éxito la cera encáustica a la pintura de carrozas) (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 357-358), Gargalli (experimentó el encausto en marfil), Vicente Mazza y Teresa Tesi (Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 357). El *conde Cesare Massimiliano Gini* (Bolonia, 1737-1821), fue académico de la Clementina, hombre de ingenio bastante sutil y abierto, aficionado a las Bellas Artes y miembro del Instituto di Bologna. Requeno escribe en la edición de 1787: «Uno degli illustri Accademici fu il signor Conte Gini. Questo Cavaliere, il quale ai pregi della illustre nascita, e d'un amabil cuore ha saputo aggiugnere i fiori della più squisita erudizione e coltura dell'Arte della Pittura e del Colorito (de' quali dà al presente all'Italia i più lodevoli Saggi), prese nelle prove degli encausti l'impegno di miniare a tutti i colori un gajo Paese sopra la carta imperiale col pennello a cera. Io non arrivai a vederlo del tutto terminato per le più stringenti occupazioni del signor Conte. In detto quadro però, per facilitare, come mi disse, le operazioni di pennello nelle cose minute, cioè perchè non si squagliasse il colore, credette il Cavaliere conveniente aggiugnere al pastello di mastice e di cera da me prescritto il dragante. Noi in seguito avvertiremo qual giudizio e stima debba farsi di questa e d'altre aggiunte fatte in diversi Paesi a' miei metodi». Y aclara en nota Requeno: «Il signor Conte Gini dà alle stampe incisi i disegni in numero di trenta del Parmigianino, quaranta Disegni di Mauro Tesi bolognese, ed il Museo del signor Carlo Bianconi, Secretario perpetuo dell'Accademia di Milano. I Disegni incisi e coloriti imitano talmente gli originali, che pajono fatti colla matita o nera, o rossa, o coll'acquerella di fuligine, secondo che richieggono gli originali. Arte veramente utile per tramandare fino a' più remoti paesi i più corretti esemplari di disegno, e degno di somma lode il Cavaliere, che li moltiplica. Questi trovansi vendibili presso Lodovico Inia in Bologna» (nota de Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 351).

74 «Il Padre Castellari della Congregazione di San Filippo Neri aggiunse eziandío in Bologna alle mie cere ed all'acqua di gomma la feccia d'acquavite, facendo col mastice, con la cera, coll'acqua di gomma, in cui era stata sciolta la cera, e coll'acquavite un tutt'insieme tenacissimo, ma d'una crostata tale, che rasciugandosi facilmente si scrosta, e screpola il dipinto» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 348-361).

75 «L'Accademico e vaghissimo Pittore signor Bagliani s'attenne minutamente a' miei metodi, ne' quali, secondo che mi diceva, trovava de' pregj inestimabili; ma nel terminare le dilicate carnagioni desiderava la maniera d'impastare propria dell'olio, e si vedeva costretto a ridurle tratteggiando: intanto tutti sono testimonj del Ritratto che fece d'una sua piccola Figlia oltremodo gajo e bello, pel quale il signor Bagliani confessava, che certi drappi di seta, e certi pizzi bianchi non li sapeva fare così belli nè ad olio, nè alla tempra

ordinaria, nè a sola gomma, e che restava sorpreso della speditezza e nettezza del lavoro degli encausti. Questo Ritratto di sua Figlia lo fece in tela il soprallodato Accademico; e per timore di rovinare varie tinte coll'encausto, non volle mai consentire, che s'applicasse il fuoco alla pittura: fece oltracciò un Ritratto in tavola di un suo Scolaro, quale piacque moltissimo, non solo per la rassomiglianza alla persona ritratta, in cui il signor Bagliani sempre con eccellenza riesce e colpisce, ma per la verità e nettezza del colorito, singolarmente nel panneggiamento. Nella carnagione, è vero, alcune mezze-tinte di velatura (di cui sono nemici gli encausti, richiedendo questi sempre l'impasto) si erano col fuoco svanite; però altri valentissimi Accademici fecero palese, che questo difetto potevasi evitare» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 357).

76 El académico de la Clementina Vincenzo Mazza, «bravissimo Disegnatore, ed eccellente Coloritore: dipinse in tela, preparata solamente coll'acqua di gomma e cera, una cantina piena di botti, con entro due persone ordinarie, ed altri accessorj. Il dubbioso lume, da cui è illuminato tutto l'interno, senza occultarsi in niente i più minuti contorni degli oscuri, e l'esattezza dell'architettura e delle altre parti adjacenti fanno la più plausibile raccomandazione degli Encausti, e dell'Artefice». Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 357.

77 Filippo Gargalli, pintor de Bolonia del siglo XVIII. Fue alumno de Pedretti y de Crescimbeni, de quien escribe Requeno: «Il signor Gargalli, giovine pieno di fuoco e d'ingegno, deve eziandío occupare un luogo distinto tra quelli Scolari della nostra Accademia Clementina, che hanno tentati gli Encausti; perciocchè riuscì esso mirabilmente in dipingere col metodo de' Miniatori sopra l'avorio una gaja donna a cera. Non volle però, che se gli desse l'encausto, a cagione della sottigliezza della lamina, su cui era stata colorita la figura, non ostante che io l'assicurassi del buon esito, avendone prima fatta la prova in altra simile tavoletta della stessa materia, col darvi sopra alcune pennellate a cera, e dopo facendone l'encausto. Gli antichi, come abbiamo detto nel *Saggio,* dipinsero sopra l'avorio collo stiletto. Possedendo però eglino il segreto di fondere, e di far grandi masse d'avorio col zytho, ossia colla birra d'orzo, potevano dare la robustezza necessaria per fare l'encausto alle tavole d'avorio prima dipinte a pennello. Il signor Gargalli dipinse di più un Ritratto in tela con una particolare freschezza e vivacità di colorito; e un altro Ritratto in tavola, con altri quadri, tutti fatti co' miei metodi all'encausto senza alcuna aggiunta» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 348-361).

78 Cibelli aplicó con éxito la cera encáustica a la pintura de carrozas (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 357-358)

79 «Un altro degli Accademici, che hanno più accreditato in Bologna, e fuori ancora gli Encausti, fu il signor Giuseppe Martinelli, Paesista assai celebre nell'Italia. Non isdegnò di fare un tentativo de' miei encausti in casa del signor Don Giuseppe Pignatelli. Rendesi necessario spiegare il carattere personale di questo accreditato Pittore, affinchè capiscano i miei Leggitori la forza del giudizio, che esso fece del mio metodo. La schietta probità ed onestà sono le forme fondamentali del suo pregievole carattere. Da un tal fondo personale nasce in mezzo alla singolare stima, che si fa dappertutto de' suoi lavori, una umiltà senza soperchiería, un'elevatezza senza viltà, una sincerità piena di pulitezza, un'accortezza senza frode, e una assidua applicazione a' lavori. Questo Professore, d'un'invenzione semplice, ma gaja ed originale; d'un colorito robusto, ma bellissimo; d'una varietà di tinte graziosissime, ma naturali; d'una facilità incredibile, e d'una inarrivabile accuratezza, sopra una tavola preparata con biacca macinata a cera, mastice, ed acqua di gomma incerata, come descriveremo, in poche ore ci fece un Paesetto, variando in esso i metodi di lavoro (secondo che ci disse), per vedere qual effetto facesse sopra i colori d'encausto. Lasciò alla prima l'aria per terminata, velando soltanto alcune delle disegnate parti: punteggiò or con poco, or con molto colore alcune frasche; impastò il tronco

dell'albero, che è in mezzo del quadro, e lo degradò col piano, in cui replicò eziandío i colori. Io era presente a tutte le dette operazioni, per vedere il lavoro, e per sentire l'oracolo. Quando ci diede il Paese per terminato, dopo ben asciutto feci sopra il dipinto l'encausto in presenza del signor Martinelli, aspettando il giudizio del nostro insigne Professore per regolarmi nell'avvenire. Il Paese dopo l'encausto contentò l'Artefice, e molto più i circostanti; e ci disse: 1.º che le pareti replicate e impastate, come suol farsi a tempra, erano riuscite molto più forti e vaghe delle altre; e che, in conseguenza, richiedeva un tal metodo non contentarsi di tinte leggere; 2.º che le tenuissime velature erano pericolose in questo metodo, perchè coll'encausto svaniscono; 3.º che l'imprimitura fatta colla cera rinviene coll'applicazione de' colori, e si confonde con essi; e che si rimediarebbe facilmente a questo inconveniente preparando le tavole, o le tele a sola colla, o facendo sulle tavole un'intonacatura di forte stucco, che potesse reggere al fuoco; 4.º che le velature, quali si fànno ad olio, comparirebbero, e mai non svanirebbono se si preparasse la tela, o tavola con biacca a colla; 5.º che del rimanente il metodo era suscettibile di tutta la perfezione dell'olio, e che dippiù quello aveva sopra di questo molti vantaggj: 1 ° La speditezza molto maggiore; 2.º La singolare nettezza; 3.º e la perspicuità del dipinto; potendo il Pittore, singolarmente ne' siti opachi ed oscuri del quadro dar tutta la forza che riceve il dipinto ad olio, scoprendosi così col diafano della cera i più minuti contorni; e terminò dicendo, che se in avvenire gli venissero domandati lavori ad olio, li farebbe colla cera all'encausto. Il Paese dipinto dal signor Martinelli si trova nella Collezione di Encausti del signor Don Giuseppe Pignatelli» (Requeno, *Saggi*, 1787, I, pp. 354-377).

80 «Non parlerò della signora Teresa Tesi, di cui abbiamo fatta ne' *Saggi* onorevole menzione, quale proseguì ancor dopo ad onorare i miei metodi con altri quadri; ma farò qui soltanto parola di que' Giovani accreditati, che tentarono qualche nuova applicazione delle cere in detta Città» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 348-361).

81 Irene Parenti Duclos (Florencia, 1754-Florencia, 5 de febrero de 1795), hábil copista de cuadros famosos para los viajeros del Grand Tour y del gran duque Pietro Leopoldo, se casó con el pintor Gio Batta Duclos. Entre 1780 y 1782, el matrimonio se estableció en Roma, donde Irene compuso algunas poesía e ingresó en la Accademia dell'Arcadia con el pseudonimo de *Lincasta Ericinia*. En 1782, Irene Parenti retornó a Florencia, donde fundó una tienda de arte con sus copias y cuadros originales al encausto y al pastel, convirtiéndose en la galería más conocida de la ciudad, a donde acudían estudiantes de pintura de toda Europa, como Emma Jane Greenland en 1785, recomendada, precisamente por José Pignatelli, permaneciendo en el taller de Parenti más de un año. Requeno la admiraba sinceramente, pues escribió: «dubiterà la posterità ammirando nel Parnaso Italiano le sue graziosissime Canzoni e dilettandosi co' suoi correttissimi Quadri se sia stata ella più amena Poetessa che non leggiadra Pittrice» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 350). *Cfr.* Alberto Macchi, *Irene Parenti, pittrice e poetessa fiorentina vissuta nella seconda metà del XVIII secolo: atto unico teatrale fra realtà e ipotesi,* Roma, Aetas, 2006.

82 Guido Reni (Calvenzano, 4 de noviembre de 1575-Bolonia, 18 de agosto de 1642). Este pintor y aguafortista, discípulo de Carracci, es uno de los líricos más puros y más grandes artistas de todos los tiempos. Once veces el inquisidor Nicolás Rodríguez Laso cita con admiración a este pintor a lo largo del *Diario en el viage a Francia e Italia* (1788-1789, editado en 2006 [Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»]). Reni eligió como fundamento de su pintura el culto a la belleza y a la gracia, acorde con una concepción heroica que dimanaba de Rafael y de las esculturas de la Antigüedad. Produjo muchas obras, siguiendo la línea del más puro clasicismo. Tuvo gran éxito en Roma y en Bolonia, ciudades en las que residió alternativamente. Desde 1614 se estableció en Bolonia. Como señala Laso, el día 5-9-1788 (*Diario en el viage,* p. 331), está enterrado en la capilla de la

Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Bolonia. Requeno, como los boloñeses en general, debió de ser un gran admirador de este pintor.

83 Dice Requeno en la edición de 1787: «La celebrata signora Irene Parenti, Pittrice assai nota in Firenze, sollecitava con ardore l'impratichirsi delle nuove usanze. Questa Lala Cicicena (di cui dubiterà la posterità, ammirando nel Parnaso Italiano le sue graziosissime Canzoni, e dilettandosi co' suoi correttissimi Quadri, se sia stata ella più amena Poetessa, che non leggiadra Pittrice) copiò in casa del signor Don Giuseppe Pignatelli a pennello un Amorino del Guido: collo stesso metodo fece essa di propria invenzione due bellissimi Paesi, e un *San Giovanni nel Deserto*. Le Gazzette annunziarono al Pubblico alcuni de' suoi preziosi lavori, i quali da più vaga penna della mia nel *Giornale Enciclopedico di Bologna* essendo stati descritti in modo atto a farli debitamente spiccare agli occhi degli intendenti Leggitori, potranno in questo luogo citarsi senza un più minuto dettaglio: soltanto noterò questa particolarità, che i l'Amoretto ed i Paesi furono da detta Signora dipinti con la pasta di cera bianca, quale resta sopra l'acqua gommata allorchè in questa viene bollita la cera. Tale pastello è bianco quanto il latte, ed è talmente solubile, che resta sfarinato tra le dita se si tocca dopo la bollitura della cera colla gomma arabica. Alcuni de' surriferiti quadri possono vedersi in casa di Don Giuseppe Pignatelli: altri portò seco la signora Irene per mostrarli in Firenze; qualcun altro si mandò in lontano paese"» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 348-361); *cfr.* Macchi, *Irene Parenti,* p. 189.

84 El pintor Antonio Pachera (Verona, 5 de julio de 1749-14 de septiembre de 1791), hijo de Francesco Pachera y alumno de Marco Marcola. Fundó una academia de pintura en Verona.

85 Giuseppe *Cuppini* (1750-1843), pintor y arquitecto.

86 El pintor Giovanni Motta, nacido en Bozzolo (Mantua) en 1753 y fallecido en 1817.

87 Giovanni David (Cabella Ligure, 1743- Génova, 1790), pintor y grabador italiano, al servicio de la poderosa familia genovesa de los Durazzo, cuyo palacio ducal decoró. Entre 1775 y 1780 residió en Venecia, pero este año retornó a Génova.

88 Maria Anna Angelika (Angelica) Katharina Kauffmann, nació en Chur (Cantón de los Grisones, Suiza) el 30 de octubre de 1741 y falleció el 5 de noviembre de 1807 en Roma. Fue una pintora suizo-austriaca, de enorme prestigio, como demuestra su espléndido funeral dirigido por Canova. Desde 1769 hasta 1782, Angelica exhibió sus pinturas, generalmente con temas clásicos o alegóricos. Una de las más notables fue *Leonardo expirando en los brazos de Francisco I* (1778). En Roma, donde vivió los últimos veinticinco años de su vida, se hizo amiga, entre otros, de Johann Wolfgang von Goethe y de Lorenzo Hervás, a quién retrató (obra conservada en la Real Academia de la Historia). *Cfr.* Astorgano Abajo, *Lorenzo Hervás, sabio polígrafo,* Ciudad Real, Almud, 2010, pp. 249-252.

89 Marianna Candidi Dionigi (Roma, 18 de noviembre de 1757-Civita Lavinia, 10 de junio de 1826), pintora y escritora italiana, que inmortalizó las ciudades de Alatri, Anagni, Ferentino, Arpino y Atina, en sus viajes por el Lazio, en su obra *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal Re Saturno* (Roma, 1809).

90 El pintor Antonio Martínez, según un memorial que presentó el 29 de abril de 1802 al rey Carlos IV solicitando plaza de pintor de cámara, había estado sirviendo al infante durante dieciocho años. Si esta noticia fuera cierta, Antonio Martínez habría estado trabajando para el infante Gabriel desde el año 1770, pero su nombre no aparece hasta 1776. Debió añadir años en su *curriculum* para obtener el cargo. Juan Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia, mecenas ilustrado en la España de Carlos III,* Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 362.

91 Gabriel de Borbón y Sajonia (Portici, 12 de mayo de 1752-San Lorenzo del Escorial, 23 de noviembre de 1788), infante de España, hijo de Carlos III y hermano de Carlos IV de España y Fernando IV de Nápoles.

92 Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba, 1653-Madrid, 12 de agosto de 1726) fue un pintor y tratadista de pintura español. Masdeu se refiere a la principal obra teórica de Palomino, aparecida en una edición de 3 volúmenes (1715-1724), titulada *Museo pictórico y escala óptica*. Los dos primeros tomos versan sobre la práctica y el arte de la pintura. Estas partes han tenido poca influencia. Sin embargo, el tercero, subtitulado *El Parnaso español pintoresco laureado* es un importante y valioso material biográfico de pintores españoles del Siglo de Oro, que ha permitido que Palomino tenga el honor de ser llamado el Vasari español.

93 El anticuario Louis de Monjosieu publicó una disertación latina sobre la escultura de los antiguos, inspirándose en Plinio: *Lvdovici Demontiosii Gallvs Romae Hospes: ubi multa antiquorum monumenta explicantur, pars pristinae formae restituuntur; Opus in quinque partes tributum,* Roma, 1585.

94 El conde A. Claude Caylus (Anne-Claude-Philippe de Tubières) (1692-1765), arqueólogo, coleccionista y grabador, viajó mucho, incluyendo Asia Menor e Italia, reuniendo una impresionante colección de antigüedades, ahora en parte en el Cabinet des Médailles de París. Mostró especial interés por los problemas técnicos del arte antiguo, siendo considerado por algunos como el que descubrió la técnica de la encáustica. Es autor de una *Mémoire sur la peinture l'encaustique et sur la peinture à la cire* (Ginebra, 1755). José Ignacio Gómez Álvarez, «El conde de Caylus y los orígenes del imaginario moderno», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 14 (2001), pp. 189-204.

95 Jesuita Jean Hardouin (Quimper, Bretaña, el 23 de diciembre de 1646-París, 3 de septiembre de 1729), filólogo clásico, historiador y teólogo, es autor de numerosos libros, pero muchos de ellos son desequilibrados y llenos de errores. Sin embargo, otros le han ganado un lugar entre los eruditos. Muchas de sus obras tratan sobre numismática antigua y sobre literatura clásica griega y romana, por ejemplo, *Pliny secundi Historiae Naturalis libri XXVIII* (París, 1685; una nueva edición por Hardouin en 1723). A. R. Desautels, «Hardouin», en *DHCJ (Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús),* p. 1880.

96 El decorador real y pintor Bachelier, que morirá en 1806. En 1755, Bachelier publicó *Mémoire sur la peinture à l'encaustique,* donde da cuenta de sus experiencias. Presenta cuatro procedimientos, en lugar de los cinco que había dado Caylus, pero no pudo concretar el método que utilizaron los antiguos.

97 Requeno tuvo una cordial polémica con el caballero Lorgna en 1785, quien había refutado a jesuita aragonés con un *Discorso della cera punica,* Verona, 1785, recogido en Antonio María Lorgna, «Della Cera Punica», en *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti* (Milán, 1785), 8:222–27, y 9:347. Fue replicada por Requeno (1785), *Lettera dell'Abb. Requeno al Sig. Lorgna, ornatissimo Cavaliere,* Bolonia, A S. Tommaso d'Aquino, 1785 (reeditada en el 2.º vol. de los *Saggi* de 1787, pp. 77-130). Antonio Maria Lorgna, llamado también como Anton Maria Lorgna o Anton Mario Lorgna (Cerea, 18 de octubre de 1735-Verona, 28 de junio de 1796), matemático e ingeniero italiano, amigo de Alejandro Volta, es conocido sobre todo por haber fundado la Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL. *Cfr. Anton M. Lorgna scienziato ed accademico del XVIII secolo tra conservazione e novità*, Roma-Verona, Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL, 1998.

98 El conde Luigi Torri, autor de unas *Osservazioni intorno alla cera punica,* Verona, 1785. Requeno dedica un capítulo a rebatir las *Osservazioni* de Torri (Requeno, *Saggi,* 1787, vol. II, pp. 21-47).

99 *Giovanni-Maria Astori,* autor del opúsculo *Della pittura colla cera all'encaustio* (Venecia, 1786).

100 Requeno dedica un capítulo a rebatir el «Processo chimico del signor Vincenso Bozza», químico «molto pratico e molto diligente». Discrepaban sobre el método de elaborar la cera púnica: «Esaminato il Processo chimico del signor Vincenso Bozza, persona molto degna, molto pratica e accreditata nell'Arte Chimica, ma che con un Proceso chimico tentò rischiarare Plinio» (Requeno, *Saggi,* 1787, vol. II, pp. 47-57).

101 El también exjesuita Pedro García de la Huerta, hermano del dramaturgo, publicó en 1795 un libro sobre la pintura al encausto, dedicado a Godoy: *Comentarios de la pintura encáustica del pincel,* Madrid, Imprenta Real, 1795, 235 pp. Murió en 1799. Fue protegido por Azara y en 1790 el padre Luengo reseña la concesión de segunda pensión al padre García de la Huerta (*Diario,* t. XXIV, año 1790, pp. 3-5).

102 La prensa romana reseñó la técnica encáustica de Requeno: «Pittura Encaustica», en el *Giornalle delle Belle Arti* (Roma), 3 (1786), pp. 65 y 131-37.

103 Giuseppe Tommaselli escribió el opúsculo *Della cerografia* (Verona, 1785, pp. 116) con el propósito de desacreditar irónicamente el método encáustico de Requeno, por lo que el abate de Calatorao le replica amplia y contundentemente (Requeno, *Saggi,* 1787, vol. II, pp. 280-314).

104 En efecto, la edición de los *Saggi* de 1784 de Requeno es un año anterior al «Discorso» de Agostino Gerli, «Discorso Intorno all'Intonacatura de' Muri ed all'Antico Modo di Dipingere de' Greci e de' Romani Detto all Encausto», en *Opuscoli di Agostino Gerli* (Parma, 1785).

105 El fervoroso patriota que era Masdeu se enardece contra el plagio de Emma Jane Greenland, quien publicó «Method of Making a Composition for Painting, in Imitation of the Ancient Greek Manner», *Transactions of the Society for the Encouragement of the Arts, Manufactures and Commerce* (Londres), 10 (1793), pp. 167-173. Emma Jane Greenland, llamada Miss Greenland (Londres, 1760-Londres, 1843), pintora, escritora y cantante inglesa, experta en pintura al encausto, quien después de haber estudiado dibujo en Londres (1772-1782), viajó a Italia (1783), donde conoció a José Pignatelli y pudo copiar la técnica de Requeno. En 1785 conoció en Florencia a la pintora del encausto Irene Parenti Duclos, en cuya escuela de pintura permaneció más de un año. Retornó a Londres en 1786 y en 1787 publicó *Curios discovery of the ancient grecian method of painting on wax* y expuso su *Autorretrato,* pintado al encausto, en la Royal Academy of Arts de Londres, por lo que fue nombrada *honorary exhibitor.* En 1792 ricibió una placa de oro de la Society of Arts de Londres por sus experimentos e investigaciones sobre la pintura al encausto, omitiendo su relación con Requeno, que tanto irritó a Masdeu. Este premio fue reseñado en el volumen X de la Society Transaction. En lo sucesivo publicó algunos tratados sobre el encausto, pero se dedicó más a la música (Johann Christian Bach, hijo, le dedicó seis sonatas). En 1801 fundó con su marido en Sussex una escuela para educar niños aristócratas, a la que acudieron, entre otros, los nietos del duque de Wellington y los de Napoleón Bonaparte. *Cfr. A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800,* Yale University Press, New Haven y Londres, 1997; E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs,* Libreraire Grunde, París, 1999.

106 *Tabloza:* «lo mismo que *paleta*» (*DRAE* 1780).

107 El después cardenal Giuseppe Morozzo Della Rocca (Turín, 12 de marzo de 1758-Novara, 22 de marzo de 1842) gobernó C*ivitavecchia* desde el 25 de febrero de 1785 hasta el 7 de marzo de 1794. Creado cardenal en marzo de 1816 por Pío VII, fue elegido obispo de Novara el 10 de octubre de 1817.

108 Requeno, *Principi progressi perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di Parlare da lungi,* Turín, 1790. Traducida al castellano cinco años después: Requeno, *Princi-*

pios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia. Escrito en italiano por el señor abate Requeno, Académico Clementino, y traducido al castellano por D. Salvador Ximénez Coronado, Presbítero, Profesor Real de Astronomía, Madrid, Viuda de Ibarra, 1795.

109 El abate Claude Chappe (1763-1805), con la ayuda de sus hermanos, realiza desde 1789 una serie de experimentos para transmitir el pensamiento a grandes distancias. En 1805, Claude se suicidó tirándose a un pozo en su hotel de París. En aquellos momentos atravesaba una depresión por enfermedad, y por las demandas ante rivales que habían plagiado su modelo de telégrafo óptico militar.

110 *Comitado*: italianismo por *comité.*

111 Uno de los hermanos de Claude, Ignace Chappe (1760-1829), fue miembro de la Asamblea Legislativa durante la Revolución francesa, hecho que fue decisivo a la hora de que esta institución apoyase la propuesta de construir una línea de París a Lille para transmitir despachos de guerra. En 1792 se enviaron con éxito los primeros mensajes entre París y Lille. En 1794 se informó a París, por vía telegráfica, de la captura de Condé-sur-l'Escaut (hasta entonces en poder de los austríacos), menos de una hora después del acontecimiento. Es la «toma de Condé», aludida por Masdeu en 1806, precisamente cuando acababa de suicidarse Claude. Rápidamente se construyeron otras líneas, incluida la París-Toulon. El sistema, copiado ampliamente en otros países europeos, fue usado por Napoleón para coordinar el imperio y el ejército.

112 El *Moniteur Universel* de París es un periódico fundado en París en 1789 (el 24 de noviembre salió el primer número) por Charles-Joseph Panckoucke y desaparecido el 30 de junio de 1901. Era un periódico de propaganda que durante mucho tiempo fue el órgano oficial del gobierno francés, con especial atención a las noticias parlamentarias. El *Moniteur Universel* tuvo por primer título el de *Gazette Nationale*. Las palabras de *Moniteur Universel* solo eran el subtítulo hasta el 1 de enero de 1811.

113 El físico francés Guillaume Amontons (1663-1705) propone en 1690 el uso de anteojos para comunicarse a grandes distancias mediante estaciones intermedias y realizando una serie de ensayos con un éxito dispar. El sistema de Amontons tenía el embrión de la telegrafía óptica que Chappe aplicó con éxito cien años más tarde.

114 Onofrio Gargiulli, traductor y poeta (1748-1815) en cuyo poema mitológico *Le Sirene* elucubra sobre la «invenzione della tibia lugubre dei Frigi».

115 El jesuita Athanasius Kircher (2 de mayo de 1601, Geisa, Abadía de Fulda, Alemania-27 de noviembre de 1680, en Roma), políglota, erudito, estudioso orientalista, de espíritu enciclopédico y uno de los científicos más importantes de la época barroca, que ideó multitud de artilugios e inventos. *Cfr.* S. Corradino, «Kircher», en *DHCJ (Diccionario histórico de la Compañía de Jesús),* pp. 2196-2198.

116 Gerolamo Cardano, o Girolamo Cardan (24 de septiembre de 1501-21 de septiembre de 1576) fue un célebre matemático italiano del Renacimiento, médico, astrólogo, jugador de juegos de azar y filósofo. Publicó dos enciclopedias de ciencias naturales, que contenían una amplia variedad de invenciones, hechos y conocimientos, que hoy consideramos mágicos o supersticiosos.

117 Requeno, *Scoperta della Chironomía, ossia dell'arte di gestire con le mani nel foro e nella pantomima dell teatro,* Parma, Imprenta Fratelli Gozzi, 1797. Un tomo en 8.º, 141 pp.

118 El marqués Casimiro Melilupi di Soragna, Príncipe de Soragna y del Sacro Romano Impero (Parma, 15-8-1773-Parma 5-11-1865), quinto Príncipe de Soragna, Príncipe del S. R. I., «Patrizio Veneto e Nobile di Bologna; Maestro della Corte della Duchessa di Parma». Contraerá matrimonio en Nápoles el 10-6-1801 con doña Anna Grillo, hija de

don Domenico, «3.º Duca di Mondragone y de Doña Maria Rosa Sanseverino dei Principi di Bisignano (Nápoles, 16-7-1779-Parma 3-2-1843), Dama dell'Ordine della Croce Stellata». En la dedicatoria los editores, los hermanos Gozzi, definen a Requeno como «glorioso por tantos descubrimientos de las artes antiguas, cuyo ingenio continúa honrando a España, junto a los Juan Andrés, los Arteaga, los Colomez (*sic,* por *Colomés,* Juan Bautista [Hervás, *Biblioteca jesuítico-española,* pp. 192-194]), los Conca y los Lampillas». Las biografías de estos jesuitas pueden verse en Hervás, *Biblioteca jesuítico-española*.

119 Requeno basa su presunto descubrimiento pantomímico sobre dos, también presuntas, obras del monje inglés benedictino Beda el Venerable (673-735): el *De computatione* y el *De loquela per gestum digitorum.* Pero se trata, en realidad, de un texto unitario que hoy conocemos como el primer capitulo («De computo vel loquela digitorum») de un más amplio trabajo de Beda, el *De Temporum ratione,* un tratado de cronología que él escribió en el 725 y que ejerció una fuerte influencia sobre la cultura medieval. De hecho, está comprobado que este primer capítulo tiene su origen en el texto anónimo de la Alta Edad Media, *Romana computatio.* Tanto este último escrito como el primer capítulo del *De temporum ratione* describen los gestos que sirven para indicar los números de uno hasta un millón.

120 Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori,* Parma Fratelli Gozzi, 1798.

121 *Vicente Galilei* (Santa Maria a Monte, c. 1520-Florencia, 1591), padre del célebre físico, un tendero arruinado, intérprete de laúd y amante de las matemáticas y de la música. Como teórico musical italiano, fue miembro de la Camerata Fiorentina y destacó como cantante, violinista, laudista y compositor de piezas corales y para laúd. No es autoridad en la materia, en opinión de Requeno, quien lo cita cinco veces en su libro (Requeno, 1798).

122 Por sus veinticinco años de residencia en Bolonia, Requeno conoció a Giovanni Battista Martini (Bolonia, 1706-Bolonia, 1784), monje franciscano, teórico e historiador de la música y compositor italiano.

123 El literato Pierre Jean Burette (1665-1747), médico, músico y erudito que escribió numerosos libros sobre el arte de los antiguos: música, danza, lucha, etc. Muy citado por Requeno, preparó la edición de *De musica,* de Plutarco, aparecida en París en 1735.

124 El célebre filósofo J. J. Rousseau publicó un *Diccionario de la música*. Su reciente reedición viene a reforzar el interés que los trabajos literarios y los avatares de la biografía del filósofo ginebrino siguen teniendo para el gran público y los especialistas de todo el mundo. *Cfr.* Rousseau, *Dizionario musico,* Madrid, Akal, 2007.

125 Entre los teóricos musicales destaca el italiano Pedro Cerone (1566-1625) de Bérgamo, autoridad que trató en Madrid a músicos eminentes, y sufrió los ataques del padre Antonio Eximeno. *El Melopeo y maestro* (1613) representa un tratado musical fundamental del siglo XVII. A lo largo de 1160 páginas distribuidas en 22 libros, se convierte en el iniciador de la nueva teoría musical española del Barroco.

126 Francisco de Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590), fue un célebre músico, compositor y humanista español, muy alabado por Requeno. Perdió la vista a edad temprana. Estudió humanidades, canto y órgano en la Universidad de Salamanca. Vivió en Roma durante 23 años. En la corte de Nápoles trabó amistad con su colega toledano Diego Ortiz, maestro de capilla en esta. Vuelve a España en 1561, y consigue cátedra en la Universidad de Salamanca, donde conoce a fray Luis de León, catedrático también de esta. De la admiración de este por aquel, queda constancia en la Oda a Salinas, escrita en 1577. Publicó *De musica libri septem* en Salamanca (1577). De este maestro dijo Vicente Espinel que era «el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad». No se conoce nada de su música.

127 Véase nota 11 de p. 366.

128 El erudito jesuita Atanasio Kircher (Geisa, abadía de Fulda, Alemania, 1601-Roma, 1680), jesuita alemán, no belga, polígrafo fecundísimo y orientalista, es representante insigne de la cultura barroca, tan admirado en su tiempo como olvidado con la llegada de la Ilustración.

Entre sus numerosas obras destaca *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni,* 2 vols., Roma, 1650. Atanasio era amante de la música, gusto que no solo se reflejaba en los alocados instrumentos que diseñaba y construía, sino también en su deseo de conocer por qué la música era algo tan hermoso. Es por esto que nuestro monje tenía la idea de que la harmonía de la música reflejaba las proporciones del universo. Creía que existía una proporción, no por el sonido *per se,* sino que esta proporción era dada por la naturaleza misma (algo que de cierta manera ahora sabemos que es cierto, solo que la llamamos *frecuencia* y *longitud de onda*). Es por esto que Atanasio en su tratado *Musurgia universalis* no solo propuso planos para construir un órgano de agua, anotar las notas musicales del canto de los pájaros, un oído mecánico gigante conectado a una estatua parlante para asustar a los amigos, etcétera, sino que, además, estudió la composición del oído humano, y lo comparó al de varios tipos de animales. Atanasio llegó a la conclusión que el sonido no existía por sí mismo, sino que era la resonancia dentro del oído la que formaba el sonido. *Cfr.* C. Reilly, *Athanasius Kircher, Master of a Hundred Arts,* Roma/Weisbaden, 1974. V. Rivosecchi, *Esotismo in Roma barocca. Studi sul Padre Kircher,* Roma, 1982. U. Scharlau, *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller,* Marburgo, 1969; Saverio Corradino, «Kircher, Athanasius», en *DHCJ (Diccionario histórico de la Compañía de Jesús),* pp. 2196-2198.

129 Charles Burney o Carlos Burney (1726-1814) es una figura esencial para la historia de la música. Compositor, profesor, editor y organista, Charles Burney es recordado por sus escritos musicológicos. Requeno se refiere a la *Historia general de la música* (en cuatro volúmenes). En sus viajes nos cuenta de primera mano sus encuentros con Farinelli, Jomelli, Galuppi, Padre Martini y Piccini, así como con Rousseau, Voltaire y Diderot.

130 *Puentecillas:* «En los instrumentos músicos se llaman así frecuentemente las puentes», y, a su vez, *puente* es descrita en la guitarra y otros instrumentos, como «un maderito que se pone en lo más inferior de ella, todo taladrado de agujeritos, en donde se prenden y aseguran las cuerdas por un cabo, y por el otro se ponen en las clavijas» (*DRAE,* 1780).

131 *Groseza:* italianismo, de *grosseza* («grosor» o «espesor»).

132 Según Requeno, Lisandro fue discípulo de Tirteo e inventor del contrapunto. Fue habilísimo en la flauta, tanto o más que Tirteo. La fuente de Requeno es Ateneo de Náucratis (siglo II d. C.), quien escribió el *Deipnosofistas (El banquete de los eruditos),* una suma de diálogos sobre una gran variedad de temas. *El banquete de los eruditos,* en su versión actual, tiene 15 libros, aunque quizás originalmente fueran 30. *Ateneo de Náucratis, Banquete de los eruditos,* Madrid, Gredos, 1998-2006.

133 Según Ateneo (libro VIII), Estratónico, nacido en Atenas y educado con todo el cuidado en el canto vocal e instrumental, crecido en méritos y en años, entró en la idea de aumentar las cuerdas de las cítaras, y de llevar a término (dándole mayor extensión en la práctica) al contrapunto inventado por Lisandro en la XXV Olimpiada (año 680 a. C.).

134 Requeno, en su estancia en Zaragoza (1798-1801), enfocó sus estudios de la comunicación a distancia más hacia los instrumentos sonoros que a métodos visuales, tal vez reconociendo que estos sistemas superaban a los propuestos por los antiguos. Para eso encontró un aliado en D. Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, músico de reconocido prestigio que compuso una buena cantidad de obras de renombre y fue, además, un importante teórico que escribió unas *Reglas generales para que una composición de música sea perfecta* y un *Curso completo de composición*.

135 Requeno, *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa,* Zaragoza, Mariano Miedes, 1800.

136 Masdeu no recoge dos publicaciones de Requeno aparecidas en 1804, momento en el que decía su discurso: Requeno, *Esercizi spirituali o sieno meditazioni per tre settimane sulla necessitá, e sulla utilitá, e su i mezzi da guadagnarci il sacro Cuore di Gesù, e il suo amore,* Roma, Fulgoni, 1804. Requeno, *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori di D. Vincenzo Requeno. Aggiunta del medesimo autore,* Roma, Stamperia di Luigi Perego Salvioni, 1806.

137 Nota de Masdeu: «Habiendo ya muerto en Italia don Vicente Requeno, puedo añadir ingenuamente a todo lo dicho que las obras magistrales de este hombre ingeniosísimo merecieran todas refundirse, porque, a pesar de su talento sin igual, no lo tenía para escribir con buen estilo. La refundición de sus escritos, hecha por otra pluma, sería obra muy estimable y de mucho honor para nuestra nación». Vemos como, Francisco Masdeu reconoce que Requeno no tenía buen estilo literario.

138 Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua*. Parte primera, Opúsculos en prosa, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2898, pp. 265-274. Como Masdeu pronuncia su elogioso discurso sobre Requeno antes de que apareciese impreso *Il tamburu*, hace ahora una «Adición» sobre el mismo. Requeno, *Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da Don Vincenzo Requeno,* Roma, Luigi Perego Salvioni, 1807.

139 En el siglo XVIII, en Venecia (1767), se editó una obra enciclopédica debida a Blas Ugolino, de largo título *Thesaurus Antiquitatum Sacrarum Complectens Selectissima Clarissimorum Virorum Opuscula, In Quibus veterum Hebraeorum Mores, Leges, Instituta Ritus Sacri, Et Civiles Illustrantur: Opus Ad illustrationem utriusque Testamenti, & ad Philologiam sacram, & profanam utilissimum, maximeque necessarium,* en cuyo volumen XXXII, se recogía la obra del célebre teólogo protestante Federico Adolfo Lampe, titulada «Dissertatio de Cymbalis veterum» y que este, profesor de Teología e Historia Eclesiástica en Utrech, había publicado en esta ciudad holandesa, de romana fundación, en 1703. La *Dissertatio de cymbalis veterum* aparece a su vez dividida en tres libros, en esta edición de Ugolino, y constituye posiblemente la obra más completa de las que se hayan escrito sobre los platillos. Sus tres libros son los siguientes: «Liber Primus: De nominis et generibus Cymbalorum; Liber Secundus: Materiam, Formam atque Historiam eorum edisserens; Liber Tertius: Ritus atque usus eorum declarans»). Y comprenden de la columna 868 a la 1092 (DCCCLXVIII-MXCII), que Lampe inicia diciendo precisamente: «Cymbalum = Vox Graeco-Romana». La edición lleva varias y curiosas ilustraciones, que explican claramente pasajes del texto literario. Desde la segunda mitad del siglo XV los ejércitos europeos occidentales estuvieron en contacto continuo con los turcos y su música en la que predominaban triángulos, tambores y platillos. Y es, al comienzo del XVIII, cuando los ejércitos europeos victoriosos sobre el poder turco, imitan a las bandas de música otomanas, la música turca o «jenízara». En este siglo, los platillos figuran ya en la música culta, junto a la caja, el tambor, el bombo y el triángulo, a través de obras de Gluck, Mozart, Grétry, Haydn, etc.

140 Libro III de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla está dedicado al *quadrivium,* es decir, a las matemáticas, geometría, música y astronomía.

141 En la mitología griega, los Coribantes eran bailarines tocados con un casco que celebraban el culto de la gran diosa frigia Cibeles tocando el tamboril y bailando.

142 Décimo Junio Juvenal (Aquino, actual Italia, 60 d. C.-Roma, 128 d. C.), poeta romano, autor de dieciséis *Sátiras*. Persio Flaco, Aulo, Juvenal, Decio Junio, *Sátiras,* Madrid, Gredos, 1991.

143 *Atambor,* arcaísmo, «lo mismo que tambor» (*DRAE,* 1780).

144 *Corregüelas*, derivado de *correa* (*DRAE,* 1780).

145 El caballero Louis de Jaucourt, médico, filósofo y escritor francés, nacido en París el 16 de septiembre de 1704 y muerto en Compiègne el 3 de febrero de 1779, que contribuyó de forma importantísima en la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert.

146 Italianismo en el género.

147 Tirteo de Esparta (siglo VII a. C.), poeta griego que escribió en dialecto jónico. Floreció en la segunda mitad del siglo VII antes de Cristo. Aunque se duda de si era espartano de origen o de adopción, ya que se cree que nació en el Asia Menor, en Mileto, se le tuvo por el poeta nacional de Esparta, de la Esparta rica y brillante del siglo VII, muy distinta de la austera del siglo V. Combatió durante la Segunda Guerra Mesenia (c. 650 a. C.). Compuso en dialecto jónico-homérico, rico en dorismos, cinco libros de elegías que presentan contenido y forma muy determinados por la épica. *Cfr.* Requeno, *Saggi,* 1798, I, pp. 91-101.

148 *Nicómaco* de Gerasa (siglo II d. C.) es conocido por su obra matemática. Su *Harmonikòn egcheirídion* es una «introducción» a la armonía. Es autor de unas *Institutiones arithmeticae,* que fueron traducidas al latín por Severino Boezio (nacido en Roma en 480), cuyos errores critica Requeno (*Saggi,* 1798, I, pp. 302-320).

149 El erudito jesuita Atanasio Kircher (Geisa, abadía de Fulda [Alemania], 1601-Roma, 1680), jesuita alemán, inventó numerosos artilugios y, entre sus numerosas obras, destaca *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni,* 2 vols., Roma, 1650.

150 Giuseppe Tartini (8 de abril de 1692-26 de febrero de 1770) fue un compositor y violinista italiano del Barroco. En 1726, inició una escuela de violín en Padua que atrajo a estudiantes desde toda Europa. Tartini se fue interesando gradualmente por la teoría de la armonía y la acústica, y desde 1750 hasta el final de su vida publicó varios tratados.

151 Alusión a la conocida falta de dinero que tenía Requeno para hacer sus experimentos e investigaciones.

152 Conservados en el Archivo de la Real Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (en adelante, ARABASF), Vicente Requeno y Vives, *Libro de las formas de todo género de pintura, de don …, académico de las artes del Instituto de Bolonia*, ms. 3-308-6; Vicente Requeno, *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid por el abate don Vicente Requeno y Vives, ex jesuita aragonés, académico de pintura de la Escuela de Bolonia etcétera.* ARABASF de Madrid, ms. 3-308-7.

153 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia. Año 1807*. ARABASF, ms. 1-16-44, fol. 66. Contiene las censuras de los académicos Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos, José Luis Munárriz, Manuel de Ribera y Mariano Salvador Maella.

154 Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* Madrid, FUE, 1999, pp. 439-441.

155 Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII,* Madrid, Museo Nacional del Prado (colección Universitaria), pp. 247-270.

156 Había sido nombrado el 24 de enero de 1792 (ARABASF, 13/3).

157 En la junta particular de 26 de abril de 1807 se dio cuenta del fallecimiento de Isidoro Bosarte, acaecido el 22 de abril; a esta junta había hecho llegar el protector varios memoriales de solicitud del puesto, entre los que se encontraban académicos de honor, de mérito, profesores, abogados, militares y escritores, además del bibliotecario de la Academia Juan Pascual Colomer. Los aspirantes eran: José Luis Munárriz (académico de honor), José

Miguel de Toraya (académico de mérito por la arquitectura), José Mariano Vallejo (catedrático de matemáticas en el Seminario de Nobles), Juan Antonio Almagro (abogado de los Reales Consejos), Ramón de la Cuadra, Manuel de Torras Morales (guardia de corps de la Compañía Flamenca), Manuel García Pungín (escritor y memorialista) y Silvestre Pérez (vicesecretario de la Academia y académico de mérito por la arquitectura) (126/3).

158 José Luis Munárriz fue nombrado por R. O. de 1 de mayo de 1807 (13/3).

159 Por acuerdo de la junta particular de 5 de julio de 1807 (126/3). Bédat (*La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 200) recoge que Ignacio de Hermosilla consiguió en 1760 que el rey le adjudicara al puesto de Secretario, «la gracia del título de su secretario ad honorem», y un aumento de sueldo, percibiendo en total 9000 reales anuales.

160 Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* pp. 48-49.

161 Ramón del Águila y Corvalán, undécimo marqués de Espeja, hijo de Antonio Evaristo del Águila Ulloa Osorio y Carvajal, décimo marqués de Espeja, y de Vicenta Corvalán de Castro y Álvarez Maldonado, quien había sido nombrada directora honoraria por acuerdo de la junta ordinaria del 4 de abril de 1775 (83/3). Se casó con Josefa Mónica Fernández de Alvarado y Lezo. El marqués de Espeja fue nombrado consiliario el 25 de enero de 1792 y viceprotector en sustitución de Bernardo de Iriarte el 25 de enero de 1803. Falleció el 19 de mayo de 1827 (Bédat, *Los académicos y las juntas,* p. 113). El marqués de Espeja, en 1803, criticaba que la Academia no marchara adecuadamente, no por falta de normas, sino porque estas no habían sido capaces de romper con la costumbre. Refiriéndose en concreto al caso de los arquitectos y de los grabadores, el marqués de Espeja decía que estos se formaban no en la Academia, sino en las casas y talleres de sus maestros, siguiendo sus métodos particulares y no el uniforme que debería hacer respetar la institución. Pero aquí entraba en juego otro problema, y es que aún no se habían redactado todos esos métodos o «cartillas» para unificar las enseñanzas. Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* pp. 17, 41, 53, *passim*. Además existían ciertas prerrogativas para quienes lo ejercían; así, el marqués de Espeja, que lo fue desde 1803, trató de que no se perdieran cuando, a los pocos días de haber sido nombrado, reclamó para sí que se le aplicara la R. O. de 6 de mayo de 1777 «en que S.M. concede los honores y antigüedad de Ministro del Consejo de Hacienda al viceprotector de la Academia en el mismo hecho de ser nombrado tal». Pero no tuvo el efecto deseado por él, ya que por otra R. O. de 26 de febrero de 1803 se le comunicaba que no estaba previsto aumentar el número de consejeros reales. Al comenzar el siglo XIX el viceprotector era Bernardo de Iriarte, y en enero de 1803 fue sustituido por el marqués de Espeja, quien, al parecer, desempeñó el cargo durante al invasión napoleónica. En 1805, el marqués de Espeja propició que comenzara a trabajar una nueva comisión del método de estudios. ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

162 El marqués de Espeja presentó su informe a la junta particular de 20 de marzo de 1803 (126/3). En él recalcaba las infructuosas ansias de la Academia por redactar unas «cartillas» o «cuadernos» que luego fueron retirados, como los de *Aritmética y Geometría* de José de Castañeda, el *Tratado de delineación de los órdenes de Arquitectura* con láminas abiertas por diseños de Diego de Villanueva, 23 láminas sobre anatomía que quedaron incompletas de texto, otras tantas para la *Arquitectura hidráulica* de Benito Bails, o las 30 láminas para las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*, aún sin publicar (49-11/1). Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* pp. 164-165.

163 Esta etapa de la vida de Requeno ha sido estudiada por nosotros en Astorgano, «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* (Zaragoza), 85 (julio, 1998), pp. 56-73.

164 La bibliografía sobre las sociedades de amigos del país ya es numerosa. Esta idea puede verse, por ejemplo, en Georges Demerson, Paula Demerson y Francisco Aguilar Piñal, *Las sociedades económicas de amigos del país en el siglo XVIII. Guía del investigador,* San Sebastián, 1974, p. 5.

165 El padre Doz le escribía al duque de Villahermosa en 1811 hablando de su tío San José Pignatelli: «Desde la edad de trece años estreché con él tan inalterable amistad que juntos hemos tenido el noviciado, juntos casi todos los estudios, juntos el magisterio, y juntos bajo un mismo techo todo el destierro». Eran de la misma edad, amigos, condiscípulos y confidentes. Véase José M.ª March, *El restaurador de la Compañía de Jesús, beato José Pignatelli y su tiempo,* Barcelona, Imprenta Revista «Ibérica», 1935, vol. I, p. XIX y 32.

166 AHN (Archivo Histórico Nacional. Madrid), *Jesuitas*, leg. 794, exp. 2.

167 Francisco Javier Heredia había nacido en Graus el 22 de abril de 1735. Era jesuita desde el 20 de octubre de 1751. Embarcado en Salou el 1.º de mayo de 1767 en el pingue «Santa Ana». Su amistad con Pignatelli fue muy estrecha hasta su muerte. La expulsión le sorprendió en el Seminario de Nobles de Calatayud, donde era profesor. Fue hermano del secretario del conde de Aranda, Ignacio de Heredia. Retornado a España entre 1798 y 1801, y nuevamente desterrado, embarcó en Barcelona el 14 de mayo de 1801 en la fragata ragusea *La Asunta,* del capitán Blas Baglialo, con destino a Civitavechia, AGS (Archivo General de Simancas), *Estado,* leg. 5066.

168 March, *El restaurador de la Compañía de Jesús, beato José Pignatelli y su tiempo*, I, p. 74.

169 Nació en Aliaga (Teruel) el 26 de noviembre de 1722. Había entrado en la Compañía en 22 de noviembre de 1739. Fue el tutor de los niños José y Nicolás Pignatelli, que siempre lo consideraron «maestro». Cuando regresa a España fue recibido en casa del conde de Fuentes, quien le asignó una pensión anual vitalicia. Al ser expulsado en 1801, se estableció en Ferrara. Llegó a ser el decano de cuantos jesuitas salieron de España, pues murió en Zaragoza en 1820. Véase March, *El restaurador…,* I, p. 18.

170 La actividad de Taviel puede verse en varios lugares de las obras de José Francisco Forniés Casals, *Fuentes para el estudio de la sociedad y la economía aragonesas (1776-1808),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980; y del mismo autor, *La Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria,* Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.

171 APC (Archivo Parroquial de Calatorao, Zaragoza), *Libro de Matrimonios,* t. 5.º, folio 70 vuelto.

172 ARSEA, A. 19-III-1784, fol. 42. Forniés dice en un sitio que fue presentado por el secretario, Diego de Torres (Forniés Casals, *La Real Sociedad Aragonesa,* p. 203). En otro lugar afirma que fue propuesto por el censor 2.º, J. A. Hernández de Larrea (Forniés Casals, *Fuentes,* p. 117).

173 ARSEA, L. R., A. 28-I-1785, pp. 20-21. En la junta general de la semana siguiente, 4 de febrero, el secretario dio cuenta de que había escrito a cada uno de los comisionados por la sociedad y de que Juan Martín de Goicoechea, nombrado como comerciante, había renunciado, y en su lugar es nombrado Pedro Torón (ARSEA, L. R., A. 4-II-1785, pp. 22-23).

174 Es justo destacar la figura de Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea, figura imprescindible de la Aragonesa en el siglo XVIII y animador de la participación de Requeno en las tareas reformistas de la Real Sociedad de Amigos del País durante su estancia en

Zaragoza. Nació en Villar de Salz (Zaragoza) en 1730 y murió siendo obispo de Valladolid en 1803. Canónigo en Zaragoza desde 1775, participó en la fundación de la Aragonesa en marzo de 1776 y su presencia constante en diversos cargos de la junta directiva fue el elemento clave para sus actividades y para el funcionamiento de las diversas cátedras. Censor primero desde 1793, propuso a la junta general el nombramiento de Requeno como director del museo de medallas y la aprobación de la edición del libro de Requeno, *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa* (1800).

175 El año más boyante fue 1787, el único en que se recuperó el caudal inicial y hubo un pequeño superávit (ARSEA, L. R., A. 31-VIII-1785, pp. 163-169). La producción de los tafetanes era cara y deficiente, los préstamos no se hacían efectivos en los plazos marcados y algunos no se recuperaban, por lo que la junta y Taviel no dudaron en recurrir a la justicia. *Cfr.* Forniés Casals, *La Real Sociedad Aragonesa,* pp. 202-204.

176 ARSEA, L. R., A. 23-XII-1791, pp. 206-218.

177 APZ (Archivo de Protocolos de Zaragoza), *Notario Nicolás Bernués,* año 1797, leg. 5.678, fol. 114.

178 Por ejemplo, a lo largo de 1785, y hasta el 5 de agosto, en que se examinan el libro y los cuadritos enviados por Vicente Requeno, Taviel asiste a las juntas generales del 7, 14, 21 y 28 de enero; 4, 11, 18 y 25 de febrero; 11 y 18 de marzo; 1, 8, 15, 22 y 29 de abril; 6, 13 y 20 de mayo; 3, 10, 17 y 24 de junio; 1, 8 y 15, de julio y el 5 de agosto.

179 ARSEA, L. R., A. 21-X-1791, fol. 164.

180 Judas Tadeo Lasarte había ingresado en la Aragonesa el 3 de enero de 1777, cuando era catedrático de prima de cánones en la Universidad de Zaragoza. No ostentó ningún cargo relevante en la sociedad, y sí tuvo mucha actividad universitaria. Siempre mostró interés por las investigaciones de Requeno. Ya en septiembre de 1785 se había llevado el libro y los cuadros al encausto, enviados por Requeno desde Bolonia, para examinarlos.

181 ARSEA, L. R. , A. 14-XII-1798, fol. 253. Véase Astorgano, «La fallida traducción de los tratados de Vicente Requeno sobre la encáustica» (en imprenta).

182 *Ib.,* 20-X-1797, fols. 244-245.

183 Llegado a Zaragoza en 1794 como regente de la Real Audiencia de Aragón, no ingresó en la Aragonesa hasta 1796, pasando en 1797 a desempeñar la dirección de la misma. En 1800 fue nombrado presidente de la Real Chancillería de Granada.

184 Don Juan de Courten había sido destinado como capitán general de Aragón y presidente de su Real Audiencia en 1795. Por aclamación fue nombrado director de la Aragonesa para 1796, si bien falleció antes de acabar el año en la Almunia de Doña Godina (Zaragoza).

185 AHPZ (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza), *Libro del Real Acuerdo,* 1797, fol. 85.

186 AHPZ, *Libro del Real Acuerdo,* 1797, fols. 958-961.

187 ARSEA, L. R., A. 5-I-1798, p. 4.

188 *Ib.,* 12-I-1798, p. 12.

189 *Ib.,* 2-II-1798, p. 28.

190 APZ, *Notario Miguel Borau de Latras,* año 1798, leg. 5.031, fols. 151-154.

191 Según Lorenzo Hervás y Panduro, «Gaspar de Segovia nació en Zaragoza, a 22 de enero de 1721, y en la Compañía de Jesús entro el día 14 de marzo de 1735, en Tarragona. Habiendo estudiado retórica, filosofía y teología, enseñó retórica en Zaragoza y Huesca, filosofía en Calatayud y teología en Zaragoza, siete años; y doce en la universidad del Colegio Romano de Roma, en donde reside. Profesó solemnemente el año 1754. Volvió a España el año 1798. En 1794 imprimió *Disertatio de opinione probili cum appendice super Ramiri II Aragonum regis X monachi, sacerdotis et episcopi matrimonio adversus theologicam de conscientia*

probabili prelectionem Cl. Gazzamige. Auctore Gaspar de Segovia, Caesaraugustano, olim in Colegio Romano, sac. theol. publico professore Romae. Ex Typographia Pauli Junchi, 8º. Escribió: 1. *De symbolo S. Athanasii dissertatio*. 2. *De Deo et beatitudine*. 3. *De Incarnatione Divini Verbi*. 4. *De fide et regulis fidei*. 5. *De gratia divina*. 6. *De justitia et jure*. 7. *De actibus humanis*. 8. *De sacramentis*. 9. *De sacram. paenitentia*». *Cfr.* Lorenzo Hervás y Panduro, *Biblioteca jesuítico-española,* pp. 666-668.

192 Faustino Casamayor, *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial ciudad de Zaragoza. Años 1782-1833,* 37 vols. mss. en Biblioteca Universitaria de Zaragoza (BUZ). La cita en año 1798, pp. 90-91.

193 Vicente Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori,* Parma, Fratelli Gozzi, 1798, 2 vols.

194 Juan Andrés, *Cartas del Abate Don Juan Andrés a su hermano Don Carlos Andrés, en que le comunica varias noticias literarias,* Valencia, Imprenta de Joseph de Orga, 1800, p. 1 (edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes, consultada el 28 de julio de 2011).

195 La obra de Requeno contiene tres ensayos: el primero de ellos, el teórico o histórico, en el tomo I, y los dos restantes, «prácticos», en el tomo II. D. Juan Andrés describe en este párrafo la parte primera del ensayo inicial, y los cuatro primeros capítulos de la segunda parte del mismo ensayo 1.º (pp. 1-212). Requeno continuó sus experimentos musicales en Zaragoza, bajo el mecenazgo del conde de Fuentes (sobrino de su amigo el hoy San José Pignatelli) con la intención, al parecer, de publicar un tercer tomo de los *Saggi* sobre la música grecolatina. Dicho tomo, si es que llegó a ser redactado, no se conserva.

196 Se describen los capítulos V a XIV de la parte 2.ª del primer *Saggio* (pp. 213-347 del tomo I).

197 Se describe de manera tan sumaria todo el *Saggio* II, dividido en 4 partes (pp. 1-252 del tomo II). El grabado con el instrumento teórico denominado *canon* está al final, en la 7.ª página sin numerar, tras el índice y la corrección de errores.

198 Juan Andrés, *Cartas del Abate Don Juan Andrés a su hermano Don Carlos Andrés,* p. 1. El canto griego está expuesto en el *Saggio* III, parte primera (pp. 253-309 del tomo II), y el canto rítmico en la segunda parte (pp. 311-453 del tomo II). Los instrumentos antiguos son descritos en la tercera y última parte, pp. 403-453, con el grabado final del instrumento *canon,* pero sin los dibujitos de instrumentos incluidos en la traducción al español en los manuscritos inéditos.

199 March, *El restaurador de la Compañía de Jesús, beato José Pignatelli y su tiempo,* II, p. 150.

200 El general de la orden franciscana, fray Joaquín Company Soler, nació en Penáguila, diócesis de Valencia, provincia de Alicante, el 13 de enero de 1732. Fue elegido el 18 de diciembre de 1797 como arzobispo de Zaragoza, siendo Jovellanos ministro de Gracia y Justicia. Fue consagrado el 4 de marzo de 1798 en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid por el también franciscano Juan Moya, arzobispo titular de Pharsalus (Farsalo), asistido por Juan García Benito, obispo de Tuy, y por Francisco la Cuerda, antiguo obispo de Puerto Rico. Como estaba descontento en Zaragoza, y dada su adulación a Godoy y a los reyes, fue trasladado al arzobispado de Valencia el 11 de agosto de 1800. Falleció el 13 de febrero de 1813, en una Valencia gobernada por Suchet. Vidal Guitarte Izquierdo, *Episcopologio español (1700-1867),* Castellón de la Plana, Ayuntamiento, p. 116.

201 Según las actas de la Económica Aragonesa, Antonio Ladero había ingresado en la misma el 14 de enero de 1785, cuando era preceptor de gramática de las aulas reales de Zaragoza. El 7 de marzo de 1788 fue el encargado, en compañía de Juan de Baranchán, empleo que desempeñó hasta 1797, en que pasó a residir en Madrid. Según el acta del 7 de noviembre de 1794 realizaba sustituciones en la enseñanza de la cátedra de Economía Civil y Comercio, por ausencia de su titular Lorenzo Normante.

202 Baranchán había ingresado en la Aragonesa en 1780 como socio de mérito literario, cuando era catedrático de retórica de las Aulas Reales de Zaragoza. Ocupó la secretaria de la clase de artes entre 1781 y 1783, y en años posteriores actuó como secretario sustituto de las clases de Agricultura y Comercio y de la Junta General.

203 ARSEA, L. R., A. 13-XII-1799, fols. 303-305.

204 *Ib.,* 11-VII-1800, fols. 194-194.

205 *Ib.*

206 José Sobrevía había ingresado en la Aragonesa en 1796 cuando era canónigo de la Iglesia metropolitana de Zaragoza. En agosto de 1801 fue nombrado censor segundo al dimitir Manuel Latorre, pasando a censor primero en junio de 1802 en sustitución de J. A. Hernández Larrea, que se iba de obispo a Valladolid. Continuó en el cargo hasta 1809. ARSEA, L. R., A. 30-IX-1796, p. 225.

207 *Ib.,* 19-IX-1800, fols. 315-316.

208 Antonio Romero ingresó en la Aragonesa cuando era maestro de pajes del arzobispado de Zaragoza. En 1800 pasó a desempeñar el cargo de tesorero de la Económica al dimitir Martín Zapater, cesando en 1802 cuando, por ausencia de J. A. Hernández Larrea, nombrado obispo de Valladolid, se ocupó de la presidencia, cargo que desempeñó hasta fallecer a comienzos de 1809. ARSEA, L. R., A. 17-III-1809, pp. 45-62.

209 *Ib.,* 20-II-1801, fol. 54.

210 *Ib.,* 13-III-1801, fol. 89.

211 Astorgano, «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)», pp. 56-73.

212 Teniente coronel de infantería e ingeniero ordinario del Ejército, había ingresado en la Aragonesa en junio de 1784, al venir destinado como profesor de la Escuela de Matemáticas, cargo en el que permaneció, con algunas interrupciones por ser reclamado por la superioridad militar, hasta 1802, en que fue destinado a Madrid como ayo de los Caballeros Pajes del Rey.

213 Francisco Rocha, socio de la Aragonesa desde 1798, era arquitecto y director de la sala de arquitectura de la Real Academia de San Luis, en la que impartía clases de aritmética, geometría y matemática aplicables a la arquitectura todos los días, de 7 a 8 de la tarde. Falleció en marzo de 1809 como consecuencia de las epidemias sufridas por Zaragoza.

214 Diego de Torres había ingresado en la Aragonesa el 8 de marzo de 1776, cuando era escribano de cámara en la Real Audiencia de Aragón. Entre 1778 y 1781 fue secretario general interino, y desde esa fecha hasta la guerra de la Independencia fue secretario titular. Durante algunos meses en 1785 impartió clases, como profesor segundo, en la Escuela de Agricultura. ARSEA, L. R., A. 8-III-1776, fol. 5.

215 ARSEA, *Comunicaciones de la clase de Artes.* Año 1801, caja, 36, exp. n.º 6. Véase Ángel Canellas, *Inventario de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* Zaragoza, 1988, n.º 690. La otra «comunicación» es la del 23 de febrero, a la que asistió Requeno.

216 ARSEA, L. R., A. 30-XI-1798, fol. 243.

217 *Ib.,* 7-XII-1798, fol. 245.

218 *Obradeces,* incorrección léxica, por *obrages*: «la oficina o parage donde se labran paños y otras cosas para el uso común» (*Diccionario* de la RAE, 1780).

219 *Ib.,* 11-I-1799, fol. 13.

220 *Ib.,* fol. 16.

221 *Ib.,* 19-IV-1799, fols. 136-137.

222 Quiérese decir *goma.* Equivocación del secretario. La goma guta es uno de los componentes de la *Garcinia cambogia* (también llamada *tamarindo malabar*), que es soluble

en agua y alcohol. Se usaba como color natural de acuarela, sin añadido de aglutinante, ya que contiene goma natural. También se usó en la Edad Media en pinturas al óleo y barnices al alcohol. El color es conocido como verde de Hooker. Se sustituye por otros pigmentos ya que no es estable a la luz, además de ser venenoso (con propiedades purgantes).

223 *Ib.,* 18-X-1799, fol. 262.

224 *Ib.,* 28-II-1800, fol. 53.

225 Benjamin Thompson, conde Rumford, físico y químico norteamericano (Woburn, Massachussetts, 1753-Auteuil 1814). Fue gobernador durante quince años en Baviera, donde introdujo la patata. Después pasó a Francia, donde casó con la viuda de Lavoisier.

226 *Ib.,* 28-III-1800, fols. 77-78.

227 *Ib.,* 25-IV-1800, fol. 104.

228 *Ib.,* 16-V-1800, fols. 139-140.

229 *Ib.,* 25-VII-1800, fols. 268-271.

230 El economista Juan Polo y Catalina recibió el doctorado en Cánones el 8 de septiembre de 1799: «Recibió la orla de doctor en Sagrados Cánones con todos los títulos, don Juan Polo y Catalina, y fue su padrino el doctor don Judas Tadeo de Lasarte, catedrático de Prima de Cánones y abogado del Colegio». *Cfr*: Casamayor, *Años políticos e históricos*, año 1799, p. 89.

231 *Ib.,* 5-IX-1800, fol. 301.

232 *Ib.,* 12-IX-1800, fols. 309-310.

233 Natural de Zaragoza, era médico de Ejea de los Caballeros cuando inició sus contactos con la Aragonesa, a la que dedicó sus conclusiones para obtener el grado de doctor, leídas el 29 de septiembre de 1795, lo que le valió el ingreso en esta, como socio sin contribución, a propuesta de J. A. Hernández Larrea. Instalado ese mismo año en Zaragoza, fue profesor sustituto de la cátedra de Agricultura, obteniendo la titularidad en 1797 a la muerte de Alejandro Ortiz (10 de octubre de 1797).

234 *Ib.,* fols. 319-320.

235 *Ib.*

236 *Ib.,* 24-X-1800, fols. 343-345.

237 *Ib.,* 14-XI-1800, fols. 368-369.

238 *Ib.,* 16-I-1801, fol. 16.

239 *Ib.,* 27-II-1801, fol. 61.

240 El abogado y gran helenista Juan Antonio Ranz Romanillos ingresó en la Aragonesa el 5 de noviembre de 1790 a propuesta de Jorge del Río. Llegó a Zaragoza destinado como alcalde del crimen de la Real Audiencia. En 1799 ascendió a oidor o ministro de lo civil en dicho tribunal, pasando en 1801 a residir en Madrid al ser nombrado el 26 de diciembre de 1800 oficial 9.º de la Primera Secretaría de Estado y Despacho. Político de José I Bonaparte y de las Cortes de Cádiz, tradujo a Isócrates y las *Vidas paralelas,* de Plutarco. Sufrió el destierro desde 1815 hasta 1820. Biografiado por José Antonio Pérez Rioja, *El helenista Ranz Romanillos y la España de su tiempo (1759-1830),* Madrid, 1962.

241 *Ib.,* 20-III-1801, fol. 93.

242 Nacido en 1759 en Berdún (Huesca), ingresó en la Sociedad el 16-II-1781, cuando tan solo contaba veintidós años. Se doctoró en cánones en mayo del año citado con una tesis muy significativa: *Los destinos que deben tener las rentas eclesiásticas, recomendando la hospitalidad, y conciliando en todo la más saludable economía política, con la más sana disciplina eclesiástica.*

Se crea la cátedra en 1784, siendo la primera de economía política fundada en España y destinada a la formación de los abogados. Normante la inauguró con veinticinco años de edad y la desempeñó ininterrumpidamente hasta 1801 en que pasó a residir en Madrid,

como oficial de la Secretaría de Estado y Hacienda. Fue abogado de los Reales Consejos desde 1782.

El profesor Normante es relevante en la historia de la Economía española por tres títulos: *Discurso sobre la utilidad de los conocimientos económico-políticos y la necesidad de su estudio metodológico…,* pronunciado en la abertura de la escuela el 24 de octubre de 1784; las *Proposiciones de economía civil y comercio…,* que eran el temario sobre el que se examinaron los alumnos los días 6, 8 y 10 de octubre de 1785, y que provocaron un gran escándalo en la sociedad zaragozana; y *Espíritu del señor Melon en su ensayo político sobre el comercio…,* que fueron unas lecciones públicas explicadas el 22 y 24 de julio de 1785.

243 *Ib.,* 22-XI-1799, fols. 281-282.

244 *Ib.,* 13-XII-1799, fols. 302-303.

245 *Ib.,* 31-I-1800, fols. 19-20.

246 *Ib.,* 21-II-1800, fols. 41-42.

247 *Ib.,* 11-VII-1800, fols. 195-196.

248 Manuel Neyra era presbítero racionero de Fraga y había ingresado en la Aragonesa en 1800.

249 *Ib.,* 22-VIII-1800, fols. 292-294.

250 *Ib.,* 23-I-1801, fol. 21.

251 El socio de la Real Sociedad Económica, Felipe Ignacio Canga-Argüelles, fue ministro y fiscal del crimen de la Audiencia de Aragón, por lo que su hijo, José Canga-Argüelles (Gijón, 1770-Simancas, 1843), fue alumno de la Escuela de Matemáticas de la Aragonesa, a la cual siempre guardó agradecimiento, afecto y protección. Doctorado en 1791 en Derecho por la Universidad de Zaragoza, más tarde será diputado en las Cortes de Cádiz, ministro liberal y, quizá, el mejor hacendista de su tiempo. Son conocidos los dos tomos de su *Diccionario de Hacienda,* publicados en Madrid, en 1833.

252 *Ib.,* 23-I-1801, fols. 21-22.

253 *Ib.,* 8-VIII-1800, fol. 279.

254 *Ib.,* 11-I-1799, fol. 16.

255 *Ib.,* 18-I-1799, fol. 39. Obsérvese la presencia de Requeno al lado del conde de Fuentes, sobrino de José Pignatelli.

256 Manuel Latorre era uno de los socios más antiguos de la Aragonesa, pues había ingresado el 22 de marzo de 1776, cuando era racionero penitenciario de la Seo de Zaragoza y catedrático de prima de Teología de su Universidad. En la Económica desempeñó varios cargos: profesor de Filosofía Moral (1785-1787), bibliotecario (1794) y censor entre 1793 y 1801, del que dimitió por su quebrantada salud, falleciendo en abril de 1806.

257 *Ib.,* 9-I-1801, fol. 5.

258 *Ib.,* 9-XI-1798, fol. 231.

259 *Ib.,* 30-XI-1798, fol. 238.

260 *Ib.,* fol. 242.

261 *Ib.,* 14-XII-1798, fol. 249

262 *Ib.,* 29-VIII-1800, fol. 299.

263 Felipe Escanero había ingresado en la Aragonesa el 28 de abril de 1797, cuando era capitán del Regimiento de Infantería de Guadalajara.

264 *Ib.,* 2-V-1800, fols. 118-119.

265 *Ib.,* 9-V-1800, fols. 120-121.

266 En Parma había publicado Requeno varios libros, empezando por la segunda edición de sus *Saggi* sobre el encausto (1787), *Scoperta della chironomía* (1797) y los *Saggi* sobre el «arte armónica» (1798). El duque de Parma era don Fernando I (1765-1802), hermano de la reina María Luisa de España (Parma, 1751-Roma, 1819), muy influido por

Floridablanca; pero, destituido este, en 1792, el duque, impulsado por la devoción jesuítica de la dominante duquesa María Amalia, emprendió una política favorable a la Compañía. En Colorno, sitio real y residencia ordinaria del duque, se abrió, con solo cinco novicios, el 16 noviembre de 1799 el primer noviciado de los jesuitas, cuya dirección le fue encargada a José Pignatelli.

267 Indro Montanelli, *La Italia del siglo XVIII,* Barcelona, Plaza y Janés, 1973, p. 245.

268 March, *El restaurador de la Compañía de Jesús, beato José Pignatelli y su tiempo,* vol. II, p. 177.

269 Perteneciente a Ragusa, ciudad de la antigua Yugoslavia.

270 Casamayor, *Años políticos e históricos,* año 1801, p. 68.

271 March, *El restaurador de la Compañía de Jesús, beato José Pignatelli y su tiempo*, II, p. 190.

272 Carlos Sommervogel, *Bibliothèque,* columnas 1670-1672.

273 Carlos E. Corona Baratech, *José Nicolás de Azara,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1948 (ed. facsímil, 1987), pp. 46-47.

274 Antonio Guitarte Arcaine había ingresado en la Aragonesa en 1799, cuando era rector parroquial de Santa Cruz en Zaragoza. Antes había ocupado la del lugar de Alfajarín por más de cuatro años. En 1802 pasó a ser tesorero. Desempeñó el cargo de director del Museo de Medallas hasta el 8 de febrero de 1805. Falleció en marzo de 1809 a causa de las epidemias de comienzos de ese año.

275 *Ib.,* 27-III-1801, fols. 99-100.

276 AHN, *Jesuitas,* leg. 794, exp. 2.

277 ARSEA, L. R., A. 10- IV-1801, fol. 105.

278 AGS, *Estado,* leg. 5066, «Plaza de Barcelona, 14 de mayo de 1801. Relación de los individuos ex-jesuitas que se han embarcado en el día de hoy a bordo de la fragata ragusea, nombrada *la Asunta*, su capitán Blas Vaglialo, con destino a Civitavecchia». Requeno figura el tercero de una lista de 55 sacerdotes, 10 excoadjutores y un estudiante. En total, 67 embarcados, todos ellos exjesuitas. Además, figuran los hijos y las mujeres de algunos de ellos.

279 Luengo, *Diario,* t. 35, año 1801, p. 104.

280 *Ib.,* p. 108.

281 Archivo General de Palacio (Madrid), *Documentos reservados de Fernando VII,* vol. 95, Carta de María Luisa a Godoy, Aranjuez, 22 de abril de 1802.

282 March, *El restaurador de la Compañía de Jesús, beato José Pignatelli y su tiempo*, II, p. 190.

283 ARSEA, L. R., A. 24-IV-1801, fol. 127.

284 *Ib.,* 8-V-1801, fol. 146.

285 Luengo, *Diario,* t. 32, año 1798, p. 334.

286 *Ib.,* t. 33, año 1799, p. 164. Día 12 de octubre.

287 *Ib.,* p. 165. Día 16 de octubre.

288 *Ib.,* p. 166. Día 16 de octubre.

289 *Ib.,* pp. 166-167. Día 16 de octubre.

290 *Ib.,* pp. 168-169.

291 BNCVEIIR (Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma), *Gesuitici,* leg. 685 (antiguo 2814).

292 Don Santiago Agustín Riol, «paje de bolsa» del Marqués de la Mejorada, recibió el encargo de su *amo* de continuar la ordenación de los documentos de la Secretaría del Patronato, tarea a la que celosamente se entregó desde 1697. En plena guerra de Sucesión, siendo oficial tercero de la Secretaría del Patronato, representó los méritos adquiridos en

esta tarea, y tres años más tarde, en 1711, fue comisionado para visitar el Archivo de Simancas en compañía de don Luis Curiel de Tejada, fiscal del Consejo de Castilla, para buscar documentos sobre el Real Patronato, y de nuevo recibió un encargo similar entre abril y noviembre de 1713. Su esfuerzo exhumador, según propias lamentaciones, «no mereció más que el desprecio de los Ministros de aquel tiempo […], ni obtuvo más premio que el odio y las crecidas deudas que contrajo con estos viajes». Los largos años pasados en el manejo de los documentos del Patronato, habían dado a don Agustín un aura de especialista de tal calibre que, en los años de 1707 y 1710 en que la Corte pasó a Burgos y Vitoria sin llevar documentos *patronales,* la Cámara despachó tan solo a base de las noticias con que la iluminaba Riol, y en 1714 fue nombrado para asesorar a los cuatro secretarios en jefe de la Cámara a fin de evitar que el archivo se dividiera. El fiscal general Melchor de Macanaz, que había utilizado documentos sacados a la luz por don Santiago para preparar las negociaciones con Roma, se fijó en él, y en abril de ese mismo año le recomendó para la Oficialía Mayor de la Cámara. Agente de preces en Madrid, el 6 de julio de 1722 se le confirió también el empleo de archivero de la Primera Secretaría, hasta que se vio envuelto en un turbio asunto de apropiación de fondos de *bulas de pensiones* a principios de 1732, que supuso su caída en desgracia. Véase S. Riol, «Informe que hizo a Su Majestad en 16 de Junio de 1726 de su Real Orden Don Santiago Agustín Riol…», *Semanario Erudito* [Madrid], III (1787), pp. 75-76; Ramón Baldaquí Escandell y Jesús Pradells Nadal, «Los archiveros de la primera Secretaría de Estado (siglo XVIII)», *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante,* 6-7 (1986-1987), ejemplar dedicado a *Municipios y poder en el Antiguo Régimen valenciano,* pp. 117-134.

293 José Gutiérrez de Solórzano, marqués de Grimaldo, político español (Vizcaya, 1664-Madrid, 1733). Con algunos paréntesis, ocupó diversos ministerios entre 1705 y 1726, en que fue reemplazado por Patiño.

294 Fernando el Católico (1452-1516), V de Castilla y II de Aragón. BNCVEIIR, *Gesuitici,* leg. 685, fols. 1-10v.

295 Luis Curiel será ministro del Consejo de Castilla en 1713. Fue padre de Juan Curiel (Sevilla, 1690-Madrid, 1775), el famoso juez de imprentas, que organizó el control estatal sobre la edición y venta de libros, anteponiendo la censura gubernativa a la inquisitorial.

296 Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* t. VII, pp. 132-134.

297 BNCVEIIR, *Gesuitici,* leg. 685, fol. 1.

298 Por ejemplo, en el libro de Ángel de la Plaza Bobes, *Guía del investigador del Archivo de Simancas,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, p. 23 y ss.

299 BNCVEIIR, *Gesuitici,* leg. 685, fol. 1.

300 Arzobispo de Zaragoza, de mediados del siglo XIV, enterrado en la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza.

301 *Ib.,* fols. 10v.-13.

302 *Ib.,* fol. 13.

303 El marqués de Valdeflores, Luis Joseph Velázquez, nació el 5 de noviembre de 1722 en Málaga. Su formación intelectual transcurrió entre el Colegio Imperial de San Miguel de Granada y las escuelas jesuíticas, donde cursó desde 1735 Lógica y Jurisprudencia. Desde 1739 estudia en el colegio de los clérigos menores toda la filosofía aristotélica y la teología escolástica. En 1743, con el nombre de «caballero doncel del mar», fue admitido en la Academia poética del Trípode que se reunía en Granada en la casa del conde de Torrepalma. Francisco Sforcia le otorga en Roma en 1745 el grado de doctor teólogo. A partir de 1748 son cada vez más frecuentes sus estancias en la corte, donde trató a los literatos que más destacaban en Madrid. En 1750 ingresó en la Academia Poética, y en el 51 en la Real Academia de

la Historia. Acusado de complicidad en el motín de Esquilache, en 1766 fue arrestado en casa de la marquesa de la Vega de Santa María, siendo encarcelado primero en el castillo de Alicante y después en el de Alhucemas. Regresó a su ciudad natal en 1772, donde murió de un «insulto apoplético» ese mismo año. En el momento de su arresto se le confiscaron todos sus libros y manuscritos y, aunque los recuperó al ser puesto en libertad, se le extraviaron muchos.

304 Luis José Velázquez de Velasco, *Ensayo sobre los alphabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España* [Por Don — Caballero de el Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia. Escrito, revisto y publicado de orden de la misma Academia], Madrid, Antonio Sanz, 1752.

305 Actas correspondientes en ARAH (Archivo de la Real Academia de la Historia), libro II y libro V. Concepción Hernando, *Humanismo e Ilustración,* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975, p. 459.

306 *Ib.,* pp. 34-35.

307 BNCVEIIR, *Gesuitici,* leg. 685, fol. 16.

308 Hernando, *Humanismo e Ilustración,* p. 313.

309 Ignacio Pérez de Sarrio, *Las medallas españolas desconocidas,* Valencia, Benito Monfort, 1800. BNCVEIIR, *Gesuitici,* leg. 685, fol. 17.

310 *Ib.,* fols. 17v.-95v. Requeno, *Escritos folosóficos,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

311 *Ib.,* fol. 17v.

312 *Ib.,* fol. 93v. Requeno, *Escritos folosóficos,* p. 241.

313 *Ib.,* fols. 96-137.

314 *Ib.,* fol. 96. Requeno, *Escritos folosóficos,* p. 395.

315 Masdeu, *Requeno, il vero inventore…,* pp. 24-25.

316 Astorgano, «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)», pp. 56-73. Véase «La fallida traducción…».

317 Este interés por el dibujo en la Sociedad Económica Aragonesa ha sido estudiado por Ansón Navarro, *Academicismo y enseñanza…*

318 *Giornale de' Lettere,* t. 24, pp. 294-296.

319 El citado Antonio Maria Lorgna (Cerea, 18 de octubre de 1735-Verona, 28 de junio de 1796), matemático e ingeniero italiano, amigo de Alejandro Volta, es conocido sobre todo por haber fundado la Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL. *Cfr. Anton M. Lorgna scienziato ed accademico del XVIII secolo tra conservazione e novità*, Roma-Verona, Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL, 1998.

320 G. Campori (ed.), *Lettere artistiche inedite publicate per cura di G. Campori,* Módena, Tipografía dell'Erede Soliani, 1866, pp. 267-277 (correspondencia de Requeno con Tiraboschi; ejemplar en el Archiginnasio, Bolonia). Cita en p. 277. Carta de Requeno a Giorgio Handwerck, Bolonia, 28 de agosto de 1786.

321 Antonio Astorgano Abajo, «El oidor Juan Josef Alfranca y Castellote (1754-1817), visitador del partido de Llerena», en Faustino Hermoso Ruiz (coord.), *VIII Congreso de Estudios Extremeños: Libro de actas*, Badajoz, 2007, pp. 890-931; *id.,* «Perfil biográfico del canonista Juan Josef Alfranca y Castellote (1754-1817), rector del colegio de Bolonia», *Hispania Sacra,* vol. 61, 123 (2009), pp. 279-352.

322 Requeno envía las dos tablas, hechas en Italia bajo su dirección, como demostración práctica de la técnica al encausto. Una de las tablas, pintada por Luigi Gibelli en Bolonia en 1785, contenía una perspectiva; la otra, obra de Giuseppe Artioli, tenía pintadas dos perdices, y había sido realizada en Mantua en 1784. Aparecen catalogadas por N. Lalana y T. Llovet, *Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de San Luis de la ciudad de Zaragoza, dispuesto… en 29 de*

abril del año 1828, Zaragoza, Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (12), 1926, pp. 38-53.

323 Latassa, *Biblioteca,* t. VI, 1802, p. 271.

324 ARSEA, L. R., A. 5-VIII-1785, fols. 159-160.

325 Ansón Navarro, *Academicismo y enseñanza,* pp. 102-103.

326 ARSEA, L. R., A. 12-VIII-1785, fol. 165.

327 *Ib.,* 19-VIII-1785, fol. 172

328 *Ib.,* 30-IX-1785, fols. 242-243.

329 Luigi Gibelli («Pittore d'architettura») desarrolló su actividad como pintor en Bolonia, a veces en colaboración con Filippo Pedrini (para las figuras), por ejemplo, en el monumento funerario de la familia Chiesa, pintado en 1815.

330 Giuseppe Artioli había nacido en Cento en 1739. Fue un pintor destacado de la singular Accademia degli Encausti, fundada en Mantua en 1784 bajo el mecenazgo del marqués Bianchi y dirigida personalmente por Requeno durante un tiempo. De este pintor se conservan dos preciosos encaustos en la Fondazione Cassa di Risparmio di Cento. *Cfr.* Ansón Navarro, *Academicismo y enseñanza,* pp. 188-189. Estas dos obras aparecen catalogadas por N. Lalana y T. Llovet, *Catálogo de las pinturas y esculturas…,* pp. 38-53.

331 ARSEA, L. R., A. 31-III-1786, fols. 68-69.

332 *Ib.,* 10-II-1786, fol. 35.

333 *Ib.,* 19-V-1786, fol. 96.

334 *Ib.,* 11-VIII-1786, fol. 162.

335 *Ib.,* 18-VIII-1786, fol. 164.

336 *Ib.,* 29-IX-1786, fol. 196.

337 Giovanni Volpato, dibujante y grabador (Bassano, 1733-Roma, 21 de agosto de 1803). Vino a Roma, donde hizo amistad con Gavin Hamilton, quien le encargó numerosas planchas de la serie de estampas de la *Schola Italica Picturae.* Fundó una escuela de grabado donde se formaron excelentes artistas. Consiguió una considerable reputación entre sus contemporáneos.

338 Pompeo Girolamo Batoni (Lucca, 1708-Roma, 1787), pintor discípulo de Imperiali, se establece en Roma en 1728. Su arte está a caballo entre el clasicismo romano y el Neoclasicismo naciente. Fue el retratista europeo de moda a mediados del siglo XVIII. Desde 1740 se convirtió en el primer pintor de Roma y solo rivalizó con él Mengs durante sus dos estancias romanas. E. Borelli, *Pompeo Batoni (1708-1787),* Lucca, 1967.

339 *Ib.,* 6-X-1786, fols. 199-200.

340 Luengo, *Diario,* t. 22, pp. 227-233.

341 ARSEA, L. R., A. 14-V-1790, fol. 75.

342 *Ib.,* fol. 76.

343 *Ib.,* 28-V-1790, fol. 78.

344 *Ib.,* 18-V-1790, fol. 89.

345 *Ib.,* 21-X-1791, fol. 164.

346 Dice Casamayor el 8 de marzo de 1798: «Día 8. Estuvo iluminada la Santa Capilla de Nta. Sra. del Pilar y se cantó en ella una misa de acción de gracias por la recobrada salud de don Juan Martín de Goicoechea», Casamayor, *Años políticos e históricos,* 1798, p. 27.

347 ARSEA, L. R, A. 20-III-1795, fol. 41.

348 *Ib.,* 10-IV-1795, fol. 46.

349 *Ib.,* 17-IV-1795, fol. 50.

350 *Ib.,* 24-IV-1795, fol. 54.

351 *Ib.,* 22-V-1795, fol. 88.

352 *Ib.,* 21-VIII-1795, fol. 139.
353 *Ib.,* 20-I-1797, fol. 17.
354 *Ib.,* 27-I-1797, fols. 18-19.
355 *Ib.,* 3-II-1797, fol. 27.
356 *Ib.,* 10-II-1797, fol. 32.
357 Francisco Javier La Ripa había ingresado en la Aragonesa el 28 de octubre de 1785, cuando era ministro del crimen de la Real Audiencia de Aragón, y se le dio de baja el 22 de agosto de 1806, por falta de pago. Estuvo vinculado con el Canal Imperial de Aragón, del que fue juez privativo, y por lo tanto colaborador de Ramón Pignatelli, de donde le podían venir sus relaciones con los ex-jesuitas aragoneses residentes en Italia.
358 *Ib.,* 20-X-1797, fols. 244-245.
359 *Ib.,* 5-I-1798, fol. 4.
360 *Ib.,* 12-I-1798, fol. 12.
361 *Ib.,* 2-II-1798, fol. 28.
362 *Ib.,* 14-XII-1798, fol. 253.
363 *Ib.,* 21-XII-1798, fol. 254.
364 *Ib.,* 4-III-1796, p. 49.
365 Astorgano, «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)», pp. 70-71.
366 Don Juan Martín de Goicoechea y Galarza puede considerarse como el prototipo de burgués ilustrado, rico y mecenas. Nacido en 1732 en Bacaicoa (Navarra), se convirtió en la figura más relevante del comercio y de las finanzas de Zaragoza desde 1770 hasta su fallecimiento en Zaragoza (1806). Sus actividades abarcaron prácticamente la totalidad de las ramas económicas. Tenía amplia cultura neoclásica por sus estudios de comercio en Lyon, por sus viajes a Francia y por las numerosas relaciones comerciales con firmas de Francia, Inglaterra, Italia y Holanda. Su talante ilustrado lo llevó a inscribirse desde el primer momento en la Económica (día 8-III-1776) y a desempeñar numerosos cargos en ella. Tesorero entre 1776 y 1779, desde ese año hasta 1794 hace de censor segundo interino cuando J. A. Hernández Larrea se ausentaba. Desde 1794 hasta su muerte fue director segundo. Goicoechea fue amigo de todos los grandes artista aragoneses de la época, como Francisco Bayeu (Zaragoza, 1734-Madrid, 1795), Buenaventura Salesa, Agustín Sanz y otros, además de íntimo de Goya, como reflejan las cartas de este a Martín Zapater.
367 La orden de Floridablanca del 30 de agosto de 1789 obligaba a que «siempre que se proyectase alguna obra pública se consultase a la Real Academia de San Fernando», para «evitar se malgastase caudales en obras públicas que, debiendo servir de ornato y de modelo, existían solo como monumentos de deformidad, de ignorancia y de mal gusto», AHPZ, *Libro del Real Acuerdo,* 1789, fol. 652. Sin duda, una Academia en Zaragoza libraba de esta dependencia.
368 *Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis, y relación de los premios que distribuyó en 25 de agosto de 1801,* Zaragoza, en la Oficina de Medardo Heras, p. CXXXI.
369 Fray Manuel Bayeu y Subías (Zaragoza, 1740-Cartuja de Las Fuentes, junto a Lanaja [Huesca], 1809), hermano de Francisco y de Ramón Bayeu, tras formarse como pintor en Zaragoza, entró en la religión de la Cartuja de Aula Dei en 1757. Pasó luego a la Cartuja de Las Fuentes, donde, llevado por su indudable afición a los pinceles, comenzó, como complemento de su vida espiritual, a pintar temas religiosos. Entre su obra destacan diecisiete lienzos sobre la vida de San Bruno para la Cartuja de Las Fuentes, una serie de retratos de abadesa del monasterio de Sijena, la decoración al fresco del presbiterio de la

catedral de Jaca y dos grandes cuadros para la iglesia de San Fernando de Zaragoza. A mediados de 1806, a requerimiento de la orden, pasará a la cartuja mallorquina de Valldemosa para decorar con frescos su iglesia (1806-1807). Allí establecerá amistad y correspondencia con Jovellanos, que por entonces se hallaba preso en el castillo de Bellver, y se convertirá en crítico directo y amigable de su obra. Reintegrado a fines de 1807 a su cartuja de Miraflores, fallecerá en ella en 1809.

370 Martín Zapater, íntimo amigo de Francisco de Goya, era terrateniente y contratista de abastecimiento del Ejército en la ciudad de Zaragoza. Había ingresado en la Aragonesa el 29 de marzo de 1776. Entre 1790 y 1800 desempeñó el cargo de tesorero de la Sociedad Económica.

371 *Alegoría de las Bellas Artes exaltando a la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.* Encausto sobre tabla, 1798-1799, 59 × 83 cm. Colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Tal y como figura en una inscripción del lienzo, se trata de un ensayo técnico de procedimientos pictóricos que llevó a cabo fray Manuel Bayeu bajo la dirección del abate don Vicente Requeno y Vives. Presenta una cuidada composición sobre un fondo marino en el que aparecen diversas alegorías de las Bellas Artes; la Escultura, Pintura, Arquitectura, Filosofía, junto a la Fama, Neptuno, Minerva y los Vicios a sus pies. De fino colorido, es tal vez una de las obras de fray Manuel en las que desaparece la acritud cromática que caracteriza sus producciones, con un mayor cuidado en el dibujo, advirtiéndose en los modelos iconográficos una clara influencia del arte de Francisco Bayeu. Figura en el catálogo de la Real Sociedad Económica de 1928, redactado por Lalana y Llovet con el n.º 24, p. 39, y en el de 1842 de Jordán de Urriés, n.º 34, p. 12. Figuró en la exposición «Fondo de pintura de la Real Sociedad Económica», Zaragoza, 1981, con el núm. 86 y en la muestra «Goya y los pintores de la Ilustración», San Sebastián, 1989, n.º 86. Está reproducido en la obra de José Luis Morales y Marín, *El arte de los Bayeu,* Sevilla, Pabellón de Aragón de la Exposición Universal, 1992, págs. 182 y 183, con el n.º 37.

372 Todos estos datos están sacados del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, *Segundo cuaderno de borradores que da principio en enero de 1798,* caja 1, sin foliar. Agradecemos al académico-bibliotecario don Wifredo Rincón las facilidades para consultar dicho archivo durante las navidades de 1999. También en Castillo Genzor, *La Real Academia de San Luis,* Zaragoza, 1964, p. 86, y en Vicente González Hernández, *Real Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Fondos documentales,* Zaragoza, 1994.

373 Artículo «Fray Manuel Bayeu», en la *Gran Enciclopedia Aragonesa,* autor: Arturo Ansón. José Ignacio Calvo Ruata, *Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu,* Zaragoza, 1998. Tesis doctoral inédita.

374 Buenaventura Salesa y Borja, pintor, retratista y grabador al buril (Borja, 1755-Zaragoza, 21 de octubre de 1819). Fue el representante más destacado de la pintura neoclásica en Aragón y uno de los mejores dibujantes que había en Roma en los años ochenta del siglo XVIII, según Azara. Se formó artísticamente en la Academia de San Fernando de Madrid, en la que entró como alumno en 1770, consiguiendo un premio en el concurso de 1772, organizado anualmente por dicha academia, y frecuentó el taller de Ramón Bayeu. Hacia 1780 pasó a perfeccionarse en la Academia de San Lucas de Roma bajo la dirección de Mengs con una pensión del rey, permaneciendo durante 19 años, desde donde envió a la de San Fernando dos copias de Rafael: *Santa Catalina* y un *Santo Entierro*. Protegido por José Nicolás de Azara, regresó a España en 1798, concediéndole Carlos IV la dignidad de pintor de cámara. En 7 de noviembre de 1800 fue nombrado director de Pintura de la Real Academia de B. A. de San Luis de Zaragoza, sucediendo en el cargo a don Alejandro Lacruz, que ocupó hasta su fallecimiento en 1819. Fue buen pintor y dibujante,

formado en la estética neoclásica de Mengs. Como autor de dibujos preparatorios para ser grabados hay que destacar los realizados en 1790 sobre la historia de Cicerón, para la ilustración de la obra de Middleton sobre este, traducida por José Nicolás de Azara y publicada en Madrid; el diseño del grabado de san Pedro Arbués que conserva la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, realizado en 1795; diversos retratos de personajes ilustres de la Antigüedad, o dibujos para grabados realizados por Manuel Salvador Carmona. El Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza posee también varios bocetos y academias suyas. Por lo que a pintura se refiere, se conservan de su mano varios retratos en Zaragoza, como el del arzobispo Lezo y Palomeque, que guarda la Casa de Misericordia, y los retratos de don Juan Martín de Goicoechea y de don Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea, obispo de Valladolid, ambos miembros de la Económica Aragonesa, entidad que los encargó y posee en su sede, o el lienzo de la Anunciación del trasaltar mayor de la colegiata de Alcañiz, realizado en 1801, y que es copia del original de Mengs que se halla en la capilla del Palacio Real de Madrid. *Cfr.* Ansón Navarro, *Academicismo y enseñanza...,* p. 184. Azara en la carta a Floridablanca del 13-II-1788 lo elogia por encima de los otros pensionados: «Don Buenaventura Salesa envía un cuadro de *Narciso*, de su invención, y una copia del famoso cuadro *Domine quo vadis?* de Aníbal Carracci. El cuadro de invención es el primero que ha compuesto este joven, y por él verá V. E. lo mucho que promete. De la copia diré solamente que vale cuanto el original. No envío diseños de este mozo porque ya ahí se conocen y puedo asegurar a V. E. que hoy pasa en Roma por el primer dibujante entre todos los profesores, ni después de Mengs se conoce otro que diseñe como él. Las esperanzas que da exigen que yo proponga a V. E. que le proporcione algún premio, pues vive ahora con la estrechez del miserable socorro que se le da de diez escudos». AER (Archivo de la Embajada en Roma. Actualmente en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid), *Santa Sede,* leg. 339, exp. 16.

375 Manuel Inchausti era maestro arquitecto, a quien, J. M. de Goicoechea había propuesto el 6 de mayo de 1785 como socio de mérito de la Aragonesa, con la finalidad de que ejerciese como profesor en la Escuela de Dibujo de esta, la cual se transformará en 1792 en Academia de Bellas Artes.

376 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, *Segundo cuaderno de borradores que da principio en enero de 1798,* caja 1, sin foliar.

377 ARABASF, *Juntas particulares. Libro V, desde el año de 1795 hasta el de 1802,* fols. 11v.-13v.

378 *Ib.,* fol. 11v.

379 Diferencia: a Pedro García de la Huerta se alude con el tratamiento de «presbítero», mientras que a Requeno con el de «ex jesuita».

380 *Ib.,* fol. 27v.

381 Antonio Tavira y Almazán (Iznatoraf, Jaén, 30 de septiembre de 1737-Salamanca, 8 de enero de 1807), perteneció al numeroso grupo de eclesiásticos ilustrados que se formó en la segunda mitad del siglo XVIII en España. Fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1775, ostentando el sillón *A.* Catedrático de Salamanca, capellán y predicador de Carlos III, se le llamó «el Bossuet y el Fénelon español». Por bula papal del 11 de abril de 1791 fue elevado a la sede episcopal de Canarias. El día 30 de agosto de 1796 es trasladado a la episcopal de Burgo de Osma, permaneciendo en ella hasta 1798. En octubre de 1798 queda vacante la diócesis de Salamanca, para la que es nombrado Tavira, hecho que le es comunicado por un amigo de la infancia, Gaspar Melchor de Jovellanos, encargándole la reforma de la Universidad de Salamanca. Pero esta reforma no se realiza, ya que pocos meses después Jovellanos deja de ser ministro.

382 Sebastián Martínez y Pérez (1747-1800) fue un comerciante ilustrado y coleccionista de libros, grabados, y pinturas, que llegó a ser tesorero del comité de finanzas de

Cádiz. Francisco de Goya pasó una temporada convaleciente en su casa a raíz de una seria enfermedad que le provocó su sordera, y fruto de la cual pintó en 1792 el retrato del distinguido ilustrado. En él le vemos vistiendo a la última moda, con chaqueta a rayas. Fue conocido por albergar una importante biblioteca y pinacoteca. Entre los ejemplares de obras literarias que albergaba su biblioteca destacaron los libros de estética y bellas artes, con tratados de Mengs, Muratori, Jovellanos, Boileau, Condillac, el abate Batteux, Milizia y Vasari, entre otros. Cabe citar la *Storia dell arti del disegno preso gli antichi* (1783-1794), de Winckelmann, y *Le arti de Bologna* (1646), de Annibale Carracci, una colección de grabados importante en punto a la evolución del arte de la estampa en el barroco. Con respecto a las obras pictóricas que conservaba, había grabados de Piranesi y de Hogarth, pintura flamenca y de paisaje y algunos cuadros de Velázquez y Murillo. Incluso puede ser que allí conociera Goya los dibujos de Flaxman que copió posteriormente. La estancia del pintor aragonés en casa del prócer gaditano durante su grave enfermedad de 1793 supuso un impulso definitivo para la consolidación de su estilo, y quizá allí fuera informado de las corrientes que sobre lo sublime circulaban por Europa.

383 *Ib.,* fol. 49r.

384 *Ib.,* fol. 49r.

385 *Ib.,* fol. 114r.-v.

386 *Ib.,* fol. 114v.

387 El arquitecto aragonés Silvestre Pérez nació en Épila en 1767. Fue pensionado en Roma durante seis años. Fue elegido académico de mérito el 2 de mayo de 1790, teniente director de Arquitectura el 27 de marzo de 1805. Murió el 17 de febrero de 1825. Fue encargado de medir y delinear los mejores edificios de Madrid y sitios reales. Reparó en Madrid la casa del marqués de Escalona y la casa del duque de Villahermosa e hizo varias obras en los sitios reales. Tuvo el nombramiento de arquitecto de los reales hospitales, de las iglesias del territorio de las órdenes militares y del nuevo puerto de la Paz. Era vicesecretario de la academia desde el año de 1799, y director de la comisión de arquitectura que había sido creada por Antonio Ponz (Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes,* p. 172).

388 *Ib.,* fol. 12r.

389 *Ib.,* fol. 27v.

390 *Ib.,* fol. 83v.

391 Francisco José León Tello y María Virginia Sanz Sanz, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII,* pp. 14-21.

392 Charles Nicolas Cochin, llamado el *Joven* (París, 1715-París, 1790), grabador francés cuya obra completa consta de más de mil quinientas piezas, incluido el frontispicio de la *Enciclopedia*. Sin duda, Requeno alude al libro *Observaciones sobre las excavaciones de Herculano y la escultura de los antiguos* (1754), donde preconiza la vuelta al uso de las técnicas artísticas de los clásicos.

393 Joan Surera (dir.), *Historia del arte español,* t. VIII: *El Siglo de las Luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos,* Barcelona, Planeta, 1996, p. 86.

394 ARABASF (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), *Juntas particulares. Libro V, desde el año de 1795 hasta el de 1802,* fol. 42r.

395 El citado fray Manuel Bayeu y Subías (Zaragoza, 1740-Cartuja de Las Fuentes, junto a Lanaja [Huesca], 1809), hermano de Francisco y de Ramón Bayeu.

396 *Ib.,* fol. 25v.

397 *Ib.,* fol. 99r.

398 *Ib.,* fols. 104v.-105r.

399 *Ib.,* fols. 108r-111r.

400 *Ib.,* fol. 110v.

401 *Ib.,* fol. 110v.

402 *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia. Año 1807,* ARABASF, ms. 1-16-44, fol. 66. Contiene las censuras de los académicos Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos, José Luis Munárriz, Manuel de Ribera y Mariano Salvador Maella. Los dos mss. se encuentran en las signaturas 3-308-6 *(Formas de todo género de pintura)* y 3-308-7 *(Dibujo lineal y pintura monocrómica).*

403 ARABASF, *Juntas particulares. Libro V, desde el año de 1795 hasta el de 1802,* fols. 135r-139v. Una junta particular al mes, pues la siguiente es el 6 octubre de 1799.

404 ARABASF, *Juntas particulares. Libro V, desde el año de 1795 hasta el de 1802,* fol. 136v.

405 *Ib.,* fols. 136v.-137.

406 *Ib.,* fols. 138v.-139.

407 *Ib.,* fols. 139r.-141r.

408 *Ib.,* fol. 139r.-139v.

409 *Ib.,* signatura 3-126, fol. 131v.

410 ARABASF, *Libro de académicos de honor,* signatura 40-5,1-bis. Sin numerar.

411 «Pirán, además de oficial de la Tesorería del príncipe de Asturias y de los infantes en la Villa y Corte de Madrid, era el corresponsal de Zapater en Madrid. Atendía los negocios de este y le hacía las gestiones oficiales para las contratas de abastecimiento de paja y trigo para el ejército de Aragón, y era quien prestaba dinero o tramitaba pagos a los aragoneses amigos de Zapater que estaban en la Corte, como Goya, José de Yoldí o Francisco Bayeu, o a los que se desplazaban a Madrid a resolver asuntos oficiales. Fue amigo muy eficiente y fiel a Zapater». *Cfr.* Ansón Navarro, «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Instituto Camón Aznar* [Zaragoza], LIX-LX (1975), pp. 256.

412 Claude Bédat, *Los académicos y las juntas de la RABASF (1752-1808),* Madrid, 1982.

413 ARABASF, *Juntas particulares. Libro V, desde el año de 1795 hasta el de 1802,* fols. 153r.-153v.

414 *Ib.,* fol. 160v.

415 *Ib.,* fol. 164.

416 Alejandro de la Cruz (c. 1735/40-1811). De origen aragonés, tenemos pocos datos suyos (una pequeña reseña biográfica recoge M. Ossorio y Bernad en *Galería de artistas españoles del siglo XIX,* Madrid, 1868, t. I, p. 161). Estuvo vinculado a Mengs y pasó a terminar su instrucción artística a Roma pensionado por Carlos III. De su estancia romana deben de ser las copias que realizó de la *Sibila de Cumas,* de Domenichino, y el *Rapto de Europa,* del Veronés. Regresado a España, a finales de 1791 fue contratado como director de pintura de la futura Academia de Bellas Artes de Zaragoza. El 6 de mayo de 1792 fue creado académico de mérito de San Fernando, y el 11 de abril de 1793 se le nombró, con carácter efectivo, director de pintura de la Academia de San Luis, permaneciendo como profesor hasta 1800, año en que debido a su quebrantada salud y su avanzada edad, se jubiló para facilitar el nombramiento del pintor Buenaventura Salesa, que acababa de regresar de Roma y había sido nombrado pintor de cámara por Carlos IV. Regresado a Madrid con su familia, murió el 1 de diciembre de 1811 (Arturo Ansón, *Academicismo y enseñanza,* p. 179). Úbeda de los Cobos aduce unas cartas de 1794 y 1795 remitidas por Alejandro de la Cruz a Bernardo de Iriarte en las que chismorrea contra el encausto, que conocía porque por sus manos había pasado la malhadada traducción castellana que de los *Saggi* de 1784 había hecho el mismo Requeno. *Cfr.* Úbeda de los Cobos, *El pensamientos artístico español,* pp. 281-282.

417 ARABASF, *Juntas particulares. Libro V, desde el año de 1795 hasta el de 1802,* fol. 166r.

418 *Ib.,* fol. 169v.

419 *Ib.,* fols. 170r.-170v.

420 *Ib.,* fols. 172r.-172v.

421 ARABASF, *Juntas particulares. Libro V, desde el año de 1795 hasta el de 1802,* fol. 175r.

422 Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 162.

423 Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 164.

424 *Ib.,* p. 171.

425 *Ib.,* p. 173.

426 *Ib.,* pp. 174-175.

427 Hervás y Panduro, *Biblioteca jesuítico-española,* p. 482.

428 AER, *Santa Sede,* leg. 363, expediente 10, rotulado «Don Vicente Requeno, ex-jesuita. Recomendación». Informe de Azara a Porlier sobre el mérito de Requeno, fechado en Roma el 18 de julio de 1792.

429 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El siglo XVIII, entre tradición y academia,* Madrid, Sílex, 1992, p. 162.

430 *Ib.,* pp. 161-162.

431 *Ib.,* pp. 163-164.

432 Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* pp. 165-166.

433 Fueron nombrados para componerla el marqués de Espeja, como viceprotector, los académicos de honor y consiliarios Agustín de Betancourt, José Ortiz, Ramón Cabrera, José Luis Munárriz, Manuel de Ribera (uno de los censores de los opúsculos de Requeno), Antonio Ranz Romanillos y Juan Pedro Arnal como director general.

434 Durante 1803 se reunió en seis ocasiones, ninguna en 1804, veintiuna en 1805, seis en 1806 y cuatro en 1807. En total, 37 reuniones.

435 *Puntos acordados en las juntas del año de 1803.* Hay que advertir que a estas conclusiones se llegó en el mes escaso que transcurrió entre la primera reunión del 25 de abril y la última del 14 de mayo, y que las reuniones no se reanudaron hasta el 7 de marzo de 1805, es decir, casi dos años después (ARABASF, 1-18-31).

436 La junta particular del 3 de marzo de 1805 acordó que las sesiones se continuaran con los mismos componentes, además de Nicolás de Vargas, de los directores de las tres artes y de ambos grabados y del director de Matemáticas (ARABASF, 126/3).

437 *Puntos acordados en las juntas extraordinarias de método de estudios de 7 de marzo de 1805 en que se volvieron a continuar las sesiones sobre este asunto que quedaron suspensas desde 14 de mayo de 1803.* En este escrito, además de los acuerdos de las mencionadas juntas, se incluyen también todas las de 1805 y 1806 (ARABASF, 1-18-29).

438 Posiblemente en referencia a la obra de J. F. Janinet, *Cours graphitecnique des sciences et arts destiné aux jeunes gens,* París, Janinet, 1779, que incluye cuadernos y láminas sobre perspectiva, dibujo, arquitectura y matemáticas.

439 José López Enguidanos (*Cartilla de principios de dibujo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid…,* Madrid, Imprenta Real, 1795-1803). Sobre la utilidad de las cartillas, dice Jesusa Vega («Los inicios del artista. El dibujo base de las artes», cat. de la exposición *«La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes»,* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 9-10) lo siguiente: «Como es sabido, el plan de estudios de las academias nunca tuvo por objeto sustituir la

enseñanza y la educación que el aprendiz o estudiante debía de recibir en el taller del maestro y en realidad, como bien puntualiza Pevsner, cualquier 'academia de arte completa de finales del siglo XVIII era todavía una escuela de dibujo exclusivamente', por lo que es fácil comprender que sus enseñanzas promovieran la publicación de cartillas de principios de dibujo que sirvieran como material de estudio, se ajustaran en toda regla al plan de estudios y que incorporaran los modelos que existían en la institución. Este es el caso de la Real Academia de San Fernando de Madrid y la *Cartilla* […] compuesta por José López Enguídanos […] [que] se ajusta perfectamente a las exigencias tradicionales de este tipo de obras»; y aclara la misma autora que esta obra tiene dos partes bien diferenciadas, una elaborada en 1794 y otra a partir de 1801: «Es muy probable que esta primera parte [ojos, bocas, narices, orejas, tercios de boca, manos, pies y cabezas] sea la que corresponde a la fecha de la portada, sin que podamos aventurar una explicación para la ausencia de brazos, piernas y torsos. Lo que sí resulta evidente es que existe un intervalo temporal entre las veintinueve primeras estampas y las once restantes, intervalo que fue suficiente para optar por reunir en la segunda parte, no la sucesión lógica de las partes hacia el todo, sino directamente los modelos masculinos enteros que fueron grabados todos ellos al aguafuerte por el autor en 1801, y al año siguiente compuso las correspondientes al esqueleto y los músculos. La *Cartilla* se fue organizando según el grabador avanzaba en su trabajo y es posible que la idea inicial que se ajustaba por completo a la forma tradicional de presentar unos principios de dibujo, se viera transformada». Como se refleja en los libros de actas de la academia, Enguidanos empezó a elaborar esta *Cartilla* en 1795, cuando la sometió a examen de la junta ordinaria del 2 de mayo (ARABASF, 86/3) explicando que es «una Cartilla de principios de dibujo, copiados de los mejores que posee esta Real Academia en sus Salas de estudio, juntamente con algunas advertencias para que sean de más fácil comprensión a los jóvenes; y considerando también que es necesario aprendan los primeros rudimentos de la Geometría, ha parecido conveniente preceda a la Cartilla un breve tratado de figuras geométricas para que, acostumbrándose los jóvenes a formarlas sin compás, ni regla, adquieran manejo en la mano y exactitud en la vista, y aprenderán a dibujar en mucho menos tiempo» (ARABASF, 1-16-21).

440 Benito Bails, «Elementos de Perspectiva», en *id., Principios de matemáticas,* Madrid, 1775-1787, vol. VIII, pp. 479-580.

441 Decía Ramos que el mejor texto era el de «Epile» [Roger De Piles], publicado en 1765 por Tortebat, que incluía 10 láminas suficientemente aptas para los alumnos; sus figuras habían sido copiadas de las que había hecho Tiziano para el libro de Vesalio, y su tamaño era preferible al de otros tratados. Este escrito está sin firmar ni fechar, pero responde a las conclusiones que se presentaron en las reuniones de la comisión del plan de estudios (ARABASF, 5-174-1). Según recoge Julius Schlosser (*La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte,* presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 1976, p. 540), Roger De Piles publicó en 1667, bajo el seudónimo de Fr. Tortebat, la obra titulada *Abrégé d'Anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture,* con reproducciones de la láminas de Vesalio grabadas por el propio Tortebat; una de sus reediciones fue en 1765.

442 Apunta José Manuel Matilla («Las disciplinas en la formación del artista», en cat. de la exposición *«La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes»,* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 33) que, «Aunque Leonardo contribuyó de forma harto importante al conocimiento del organismo humano, la no publicación de su proyectado manual anatómico limitó la difusión de sus investigaciones. Por esta razón es obvia la importancia que tuvo la publicación en 1543 de la obra de Andrea Vesalio, […] en la cual se revelaron por primera vez los mecanismos internos que regían el cuerpo humano. La importancia de

esta obra, no solo para la historia de la medicina, sino también para la historia del arte es excepcional, puesto que junto al texto aparecen unas extraordinarias ilustraciones realizadas por Juan Calksux en las que el artista podía identificar los huesos y músculos que componen el cuerpo humano y reconocer las relaciones que se establecen entre ellos […]. Una versión abreviada, *De humani corporis fabrica librorum epitome,* fue publicada simultáneamente, ofreciendo una excelente llave para el uso del texto original, ya que las estampas podían ser separadas, ofreciendo la opción de ser utilizadas por los artistas para el estudio de las osteología y la miología»; y continua Matilla diciendo que, «A partir del modelo dado por Vesalio, surgieron otros tratados anatómicos de semejantes características que vinieron a sustituir en parte, o al menos a funcionar como suplemento a las disecciones que se realizaban en la cátedra o teatro anatómico. De entre los españoles destaca el libro de Juan Valverde de Amusco *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556) con ilustraciones atribuidas a Gaspar Becerra, que sigue la estructura de Vesalio tanto en lo referente al texto como a las ilustraciones. De este modo, partiendo de la teoría expuesta por Alberti y Leonardo […] y sirviéndose de las ilustraciones de los primeros textos de anatomía médica, se configuran los prototipos de lo que serán desde principios del XVII los manuales de anatomía pictórica que han perdurado hasta nuestros días sin demasiadas variantes».

443 En concreto en los folios 163, 164 y 165, 170, 174 (?) y 194.

444 En 1798, la Academia compró un ejemplar del *Trattatto della pittura di Lionardo da Vinci… Si sono giunti i tre della pittura, & i trattato della statua di Leon Battista Alberti, conla vita del medesimo. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore… scritta da Rafaelle du Fresne,* ed. de Giacomo Langlois, París, 1651 (ARABASF, 240/3); el que se conserva actualmente en la Biblioteca de la Academia lleva ex libris manuscrito en hoja de guarda «Es de Dº Santiago Bonavia». La obra fue traducida en 1784 por Diego Antonio Rejón de Silva (*El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo Arte escribió Leon Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por…,* Madrid, Imprenta Real), de la que se ha hecho una reciente edición: Leonardo da Vinci, *El tratado de la Pintura por... y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti,* introducción de Valeriano Bozal, Murcia, 1985.

445 Antón Raphael Mengs, *Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara,* Madrid, Imprenta de la Gazeta, 1780. *Cfr.* Mengs, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura,* introducción de Mercedes Águeda, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989. Sobre la influencia de las teoría de Mengs en la Academia, véanse los trabajos de Bédat (*La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808,* pp. 225-248) y de Úbeda de los Cobos (*Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:1741-1800,* tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 490-515).

446 Las juntas de comisión en que se trató este tema en 1805 fueron las siguientes: 2, 9, 16 y 18 de abril; 26, 27 y 30 de mayo; 4, 6, 9, 10, 11, 15, 16, 19 y 22 de junio; 26 de septiembre; 3 y 12 de octubre y 3 de diciembre. Y en 1806, en las de 8 de enero y 25 de marzo. *Cfr.* Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* p. 168.

447 Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* pp. 438-441.

448 De este nuevo *Reglamento* se dio cuenta en la junta particular de 11 de agosto de 1805. Además se tenían que presentar otros seis ejemplares de cada obra, uno de ellos encuadernado en pasta destinado a la Biblioteca Real (ARABASF, 126/3). Esta medida se

modificó en un decreto del 23 de abril de 1813 por el que se mandó entregar a la Biblioteca de las Cortes dos ejemplares de todos los impresos que se publicasen en la monarquía, decreto que fue restablecido por una R. O. de 9 de febrero de 1837, de la que se dio cuenta en la junta ordinaria de 19 de febrero del mismo año (ARABASF, 89/3).

449 Por acuerdo de la junta particular del 5 de febrero de 1797. En la junta particular del 3 de febrero de 1799 se acordó «reimprimir en 8º del tamaño de los Estatutos, un manual de aquellas Órdenes Reales más precisas que gobiernan en la Academia para que se repartan entre los Señores de la Junta particular». En la junta particular de 7 de abril de 1799, el secretario Isidoro Bosarte presentó «la colección de todas las Reales Órdenes, oficios y demás papeles procedentes de la Autoridad Superior gubernativa de la Academia, desde sus principios o Junta Preparatoria hasta el día de hoy, en dos volúmenes, el primero encuadernado en tafilete que comprende las reales órdenes para la erección y gobierno de la Academia desde el Plan que dio D. Domingo Olivieri hasta la mitad del año de 1760; todo lo cual existía en el Archivo sin encuadernar en una copia uniforme y seguida, hecha por dirección del Sor. Hermosilla; y el segundo desde donde acaba dicha colección o copia hasta la R.O. de 10 de marzo del corriente año; la cual se continuará hasta fin del siglo o año de 800 inclusive, para formar un tomo 2.º que se encuadernará asimismo como el primero, y así sucesivamente se irá haciendo esta recopilación»; también presentó un «Apéndice» al tomo 1.º, y el «Índice» del tomo 2.º, siendo preciso hacerlo de igual modo del 1.º (ARABASF, 125/3). En la junta particular del 13 de febrero de 1803 se presentó la «colección de reales órdenes que se han ido formando en la secretaría dirigidas a la Academia, y de otras de las que se ha tenido copia remitida al Consejo y otros Cuerpos», y se acordó que Antonio Ranz Romanillos y José L. Munárriz las examinasen y eligieran las más necesarias «para formar un Manual que deberá la Academia tener a la vista». Ambos presentaron a la junta particular del 6 de noviembre de 1803 «la colección de reales órdenes» comunicadas a la Academia y a otros Cuerpos sobre asuntos de las Nobles artes, «con dos índices [...], el uno cronológico y el otro sistemático o por materias, a fin de poder hallar con facilidad las que sean necesarias, y formar el Manual de las que apetecen a la Academia»; se acordó imprimirlos con el fin de distribuirlos entre los «individuos del Cuerpo» (ARABASF, 126/3). No hemos conseguido localizar ninguno de estos impresos, aunque sí partes incompletas manuscritas.

450 El manuscrito se presentó a la junta particular del 4 de agosto de 1799, la misma en la que se acordó la composición de los miembros de la junta extraordinaria de censura (ARABASF, 125/3).

451 Se presentaron en la junta particular del 1 de septiembre de 1799 (ARABASF, 125/3).

452 Por acuerdo de la junta particular del 6 de octubre de 1799 (ARABASF, 125/3).

453 Por acuerdo de la junta particular del 1 de junio de 1800. También se acordó que se enviaran algunos ejemplares a varias autoridades e instituciones. La junta particular del 3 de agosto dio cuenta de que estaba impreso y publicado el tomo segundo, y la del 7 de septiembre de que estaba el tomo tercero (ARABASF, 125/3). Con motivo del segundo centenario del nacimiento de Ceán Bermúdez, la Academia publicó varios artículos sobre él, una selección de textos sobre la pintura española incluida en su *Historia del arte de la pintura* y el índice de sus once tomos, y dos necrológicas contemporáneas a Ceán; en esta ocasión, López Otero (1951-1952) analizó, entre otros, el *Diccionario.*

454 El viceprotector presentó a la junta particular del 1 de septiembre de 1799 los dos cuadernos manuscritos de Requeno diciendo que los ofrecía a la Academia, por lo que se le nombró académico de honor (ARABASF, 125/3).

455 *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia. Año 1807,* ARABASF, ms. 1-16-44, fol. 66.

456 Según se dio cuenta en la junta particular del 1 de febrero de 1807, en la que se acordó pasarlas a examen de Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos y Mariano Salvador Maella (ARABASF 126/3).

457 Isidoro Bosarte de la Cruz (Baeza [Jaén], 1747-Madrid, 1807) fue estudioso e historiador del arte español. Sus padres murieron cuando era muy joven, por lo que se trasladó a Madrid y luego a Valladolid. Estuvo bajo el cuidado de Antonio de Robles Vives. Luego comenzó a trabajar para el conde de Aguilar. Fue empleado del servicio exterior español y estuvo comisionado en misiones en Turín (1775-1779) y Viena (1779-1786). A su regreso a España en 1786, publicó varios estudios sobre el arte en la antigua Grecia y varios monumentos de Barcelona. En 1792 fue nombrado secretario de la Real Academia de San Fernando, cargo que ocuparía hasta su muerte. Su obra más destacada es el famoso *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804), donde describe las riquezas artísticas de Valladolid, Segovia y Burgos. Es considerado, junto a su enemigo Ceán Bermúdez, uno de los más ilustres historiadores de arte de España.

458 *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia. Año 1807,* ARABASF, ms. 1-16-44, fol. 66.

459 Gregorio Ferro Requejo (1742-1812), (Santa María de Lamas [La Coruña], 1742-Madrid, 23 de enero de 1812), pintor. Con quince años se trasladó a Madrid, donde entró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la mano de Antonio Mengs. No gozó del título de pintor de cámara, pero sí de protección oficial, pues fue auxiliar de Antonio Ponz cuando este redactó su *Viaje de España,* y viajó mucho con él para enfocar bien algunos capítulos de la obra, y se le encargó casi toda la ilustración de la primera edición (Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* Madrid, FUE, 1989, p. 170). Después marchó a Roma a completar su formación, donde ganó varios premios. Obtuvo de la Academia una pensión que fue mejorada por su mentor, Mengs, de su propio bolsillo. Antes de marchar a Roma ya había realizado algunos dibujos para la Corte, siendo elegido en 1781 académico de San Fernando gracias a un cuadro del *Martirio de San Sebastián*. En 1788 fue nombrado teniente director de la academia en sustitución de Francisco Bayeu, pasando a ser su director de Pintura en 1791 tras la renuncia de Francisco de Goya. En octubre de 1804, la Academia lo propuso como director, y así lo aprobó el rey Carlos IV el 4 de noviembre. Nunca llegó al puesto de pintor de cámara, quizás por la dura competencia de la época. Realizó muchas obras en los reales sitios y palacios, en especial en Madrid y Aranjuez, incluyendo varios frescos en el Palacio Real y diversas cuadros de temática religiosa en iglesias de la corte, además de otras obras menores en la zona de Murcia, provincia de Cuenca y en Galicia sobre todo. Además del trabajo artístico, Gregorio Ferro fue pintor neoclásico coetáneo de Goya y su competidor directo en puestos como pintor de cámara o director de la Academia de San Fernando. Fue un pintor que, de no haber vivido en la misma época que Goya y de no haber seguido tan fielmente los principios dictados por su maestro Rafael Mengs, hubiese sido uno de los encargados de marcar las pautas y los senderos por los que habría de seguir la producción pictórica posterior. *Cfr.* José Luis Morales y Marín, «El pintor Gregorio Ferro (1742-1812), director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Noticias documentales sobre la última etapa», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 84 (primer semestre de 1997), en línea en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes;* José Luis Morales y Marín, *Gregorio Ferro (1742-1812),* La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

460 *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia. Año 1807,* ARABASF, ms. 1-16-44, fol. 66, sin foliar.

461 ARABASF, *Juntas particulares, desde el año de 1803 hasta el de 1814*, Signatura 3-126, fols. 222r-224r.

462 *Ib.,* signatura 3-126, fols. 223r.-224.

463 *Ib.,* signatura 3-126, fols. 224r.-v.

464 Maella firmaba su informe el 13 de febrero de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

465 Maella firmó su escrito el 25 de febrero de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

466 Ferro firmaba su escrito el 14 de marzo de 1807 (ARABASF, 1-16-44). Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* p. 440.

467 Ferro firmó su informe el 12 de febrero de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

468 Ramos firmaba su escrito el 17 de febrero de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

469 Ramos firmó su escrito el 1 de abril de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

470 Munárriz firmaba su escrito el 28 de febrero de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

471 Ribera firmaba su escrito el 14 de marzo de 1807 (ARABASF, 1-16-44). Esperanza Navarrete, *La Academia…,* p. 441.

472 Munárriz firmó su escrito el 27 de mayo de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

473 Ribera firmó su escrito el 1 de junio de 1807 (ARABASF, 1-16-44).

474 Con oficio del 9 de julio de 1807 (ARABASF, 1-16-44). Esperanza Navarrete, *La Academia…,* p. 441.

475 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

476 ARABASF, *Juntas particulares, desde el año de 1803 hasta el de 1814*, signatura, ms. 3-126, fol. 244v.

477 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

478 ARABASF, *Juntas particulares, desde el año de 1803 hasta el de 1814*, signatura 3-126, fol. 247r.

479 *Ib.,* fol. 249r.

480 Según oficio firmado por Cevallos el 19 de agosto de 1807 (ARABASF, 1-16-44). Ambas obras se conservan en el archivo, manuscritas, y sin fecha: *Libro de las formas de todo género de pintura, por...* (ARABASF, 3-308-6) y *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos: y sobre la monocromía, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid, por el abate...* (ARABASF, 3-308-7). *Cfr.* Esperanza Navarrete, *La Academia…,* pp. 439-441.

481 ARABASF, *Juntas particulares, desde el año de 1803 hasta el de 1814*, signatura 3-126, fols. 251v.-252v.

482 *Ib.,* fol. 258r.

483 El citado Gregorio Ferro Requejo (1742-1812), (Santa María de Lamas [La Coruña], 1742-Madrid, 23 de enero de 1812), quien en 1788 fue nombrado teniente director de la academia en sustitución de Francisco Bayeu, que pasaría a ser su director de Pintura en 1791 tras la renuncia de Francisco de Goya. En octubre de 1804, la academia lo propuso como director y así lo aprobó el rey Carlos IV el 4 de noviembre. Nunca llegó al puesto de pintor de cámara, quizás por la dura competencia de la época.

484 *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia. Año 1807,* ARABASF, ms. 1-16-44, fol. 66.

485 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

486 *Ib.*

487 *Ib.*

488 Francisco Javier Ramos Albertos (1746-1817), madrileño, alumno de Mengs, quien se lo llevo a estudiar pintura en Roma, cuando el bohemio abandonó definitivamente España el 27 de enero de 1777. Retornó a España en 1787 para enseñar pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Retrató a D. José Nicolás de Azara (óleo sobre lienzo, 38,5 × 50,2 cm).

489 *Ib.*

490 *Ib.*

491 *Ib.*

492 *Ib.*

493 *Ib.*

494 *Ib.*

495 *Ib.*

496 Ramón del Águila y Corvalán, undécimo marqués de Espeja, fallecido el 19 de mayo de 1827 (Bédat, *Los académicos y las juntas,* p. 113). El marqués de Espeja, en 1803, criticaba que la Academia no marchara adecuadamente, no por falta de normas, sino porque estas no habían sido capaces de romper con la costumbre. Presidió numerosas reuniones de la comisión creada para reformar los planes de estudios de la Academia de San Fernando entre 1803 y 1807, y en ella se analizaron pormenorizadamente una a una todas las enseñanzas que se impartían en la academia (Esperanza Navarrete, *La Academia…*, pp. 17, 41, 53, *passim*). ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44, sin foliar.

497 En la junta particular del 26 de abril de 1807 se dio cuenta del fallecimiento de Isidoro Bosarte, acaecido el 22 de abril.

498 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

499 José Luis Munárriz fue secretario de la Real Academia de San Fernando, sucediendo a Isidoro Bosarte el primero de mayo de 1807, cargo del que dimitió por incompatibilidades con otros trabajos en 1815, si bien continuó como consiliario.

500 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

501 *Ib.*

502 En 1798, Bernardo de Iriarte se casó, con más de sesenta años, con Antonia Sáenz de Tejada. Le solicitó a Godoy que, si esta quedaba viuda, recibiera una pensión del Montepío, y el Favorito le apoyó escribiendo una carta a Jovellanos. Normalmente, no habría ningún problema, pero desde 1788 se estableció que perderían los beneficios del Montepío aquellos que contrajesen matrimonio después de haber cumplido los sesenta años, e Iriarte debió movilizar a sus amistades, como Godoy, para conseguir la licencia. Sin embargo, algo debió de ocurrir años después, pues Iriarte perdió en 1802 su cargo de consejero del Consejo de Indias, sin que tengamos noticias de ningún tipo de enfermedad o indisposición que le impidiera ejercer el cargo. Quizá le ocurrió lo que a tantos otros ilustrados: se desengañó con Godoy. De hecho, si Jovellanos fue desterrado a Mallorca, Iriarte fue expulsado de Madrid y desterrado a Valencia primero, y después a Andalucía.

503 Nota aclaratoria posterior de otra mano: «En realidad estos manuscritos son unas copias y no de una sola mano».

504 *Ib.*

505 En 1798, Bernardo de Iriarte se casó, con más de sesenta años, con Antonia Sáenz de Tejada.

506 El historiador Isidoro Bosarte de la Cruz estuvo casado con Juana Martínez de León.

507 Bosarte fallecerá un mes después, el 22 de abril.

508 *Ib.*

509 Como la letra es de Iriarte, vemos que habla en tercera persona y con alguna imprecisión, pues no es exacto el título de *Formas de todo género de pintura lineal o gráfica,* donde parece refundir los títulos de los dos opúsculos, mejor enunciados a continuación.

510 Palabra subrayada.

511 Munárriz varía el nombre (don Joséf González Funes de Navarra) al resumir los antecedentes sobre los manuscritos de Requeno en su informe no firmado, pero datado en Madrid, 21 de junio de 1807, y presentado por el secretario José Munárriz a la junta particular del mes de julio de 1807. José González Torres de Navarra fue creado académico de honor el 13-XII-1771, asistiendo a una junta general en 1771 y a dos generales y una particular en 1774 (Bédat, *Los académicos y las juntas,* pp. 52 y 58). Fue el noveno de los 15 hijos del intendente de Granada, Luis González Torres de Navarra, marqués de Campoverde (1690-1781), bautizado el 22 de abril de 1690. Contrae matrimonio en La Laguna con doña Josefa de Nava, hija de Alonso de Nava Gritón y Alvarado de Bracamonte, marqués de Villanueva del Prado, y de Cathalina de Aguilar. Sevillano de origen y caballero *veintiquatro* de su ciudad natal, ocupaba el corregimiento de Granada desde 1744, por lo que Ensenada no hace en el 1749 sino ampliar sus competencias a todo ese reino para ejecutar el célebre catastro. Al servicio del rey desde 1709, alcanzó el grado de capitán de Caballería, momento en el que sería designado gobernador militar y político de Motril. En Granada permaneció como intendente hasta 1763 (caso único, catorce años en el mismo destino como intendente y veinte como corregidor), año en que pide el retiro. Se le concede, se instala en Sevilla y allí vive hasta su muerte en 1781, con más de noventa años cumplidos. Requeno presentó los manuscritos a través de Luis González Torres de Navarra y Nava, bautizado el 13 de junio de 1724, coronel de los Reales Ejércitos de Su Majestad, caballero de Santiago desde 1768 y académico de honor en 1771 de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

512 *Ib.*

513 *Ib.*

514 El patrimonio gráfico de Leonardo que actualmente se conserva es enorme. Más de cuatro mil folios, entre los aislados y los recogidos en «códices» por el propio Leonardo o por otros en forma de miscelánea.

515 León Battista Alberti (Génova, 18 de febrero de 1404-Roma, 20 de abril de 1472), una de las figuras del humanismo más polifacéticas y primer teórico artístico del Renacimiento por su dedicación a las más variadas disciplinas. Se mostró constantemente interesado por la búsqueda de reglas, tanto teóricas como prácticas, capaces de orientar el trabajo de los artistas. De 1436 data *De pictura,* que el propio Alberti tradujo a toscano con el título *Della pittura.*

516 Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance [Córdoba], 1653-Madrid, 12 de agosto de 1726) fue un pintor y tratadista de pintura español. Masdeu se refiere a la principal obra teórica de Palomino, aparecida en una edición de 3 volúmenes (1715-1724), titulada *Museo pictórico y escala óptica*. Requeno leyó a fondo el tratado de Palomino, pues le dedica el capítulo vi («Interpretaciones de Plinio hechas por el señor Antonio Palomino») en los *Saggi* sobre la pintura, tanto en la edición de 1784 (pp. 138-142) como en la de 1787 (pp. 216-221). *Cfr*: Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII,* pp. 19-98.

517 Antonio Rafael Mengs, pintor de retratos, de historia y de temas religiosos, y escritor (Aussig [Bohemia], 2 de marzo de 1728-Roma, 29 de junio de 1779). Carlos III lo

trajo a Madrid en 1761 y lo hizo primer pintor de cámara. Desde 1769 fija su residencia en Roma por motivos de salud, donde protegió a varios discípulos, como el mismo Maella, quienes lógicamente adoptaron sus escritos como manuales indiscutibles. El mausoleo de Mengs en la iglesia romana de la Rotonda es obra de Heusson. Azara fue editor de los escritos del pintor Antonio Rafael Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pintore de la maestà di Carlo III, re di Spagna. Pubblicate da D. Giuseppe Nicol d'Azara,* Parma, Stamperia Reale, 1780. Azara redactó el texto en castellano, que fue traducido al italiano por Francesco Milizia. Mengs murió pobre «por sus locuras», dejando deudas («tuvo necesidad de que yo le pagase el entierro», le cuenta Azara a Roda), viuda y cinco hijos, que el embajador protegió. Rafael Olaechea, «José Nicolás de Azara: literato y mecenas», en *Actas del seminario de Ilustración aragonesa,* Zaragoza, 1987, pp. 57-58. *Cfr.* Úbeda de los Cobos, *El pensamiento artístico español del siglo XVIII,* pp. 185-286.

518 Felipe de Guevara (?-1560), humanista español que mantuvo estrechas relaciones con gente del mundo de la cultura de su época. Estuvo interesado en campos de conocimiento variados, como la numismática, la geografía o la historia. Entre otras destaca su faceta como tratadista. Tuvo un gran aprecio por la obra del Bosco, al que incluyó en su gran tratado *Comentarios de la pintura* y del que coleccionó varias de sus obras. La obra de Felipe de Guevara *Comentarios de la pintura* permaneció manuscrita hasta que fue publicada por Antonio Ponz en 1788. Sánchez Cantón consideró que probablemente fue redactada hacia 1560, poco antes de su muerte. En sus «Comentarios» dedica un apartado a la pintura al fresco, los grutescos, la pintura en lienzo, la encáustica, la iluminación, los mosaicos, el oleo... Alude a referencias tomadas de Plinio, como el invento de la pintura a la encáustica por Arístides (aunque Guevara considera que ya fue utilizada con anterioridad), su perfección por Praxíteles, o su enseñanza por Pámfilo, el maestro de Apeles. También adjudica a los antiguos el invento del oleo, una técnica que en el siglo XVI se consideraba de origen reciente. El capítulo más interesante de la obra de Guevara es el de la «Pintura al fresco» y la decoración de estucos, el único que describe paso a paso el proceso de ejecución y los materiales empleados. Aunque toma como referencia el texto de Vitrubio, lo compara continuamente con usos tradicionales de España, lo que convierte este pasaje en un documento de primer orden para conocer esta técnica, tan en boga en el siglo XVI. *Cfr.* Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002 (reimpresión en 2007).

519 En el capítulo 28 («Del sombrío»), Requeno dice: «Las escuelas de Italia dicen que las manchas del Guercino son hermosas, sus claros-oscuros en los pensamientos dibujados, estando hechos con la pluma generalmente, no están muy cargados de sombra. En los cuadros en que pintó sin mezclar la pez griega con los aceites, para hacer diáfanas sus sombras, sus oscuros son del todo negros, y han arruinado sus pinturas, como la de la *Visitación*, en Ferrara, y la de la *Cátedra de San Pedro* [fol. 58r.] en Sento [*sic,* por *Cento*]. En los cuadros donde molió la pez griega con los oscuros a los aceites, tiene bellísima mancha, y se lee el dibujo dentro de los mayores topetones de sombras, cuales son los de su segundo método» (ms. 3-308-6, fols. 57v.-58r.).

520 *Espato:* palabra no recogida en el *Diccionario* de 1780, pero sí en los posteriores (mineral de estructura laminosa, cristalizada en romboedros, muy transparente).

521 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

522 *Ib.*

523 Charles Alphonse du Fresnoy (1611-16 de enero de 1668), pintor y tratadista artístico francés, nació en París. Hijo de un boticario, estaba destinado para la profesión médica, pero teniendo una propensión natural a las bellas artes, no se aplicaba al oficio

previsto por su familia, y se le permitió aprender los rudimentos del diseño, siguiendo a Perrier y Vouet. A la edad de veintiún años fue a Roma, donde, sin recursos, se dedicó a dibujar las ruinas y temas arquitectónicos. Después de dos años, se reencontró con su viejo compañero de estudios Pierre Mignard, mejorando sus perspectivas profesionales. Estudió a Rafael y los clásicos. En 1633 fue a Venecia, y en 1656 regresó a Francia. Durante dos años pintó retablos en el Château du Raincy, paisajes, etc. Su muerte fue causada por un ataque de apoplejía seguida de parálisis. Falleció en Villiers-le-Bel, cerca de París. Nunca se casó. Sus obras pictóricas son pocas y correctas en el dibujo, con influencia Carracci en el diseño y de Tiziano en el color, manteniéndose en una discreta medianía, según la crítica. Se le recuerda más como escritor que como pintor. Su poema en latín, *De arte graphica,* fue escrito durante su estancia en Italia. En él incorporaba sus observaciones sobre el arte de la pintura, y puede ser considerado un tratado fundamental en la práctica de ese arte, con consejos generales a los estudiantes. Los preceptos siguen el estándar de su tiempo. El estilo latino sigue en la forma principalmente a Lucrecio y Horacio. Este poema fue publicado por primera vez por Mignard, y ha sido traducido a varios idiomas. En 1668 lo tradujo al francés Roger de Piles; Dryden tradujo la obra en prosa al Inglés, y Mason hizo una versión en verso, a la que sir Joshua Reynolds añadió algunas anotaciones. *Cfr. Du Graphe, o De Arte Graphica,* de Charles Alphonse Du Fresnoy, traducción moderna del latín al francés por Philippe-Joseph Salazar, París, L'Alphée, 1990.

524 El citado Felipe de Guevara (?-1560), humanista español, que mantuvo estrechas relaciones con gente del mundo de la cultura de su época.

525 Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance [Córdoba], 1653-Madrid, 12 de agosto de 1726) fue un pintor y tratadista de pintura español. Masdeu se refiere a la principal obra teórica de Palomino, aparecida en una edición de 3 volúmenes (1715-1724), titulada *Museo pictórico y escala óptica*. Los dos primeros tomos versan sobre la práctica y el arte de la pintura. Estas partes han tenido poca influencia. Sin embargo, el tercero, subtitulado *El Parnaso español pintoresco laureado,* es un importante y valioso material biográfico de pintores españoles del Siglo de Oro que ha permitido que Palomino tenga el honor de ser llamado el Vasari español. Requeno leyó a fondo el tratado de Palomino, pues le dedica el capítulo VI («Interpretaciones de Plinio hechas por el señor Antonio Palomino») en los *Saggi* sobre la pintura, tanto en la edición de 1784 (pp. 138-142) como en la de 1787 (pp. 216-221).

526 *El pasmo de Sicilia,* también conocido como *Caída en el camino del Calvario,* o *La subida al Calvario,* fue pintado hacia 1515 (según otras fuentes, en 1517). Originariamente se trataba de un óleo sobre tabla, pero fue pasado a lienzo en el siglo XIX. Está firmado en la roca que se encuentra junto a la figura de Cristo. Se conserva actualmente en el Museo del Prado de Madrid, procedente de la antigua colección de los reyes de España. Lo curioso de su nombre en castellano deriva del lugar para el que fue pintado, el convento de Santa Maria dello Spasimo («Nuestra Señora de las Angustias») de Palermo, Sicilia. El cuadro figura con este nombre en las fuentes antiguas desde su llegada a España. También se conoce en italiano como *Lo spasimo*. Difícilmente pudo ver Requeno este cuadro en Italia, pues fue adquirido por el rey Felipe IV y llegó a España en 1661. Fue colocado en el altar mayor de la capilla del Real Alcázar de Madrid, y en este emplazamiento permaneció hasta que tuvo que ser rescatado del incendio que destruyó completamente el Alcázar en 1734. En 1813, Napoleón Bonaparte llevó el cuadro a París, siendo devuelto a España en 1822. Fue en ese momento cuando se efectuó una restauración que cambió el soporte de la pintura de madera a lienzo. En el mismo siglo XIX fue transferida, junto con el resto de la colección real de pintura, al Museo del Prado.

527 Mengs recibió el nombre de *Rafael* a Rafael Sanzio, fuente de inspiración para su padre y, más adelante, para él. Su etapa de formación no solo se orientó a las técnicas, sino

también a la teoría del arte, que estaba en sus inicios como ciencia, abanderada por Johann Joachim Winckelmann, de quien fue alumno destacado y amigo. Se conservan pocas muestras de aquella etapa. Una de ellas es *Las artes lloran a Rafael,* que se conserva en el Museo Británico de Londres. En 1761 pintó el fresco de *El Parnaso* en el techo de la Villa Albani, en Roma, que se convirtió en un manifiesto del Neoclasicismo por su evidente empleo de soluciones tomadas de los maestros del Renacimiento, y en particular de Rafael.

528 *La escuela de Atenas* es una de las pinturas más famosas de Rafael Sanzio. Fue hecha en boceto entre 1509 y 1510 y pintada entre 1510 y 1512, como parte de una comisión para decorar con frescos las habitaciones que hoy en día son conocidas como las Estancias de Rafael, ubicadas en el Vaticano. La Stanza della Segnatura fue la primera en ser decorada, y *La escuela de Atenas* la segunda pintura en ser finalizada, tras *La disputa del Sacramento*.

529 *La disputa del Sacramento* es una pintura de Rafael Sanzio. Fue pintada en 1509, siendo el primero de los frescos con los que decoró las habitaciones que hoy en día son conocidas como las Estancias de Rafael, ubicadas en el Vaticano y que forman parte de los Museos Vaticanos. *La disputa del Sacramento* fue la primera pintura en ser finalizada. La anchura en la base del fresco es de 770 cm. Representa la Teología, a través de una escena sobre la Gloria de la Eucaristía. Es el pintor Giorgio Vasari el que da este nombre a la obra, un poco impropiamente, dado que parece aludir a un conflicto teológico, es decir, un intenso debate, que podría darse en el registro inferior, pero, en cambio, el registro superior funciona más como una glorificación de la Iglesia celestial triunfante. El título de la obra bien habría podido ser *El triunfo de la Iglesia*.

530 *El incendio del borgo* (en italiano *L'Incendio di borgo*) es un fresco ejecutado por el taller de Rafael Sanzio. Aunque se asume que Rafael hizo los dibujos para la compleja composición, el fresco fue en su mayor parte obra de su asistente Giulio Romano. Fue pintado en 1514. Tiene una anchura en la base de 670 cm. Es el fresco que da nombre a la Sala del Incendio del Borgo (Stanza dell'incendio del borgo), una de las habitaciones que hoy en día son conocidas como las Estancias de Rafael, ubicadas en el Vaticano y que forman parte de los Museos Vaticanos. Este fresco es el más conocido de esta sala en la que se ubica. Representa un milagro del año 847 atribuido al papa León IV en el *Liber pontificalis*. Se había declarado un incendio en la ciudad, y el papa lo sofocó haciendo la señal de la cruz desde una ventana del Vaticano.

531 Palabra subrayada.

532 Ramón del Águila y Corvalán, undécimo marqués de Espeja, fallecido el 19 de mayo de 1827 (Bédat, *Los académicos y las juntas,* p. 113), fue viceprotector de la Academia de San Fernando desde 1803 cuando fue desterrado Bernardo de Iriarte. Presidió numerosas reuniones de la comisión creada para reformar los planes de estudios de la Academia de San Fernando entre 1803, y 1807, y en ella se analizaron pormenorizadamente una a una todas las enseñanzas que se impartían en la Academia (Esperanza Navarrete, *La Academia…,* pp. 17, 41, 53, *passim*). ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44, sin foliar.

533 José Luis Munárriz fue secretario de la Real Academia de San Fernando, sucediendo a Isidoro Bosarte el primero de mayo de 1807, cargo del que dimitió por incompatibilidades con otros trabajos en 1815, si bien continuó como consiliario.

534 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

535 *Ib.*

536 Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* p. 318.

537 El citado Gregorio Ferro Requejo (17421812), quien desde octubre de 1804 era

director de Pintura de la Real Academia de San Fernando. *Cfr.* José Luis Morales y Marín, «El pintor Gregorio Ferro (1742-1812), Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Noticias documentales sobre la última etapa.», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 84 (primer semestre de 1997), en línea en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.*

538 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

539 Francisco Javier Ramos Albertos (1746-1817), madrileño, mediano pintor, alumno de Mengs, quien se lo llevo a estudiar pintura en Roma, cuando el bohemio abandonó definitivamente España el 27 de enero de 1777. Retornó a España en 1787 para enseñar pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Académico de mérito en pintura el 4 de mayo de 1788, consiguió la plaza de teniente director de Pintura, es decir, de colorido, el 5 de enero de 1794, en sustitución de Mariano Salvador de Maella, quien había sido ascendido a director por fallecimiento de Antonio González Velázquez el 17 de enero anterior. Fue discípulo de Mengs y gozó del título de pintor de cámara. La influencia de Mengs en Ramos fue muy importante, tanto que, en 1784, envió desde Roma, donde continuaba de pensionado, un cuadro de su invención consagrado a la *Curación del Tullido en la puerta especiosa del Templo por intercesión de san Pedro*; el cronista de la academia había indicado que la obra había sido expuesta en Roma y que en el *Diario de las bellas artes* de dicha ciudad se había escrito que «si el gran Mengs viviese, se gloriaría de un discípulo como el señor Ramos» (Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* p. 263). Retrató a D. José Nicolás de Azara (óleo sobre lienzo. 38,5 × 50,2 cm), y cuadros suyos figuran en las iglesias de Madrid, Ciudad Rodrigo y Granada (Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* p. 165). José Luis Morales y Marín, «La huella de Mengs en los pintores de cámara de Carlos III», en *La visión del mundo clásico en el arte español,* Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 343-348.

540 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

541 *Dintorno,* italianismo recogido en el *DRAE* de 1780: «la delineación de las partes de una figura contenidas dentro de su contorno».

542 Mengs da consejos prácticos a los pintores, como el denominado «Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España», bastante retocado por el editor José Nicolás de Azara (Úbeda de los Cobos, *El pensamiento artístico español,* p. 186). También en la carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes. Precisamente, la disconformidad con la mayoría de los académicos sobre los procedimientos y organización de la Academia de San Fernando terminó por alejar definitivamente al bohemio de la institución.

543 El citado Anton Raphael Mengs (1728-1779). Su padre, pintor judío oriundo de Copenhague, estaba tan apasionado por su oficio de pintor que inmediatamente después del nacimiento del niño determinó que este seguiría sus pasos. Y en lugar de colocarlo bajo el patronazgo de un bíblico patriarca, el recién nacido recibió los nombres de Anton (por Anton Correggio) y Raphael (por el genio máximo del Renacimiento italiano). Bajo la rígida férula del padre, el niño se vio obligado a jugar solo con pinceles y telas. A los trece años, arrastrado a Roma, hubo de copiar, bajo duras sanciones, a los grandes maestros. Amigo de Winckelmann, se consagró al estudio del clasicismo antiguo. Estudió las ruinas descubiertas de Pompeya y Herculano y residió en el reino de Nápoles, donde pintó el retrato de la esposa del rey, el que será Carlos III de España, con quien intima y de quien acepta la invitación para viajar a España, donde en 1766 será nombrado pintor de cámara. Fue el pintor más famoso y mejor considerado de su tiempo y ejerció en sus coetáneos una influencia notable.

En la actualidad, más que sus obras históricas y alegóricas, se valoran los retratos que realizó para numerosas cortes europeas. Como institución heredera de las colecciones reales, el Museo del Prado alberga un numeroso grupo de cuadros de este artista, mayormente retratos, si bien destaca una monumental *Adoración de los pastores,* pintada sobre tabla y recientemente restaurada. La Academia de San Fernando posee un retrato suyo muy singular, *La marquesa de Llanos,* donde el vestido tipo maja y la expresión jovial aligeran el efecto acartonado habitual en los retratos neoclásicos. El Palacio de Liria alberga otras obras suyas, entre ellas un autorretrato. Fue uno de los impulsores de la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando… Contribuyó a poner en marcha la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Falleció en Roma, víctima de la tuberculosis, el 29 de junio de 1779.

544 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

545 Mariano Salvador Maella Pérez (Valencia, 21 de agosto de 1739-Madrid, 10 de mayo de 1819) recibió su primera formación artística de su propio padre, pintor también. Después se desplazó a Madrid, donde Felipe de Castro le dio clases introduciéndolo en la pintura neoclásica al gusto de la época. También De Castro le permitió continuar su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue acogido con especial interés por Antonio González Velázquez (con cuya hija se casaría años más tarde). En 1757, su familia, y los tres premios obtenidos en la academia, le permitieron financiar un viaje a Roma, donde reforzó su gusto academicista. Regresó a España en 1765 donde trabajó en la remodelación del Palacio Real de Madrid bajo el amparo de Mengs, del que recibirá una notable influencia. Inicia en Madrid una vertiginosa carrera, ingresando como académico de la de San Fernando, de la que llegó a ser director general de 1795 a 1798. Fue nombrado pintor de cámara en 1774, donde se reconoció su espléndida técnica para el retrato. A partir de este momento se integra de lleno en las obras de todo el patrimonio real. Ya no solo trabaja en palacio, sino también en La Granja de San Ildefonso, el palacio de El Pardo y el palacio de El Escorial. La Ilustración marcaba la época, y Maella se adaptaba a ellos a la perfección, recogiendo la admiración de la casa de Borbón. Los trabajos se suceden con otras obras al fresco que debe atender por interés de la Corona, como la decoración de las catedrales de Toledo y de Burgo de Osma, al mismo tiempo que irá incrementando sus trabajos como retratista oficial de la Casa Real, o la elaboración de patrones para tapices en la Real Fábrica de Tapices con quien fue durante toda su vida el oponente más firme a Maella, Francisco Bayeu. Cuando había llegado a ser primer pintor de cámara en 1799 y encargado de la custodia y restauración de todos los reales sitios, se produce la caída de Carlos IV y la llegada de José I. Bien fuera por la tentación de los 50 000 reales anuales que cobraba, bien por convicciones propias, no dudó en servir al monarca francés, del que recibió honores y agasajos. Esta situación fue, al final, la que provocó su ocaso. Acusado de afrancesado, al regreso de Fernando VII fue apartado de la corte, pensionado con una quinta parte del sueldo y sustituido por Vicente López, tanto ante el monarca como en la propia academia. *Cfr*: José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Avapiés, 1991, prólogo de Jonathan Brown; *Mariano Salvador Maella. Vida y obra,* Zaragoza, 1996; «Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV: Apuntes Biográficos», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 69 (1989), pp. 91-110, en línea en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes;* Antolín Abad, «Un apunte sobre Mariano Salvador Maella», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 94 y 95 (primer y segundo semestre de 2002).

546 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

547 El plan de estudios para la enseñanza de la pintura fue uno de los problemas clave a los que tuvo que enfrentarse el cuerpo académico en su conjunto. Se trataba de

elaborar un plan de estudios ecuánime y acorde con las necesidades del país respecto a formar artistas y emplearlos en su beneficio. Se necesitaban buenos artistas, pero también buenos profesores, y estas dos líneas no siempre convergían en un mismo punto a la hora de trazar unas pautas a seguir y unos modelos a imitar. Habiéndose fundado la Academia con unos propósitos concretos, lo que se hizo patente durante toda la segunda mitad del siglo XVIII fue la necesidad de elaborar unas normas precisas para que la enseñanza siguiera unas pautas uniformes. Sin embargo, finalizada la centuria, y aunque se habían realizado varios intentos para conseguirlo, la situación estaba prácticamente como al principio. Claude Bédat ha analizado este periodo y, en concreto, los casos más cercanos al que estudiamos, es decir, la convocatoria hecha en 1792 a los profesores para que manifestaran sus pareceres sobre cómo estaba la enseñanza artística y cómo les parecía a ellos que podría mejorarse, y la siguiente de 1803 (Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808,* pp. 217-225). Fueron diversos estudios y comisiones que no fructificaron hasta la elaboración e impresión en 1821 del *Plan general de estudios formado por la Academia de San Fernando para la enseñanza de las nobles artes*. Se conserva un documento fechado en 1799 y firmado por catorce profesores (de Pintura: Cosme Acuña, Mariano S. Maella, Gregorio Ferro, José Camarón y Francisco Javier Ramos; los de Escultura: Alfonso Giraldo Bergaz, Pedro Michel y Juan Adán; los de Arquitectura: Guillermo Casanova, Manuel Martín Rodríguez, Juan Pedro Arnal, Manuel Vargas Machuca y Francisco Sánchez; y el de Grabado, Manuel Salvador Carmona [ARABASF, 1-18-16]), en el que, al parecer, estos se adelantaron a requerimiento superior alguno y propusieron, por su cuenta, una mejora general de la academia, de la enseñanza y de la situación del profesorado. Aunque Munárriz no aparece, siempre fue partidario de estas comisiones reformadoras. La idea fue promovida por Cosme de Acuña, quien planteó al resto de los profesores una propuesta concreta con el fin de que se adhiriesen a ella o la rechazasen, pero, sobre todo, les pedía que explicaran sus puntos de vista. El viceprotector Iriarte lo recibió y lo llevó a la junta particular de 5 de mayo de 1799 (ARABASF, 125/3). En ella se alabó el esfuerzo de los firmantes y se acordó nombrar una comisión extraordinaria que lo estudiase, junto a lo ya recogido con idéntico fin en 1792. Para formar parte de dicha comisión se nombró a Pedro de Silva, Agustín de Betancourt (ambos ligados al tema desde 1792), Nicolás de Vargas, José Ortiz y Juan Agustín Ceán. Al día siguiente, Acuña recibió los parabienes de la Junta, como le contaba a Silvestre Pérez en carta del día 8, al tiempo que le agradecía sus gestiones en el asunto y le avisaba de que estaba redactando los arbitrios necesarios para que la academia pudiera costear dicho plan (ARABASF, 18-2/1).

Úbeda dice que esta «iniciativa de los artistas constituye un hecho de primera magnitud en la historia de la academia referida al siglo XVIII».

Acuña fue recibiendo por escrito estas opiniones, que quedarían reflejadas en un texto final que, si bien no resultó totalmente satisfactorio, sí recogía al menos las inquietudes y preocupaciones de la mayoría de ellos. Antes de la redacción definitiva del texto, Mariano Salvador Maella opinó al respecto que el planteamiento global del escrito de Acuña era propiamente el de un discurso académico sobre la utilidad de las bellas artes, y que destilaba unas ideas muy propias de «un profesor tan instruido». Creía, sin embargo, que antes de darlo como definitivo resultaría útil añadirle las opiniones de otros. Él opinaba, en concreto, que se debía dar prioridad a unas asignaturas sobre otras y especificar cuáles deberían ser comunes a las tres artes. Con ello se daría a los jóvenes alumnos una orientación de la que muchos carecían cuando ingresaban en la academia, lo que hacía que en muchos casos tardaran bastante tiempo en saber si querían ser escultores, pintores o arquitectos. Otro punto que le preocupaba a Maella era la falta de disciplina de los alumnos, pues las medidas adoptadas hasta entonces no habían dado resultado alguno. También se mostraba preocupado por

el destino de los premios y pensiones y por el sistema de exámenes (escrito de Maella firmado y dirigido a la Junta Académica el 28 de febrero de 1799 (ARABASF, 1-18-5).

Gregorio Ferro no puso tantos reparos como Maella a esta propuesta, y se limitó a apuntar la necesidad de que para el estudio del maniquí no faltasen tejidos de lino, seda o lana como imprescindibles para la percepción de las diferentes texturas de los ropajes (Gregorio Ferro firmó su escrito el 3 de marzo de 1799 (ARABASF, 1-18-5).

Por su parte, Francisco Javier Ramos se mostró muy satisfecho con las propuestas y consideró muy necesaria su inminente puesta en práctica (Ramos firmó su escrito el 10 de marzo de 1799 (ARABASF, 1-18-5).

Cosme de Acuña era plenamente consciente de las controversias que podrían suscitarse. Mariano Salvador Maella se mostraría todavía reticente en vísperas de la presentación del escrito definitivo, y también escribió a Silvestre Pérez diciéndole que, quizás, teniendo en cuenta las dificultades económicas, se debería reducir el número de pensionados a doce; de todas formas, y como él mismo decía, la propuesta ya estaba firmada.

El escrito fue remitido al viceprotector Bernardo Iriarte con fecha de 5 de mayo de 1799 y firmado por catorce profesores. Iriarte lo presentó a examen de la junta particular, que nombró una comisión especial para estudiar su contenido y no emitió su informe hasta el mes de noviembre. En enero de 1800, los miembros de esta comisión especial todavía no se habían manifestado ni en pro ni en contra (en la junta particular de 5 de enero de 1800 se acordó remitirlo a Juan Pedro Arnal, «como director más antiguo», para que lo estudiara detenidamente (ARABASF, 125/3). Finalmente, el asunto se dilató tanto que la propuesta quedó sin ser aprobada y, al igual que en ocasiones anteriores, se mandó unirla al expediente del plan de estudios. No hemos localizado documento alguno que permita saber la opinión de los firmantes respecto a esta decisión. El hecho de que se mandara archivar no quiere decir que se rechazara, aunque tampoco que se decidiera oficialmente su puesta en práctica. De todas formas, sobre este escrito, y no sobre otros, fue sobre el que se volvió a trabajar en 1805 cuando el marqués de Espeja propició que comenzara a trabajar una nueva comisión del método de estudios. Resumiendo: aunque las enseñanzas estaban establecidas, o bien no había método por el que explicarlas, o no se había conseguido hacer ver a los alumnos la necesidad de acudir a todas las que les incumbían, o bien el sistema de rotación de profesores era inadecuado. Ante este panorama, el marqués de Espeja creía conveniente que se volviera a preguntar a los profesores su opinión sobre el estado al que había llegado la enseñanza tras cincuenta años de andadura, y cuáles podían ser las soluciones. Sin embargo no hubo nuevas consultas. La junta que le escuchó acordó formar una nueva comisión que estudiara el estado de la cuestión, pero de ella no formaba parte ningún profesor, a excepción del director general. La comisión creada tras el informe del marqués de Espeja se reunió en numerosas ocasiones entre 1803 y 1807, y en ella se analizaron pormenorizadamente una a una todas las enseñanzas que se impartían en la academia (durante 1803 se reunió en seis ocasiones). (Esperanza Navarrete, *La Academia…,* pp. 158-175).

548 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

549 *Ib.*

550 Manuel de Ribera fue elegido académico de honor el 3 de enero de 1802 y falleció el 28 de septiembre de 1822. Asistió a 8 juntas ordinarias, 3 generales y 9 particulares en 1802, manteniendo unas muy frecuentes asistencias (26 juntas en 1803, 30 en 1804, 30 en 1805 y 29 en 1806). En 1807 concurrió a 12 ordinarias, una general y 16 particulares (Bédat, *Los académicos y las juntas,* p. 155). En resumen, fue el más asiduo durante estos años. Manuel de Ribera fue consiliario en 1802, año en que cedió dos obras

de su propiedad para la exposición de la academia: uno de Herrera el Viejo, y otro de Jordán *(San Pedro).* En 1805 volverá a ceder otro cuadro, *El entierro de Cristo* de Segres.

551 Fueron nombrados para componer dicha comisión el marqués de Espeja como viceprotector, los académicos de honor y consiliarios Agustín de Betancourt, José Ortiz, Ramón Cabrera, José Luis Munárriz, Manuel de Ribera y Antonio Ranz Romanillos, y Juan Pedro Arnal como director general (Esperanza Navarrete, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* p. 175).

552 ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

553 En opinión de Francisco Javier Ramos, Requeno debía emplear la palabra *cualidades* mejor que *formas:* «Digo, pues, que, así como la exactitud en el lenguaje requiere que las palabras y expresiones no signifiquen más ni menos de lo que se quiere explicar, me parece que, observando esta regla, diría mejor el señor Requeno *cualidades* de todo género de pintura, en lugar de *formas*. Esta palabra, en pintura y escultura, es significativa de cosa muy diversa, como es bien notorio, pues se dice, verbigracia, *bellas formas, formas grandiosas, pequeñas, cuadradas, redondas,* etc., por lo cual, creo no deba confundirse esta palabra con las demás partes que constituyen una pintura o estatua» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada el 1 de abril de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

554 Archivo de la Real Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Vicente Requeno y Vives, *Libro de las formas de todo género de pintura,* de *don…., académico de las artes del Instituto de Bolonia*, ms. 3-308-6.

555 Sabido es que Teofrasto es conocido por su libro sobre los caracteres, y Requeno, a imitación suya, escribió un *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales. Cfr.* Requeno, *Escritos filosóficos (Ensayo filosófico sobre los caracteres personales, Libro de las sensaciones humanas),* ed. de Antonio Astorgano y presentación de Jorge M. Ayala, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (colección Larumbe), 2008, p. 716.

556 Al respecto, véase el capítulo II: «De los innumerables caracteres personales y de su gran diversidad entre los individuos de la única especie humana», en Requeno*, Escritos filosóficos,* pp. 12-17.

557 Hermógenes era ateniense de nacimiento. Hijo del rico Hipónico y hermano, por tanto, de Calias e Hiparete (la esposa de Alcibíades), no disfruta, sin embargo, de la grandeza de los bienes paternos. En principio, todo indica que fue uno de los más asiduos acompañantes de Sócrates. Esquines hizo de él uno de los principales protagonistas de su diálogo socrático *Telauges.* Platón, en el *Fedón,* cita su nombre entre los de aquellos que acompañaron a Sócrates hasta el final. Jenofonte lo menciona como uno de sus más fieles seguidores en *Memorables.* Hermógenes aparece también como uno de los invitados en el *Simposio* de Jenofonte, cuya fecha dramática parece que hay que situar en el 422 a. C. Desde 422 hasta 399 (fecha de la muerte de Sócrates), tenemos un total de casi veinticinco años de relaciones entre los dos. No puede resultar extraño, entonces, que Sócrates sintiera tan gran aprecio por Hermógenes. Si poco es lo que podemos decir del aspecto humano de Hermógenes, mucho más difícil nos resulta el análisis de sus actitudes intelectuales. En principio, todo apunta a que era un hombre bastante culto. Al menos así parece demostrarlo su interés por Homero y su familiaridad con las doctrinas de intelectuales de la talla de Protágoras, Anaxágoras o Eutidemo. Sus intervenciones en el *Simposio* de Jenofonte son bastante circunstanciales, pero en el *Crátilo* platónico aparece defendiendo una tesis de mayor entidad: se trata de la supuesta convencionalidad del lenguaje. Según él, la exactitud de los nombres de una determinada lengua es fruto de la convención y del acuerdo y no tiene nada que ver con la naturaleza de los objetos que se designan. Hermógenes alcanza la cima en la exposición de su teoría cuando afirma que incluso una persona sola

puede cambiar un nombre, incurriendo entonces en la más flagrante de las contradicciones. En principio, las ideas de Hermógenes aparecen en el diálogo platónico como opuestas a las de su principal amigo Crátilo, que a la sazón defiende una teoría naturalista para la denominación de las cosas. Esta confrontación y el hecho de que Crátilo se reconozca fiel seguidor de las doctrinas de Heráclito pudieron ser la causa de que Diógenes Laercio, un tanto precipitadamente, hiciera a Hermógenes discípulo de Parménides: Crátilo estaría defendiendo las tesis heracliteas de la misma manera que Hermógenes lo haría con las parmenideas. Sin embargo, lo cierto es que los planteamientos de Hermógenes se nos antojan mucho más heracliteos que los defendidos por Crátilo, que difícilmente pueden reconciliarse con la famosa idea del «eterno fluir». Tal vez ambos personajes bebieran en realidad de Heráclito y la oposición de Crátilo en este diálogo no fuera más que el inicio de unas discrepancias que más tarde le harían apartarse definitivamente de la filosofía de ese presocrático. Sin embargo, también hay que señalar que el profundo respeto por los dioses que muestra Hermógenes difícilmente es atribuible a Heráclito (Fernando Souto Delibes, «Hermogenes Socraticus», *Faventia,* 21/2 (1999), pp. 57-64.

558 Casio Longino (*Longinos*) (c. 273-213 a. C.), retórico, gramático y filósofo neoplatónico griego. Después de enseñar en Atenas durante treinta años, se trasladó hacia el 262 a Roma. Un lustro más tarde llegó a ser tutor y luego principal consejero de Zenobia, reina de Palmira, a quien animó y ayudó en su intento por dominar toda Siria, Asia Menor y Egipto, y así liberarse de la dominación romana. Tras la derrota de Zenobia ante el emperador Aureliano, Longino fue decapitado, acusado de traición. Longino escribió muchos libros de filosofía, literatura y retórica, la mayoría de los cuales se ha perdido; capítulos de *El arte de la retórica* y *Sobre el supremo bien*, sin embargo, todavía se conservan. El famoso tratado sobre crítica literaria *Acerca de lo sublime,* atribuido en un momento dado a Longino, es al parecer obra de un autor desconocido del siglo I d. C., hecho ignorado por Requeno, *Sobre lo sublime* es una de las principales obras de crítica literaria de la Antigüedad clásica, junto con la *Poética* de Aristóteles. En ella, Longino analiza las obras y las clasifica como buenos o malos ejemplos de escritura. En general, promueve una elevación del estilo y la eliminación de toda simplicidad, tendiendo, por lo tanto, a lo «sublime», una belleza extrema que produce una pérdida de la racionalidad y una identificación total con el proceso creativo del artista y un gran placer estético. Lo sublime puede ser tan puramente bello que produce dolor en vez de placer. Según Longino, hay cinco vías para lograr la sublimidad: «grandes pensamientos, emociones fuertes, ciertas figuras de habla y de pensamiento, dicción noble y disposición digna de las palabras».

En el siglo XVIII, el concepto de lo *sublime* cuadraba con los objetivos estéticos del Barroco, por lo que la obra de Longino recibe docenas de traducciones y ediciones durante este siglo, sin que sepamos cuál de ellas consultó Requeno. En 1674, Nicolás Boileau lo traduce al francés, situándolo en el centro del debate estético y literario. A pesar de su enorme popularidad, algunos críticos lo consideran «demasiado primitivo» para ser entendido por los civilizados lectores modernos. En el siglo XVIII, la traducción del tratado al inglés realizada por William Smith en 1739, además de dar notoriedad al traductor, volvió a situar la obra de Longino en el panorama crítico. La obra alcanza su punto más alto de estimación: en Inglaterra es valorada solo por debajo de la *Poética,* de Aristóteles. La obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello) tiene una evidente deuda con el texto griego. Tras ella, el concepto entra a formar parte de la concepción artística del Romanticismo, que lo adopta por su idea de que la belleza puede «transportar» al oyente y elevarlo más allá de la racionalidad (pese a lo cual los románticos siguen rechazando la existencia de «reglas» en el arte, cosa que Longino acepta y defiende).

Ya a comienzos del siglo XIX se pone seriamente en duda la autoría de «Dionisio Longino» y de «Casio Longino», que, gracias a los estudios del filólogo italiano Amati, nunca más serán considerados los autores del tratado. Por otra parte, la influencia de Longino en la literatura de la época disminuye de forma importante a medida que avanza el siglo, pese a lo cual la obra sigue traduciéndose y publicándose. En castellano hay una buena edición reciente: Demetrio/Longino, *Sobre el estilo/Sobre lo sublime,* intr., trad. y n. de J. García López, Madrid, Gredos, 1996.

559 *escientíficos:* italianismo de *scientifico.*

560 *la análisis:* italianismo en el género.

561 *Repapilados:* «llenarse de comida, saboreándose y relamiéndose con ella» (*Dicc.* de la RAE de 1780).

562 f*resqueza:* italianismo (*freschezza* = «frescura»), subrayado por uno de los censores.

563 *Baluta:* italianismo de *valutare* (valorar).

564 *Desplace:* italianismo (*dispiacere* = «disgustar»), subrayado por el anónimo censor.

565 «o por propiedades», errata en el manuscrito.

566 Sobra *por*. Error ya advertido por el censor, quizá Munárriz.

567 Lo mismo dirá Requeno en la observación II (*Abolidas las escuelas de la pintura lineal, no se tiene idea de lo que sea el puro dibujo):* «Los griegos dividieron el estudio de la pintura en tres clases: 1.ª) de la pintura gráfica o lineal. 2.ª). De la pintura monocrómica o de un solo color. 3.ª) De la pintura a todo color». *Cfr.* Vicente Requeno, *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos.* ARABASF de Madrid, ms. 3-308-7.

568 *y pensión,* por *invención;* incorrección subrayada por el censor, quizá José Luis Munárriz.

569 El adjetivo *censorio* aparece sustantivado, con el sentido de «juicio o sentido crítico».

570 *Sentones:* italianismo *(centone),* centón, es decir, pieza literaria o artística compuesta de frases y fragmentos ajenos.

571 Requeno alude a los versos 9 y 10 de su más conocida epístola referidos a la libertad de creación: «Pictoribus atque poetis, / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas» («En todo tiempo, poetas y pintores han disfrutado de idéntica y amplia libertad para atreverse a cualquier osadía en sus invenciones»). *Cfr.* Horacio, *Epistolae ad Pisones,* v. 9-10.

572 Requeno, después de afirmar que «el instrumento de que se valió Homero para cantar sus versos fuese el escindapso», dice que «de este instrumento nos queda una perfecta idea en las pinturas del Herculano, no obstante que los académicos no le hayan dado este nombre» (Requeno, *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, Don Vicente Requeno, Académico, etc*., Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, sección Gesuitici, ms. 262, tomo I, fol. 48r.). Traducción también hecha en Zaragoza durante el retorno de 1798-1801.

573 Son numerosas las pinturas con el tema de la huida de Nuestra Señora a Egipto. Probablemente Requeno esté pensando en el *Descanso en la huida a Egipto,* de Tiziano, o en la de Rubens, ambas ambientadas en frondosos paisajes.

574 Damos por buena la frase primitiva, corregida por la defectuosa «a medida: es la mayor».

575 En la mitología griega, Telémaco es el hijo de Odiseo (también conocido como Ulises) y de Penélope, y un personaje de la *Odisea* de Homero, a quien no parece aludir Requeno, sino más bien a François Fénelon (1651-1715), teólogo católico, poeta y escritor francés recordado por sus *Aventuras de Telémaco,* un escabroso ataque a la monarquía francesa, probablemente publicado en 1699 sin autorización oficial. La influencia literaria de esta novela política fue considerable en los siguientes dos siglos.

576 Sabemos que, en diciembre de 1650, el pintor Velázquez tuvo relaciones con el influyente senador Malvezzi, de Bolonia.

577 Referencia al *Estasi di santa Cecilia (Éxtasis de santa Cecilia),* de Raffaello Sanzio. *L'Estasi di santa Cecilia* es una pintura al oleo sobre tabla, transportada sobre tela (236×149 cm) de Rafael y colaboradores, datable hacia 1514 y conservada en la Pinacoteca Nazionale di Bologna. La obra fue encargada por Elena Buglioli dall'Olio, noble boloñesa, después beata, a iniciativa del cardenal Lorenzo Pucci, que había hecho construir una capilla en la iglesia de San Giovanni in Monte. Un documento de 1514, publicado por Filippini en 1925 cita el nombre de la noble dama, mujer de Benedetto dell'Oglio, cuya vida espiritual se inspiraba en la de aquella santa. La obra fue confiscada durante las revoluciones napoleónicas, siendo enviada a París en 1798, donde fue transportada sobre tela, en 1801. Retornó a Italia en 1815. Las condiciones de conservación son buenas, con trazos de repinturas y alteraciones de los colores. La celebridad de este cuadro está testimoniada por las numerosas copias que se hicieron de él. Estuvo entre las obras predilectas de los Carracci y de Guido Reni, y tuvo un influjo fundamental en el desarrollo del clasicismo del siglo XVIII. Después de siglos de exaltación académica, el cuadro pasó por una fase de minusvaloración de los críticos durante la época romántica, cuando la sobriedad de los movimientos se consideró como falta de vigor. Hoy la crítica moderna no discute su importancia fundamental en el desarrollo artístico del mismo Rafael y de la historia del arte en general.

Observamos que Santa Cecilia se encuentra en el centro de una sacra conversación muy apretada, representada de cuerpo entero, mientras que, abandonados los instrumentos musicales que tenía entre las manos, vuelve una rápida mirada al cielo, con grandes ojos oscuros, donde se le aparece un coro angélico que entona una melodía celestial. De la mano se le está cayendo un organillo portátil, del cual se están desordenando dos cañas, mientras a sus pies yace una estraordinaria naturaleza muerta de instrumentos musicales viejos o rotos: una viola sin cuerdas, un triángulo, dos flautas resquebrajadas, unos cascabeles, dos tamborcillos con la piel rasgada. Se trata de una alusión a la caducidad de la música «terrena», símbolo de las pasiones humanas, en relación con la «celestial». A su alrededor se encuentran cuatro santos dispuestos en semicírculo, que evocan la forma del "coro" celeste. A la izquierda: san Pablo, con la espada y el típico manto rojo, tiene un gesto meditativo y da la espalda al espectador, rotando la cabeza hasta ofrecer un perfil; san Juan Evangelista en segundo plano, reconoscible por el libro a sus pies, sobre los cuales se encuentra el águila; su mirada se cruza con la de san Agustín, situado en el otro costado de santa Cecilia, vestido con pesada capa pluvial bordada y sosteniendo el baston pastoral; María Magdalena, que tiene en la mano la ampolla de los ungüentos y mira al espetador. La selección de los cuatro santos está ligada al tema de la subida al cielo y del éstasis: Juan y Magdalena, según la tradición, ascendieron al cielo, mientras que Pablo y Agustín tuvieron visiones directas con Dios, el primero en el camino de Damasco, el segundo en una playa, donde se le apareció el niño Jesús, quien le demostró, con un ejemplo, la incomprensibilidad humana de la naturaleza de Dios.

En cuando a su estilo, desde el punto de vista de la historia de los retablos de altar, la Santa Cecilia fue una obra extremadamente innovadora, eliminando la imagen tradicional de la divinidad y la mímica devocional de los personajes gregarios, haciendo del éstasis en sí mismo el tema principal de la escena: Cristo, en este sentido, está implícitamente contenido en el ánimo de la santa, tanto que no tiene necesidad ni siquiera de ser aludido, en el trozo que representa al paraíso, con un simbolo tradicional como la cruz o la paloma. La divinidad no aparece a los ojos; está en el corazón de santa Cecilia; así como la música no resuena materialmente en sus oidos, sino solo en su alma. Esta interiorización del tema encuentra aplicación también en la atenuación de la mímica y de los movimientos como señal de una renovada sobriedad y una cierta búsqueda de simetría.

Uno de los problemas del retablo es el de la autoría. Es sabido que en aquel periodo Rafael utilizaba habitualmente ayudantes y el mismo Vasari asignó el diseño de los instrumentos musicales a los pies de la santa a Giovanni da Udine. En realidad las últimas restauraciones han confirmado la plena autografía de Rafael en esta parte.

Evidentes a la vista son las discrepancias en el estilo pictorico, por ejemplo entre la masa imponente y opaca del san Pablo, respecto al vestido iluminado incidentemente de la Magdalena, con reflejos secantes y de alabastro que hacen pensar en la escuela emiliana de los años immediatamente posteriores (como Parmigianino). *Cfr.* Pierluigi de Vecchi, *Raffaello,* Milán, Rizzoli, 1975; Pierluigi de Vecchi y Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte,* vol. 2, Milán, Bompiani, 1999; Paolo Franzese, *Raffaello,* Milán, Mondadori Arte, 2008.

578 *El martirio de santa Inés* (c. 1619-1622/25, Pinacoteca Nazionale di Bologna. Domenico Zampieri, llamado *el Domenichino,* pintor de historia y grabador (Bolonia, 21 de octubre de 1581-murió en Nápoles, probablemente envenenado, el 6 de abril de 1641). Fue alumno de los Carracci y amigo de Guido Reni y de Francesco Albani. *El Martirio di sant'Agnese,* fechado entre 1619 y 1624, óleo sobre tela, 533 × 342 cm, proveniente del retablo del altar mayor de la iglesia del convento de Santa Agnese de Bolonia. Este gran retablo, el más amplio de los ejecutados por Domenichino, fue donado por Pietro de' Carli al convento di Sant'Agnese de Bolonia en 1625. Fue empezado hacia 1619 y concluido algunos años después en Roma, a donde el artista se había trasladado en 1621. Numerosísimos dibujos preparatorios se conservan en el Castillo de Windsor. Después de algunas críticas iniciales contra las que reaccionó Malvasia (1678), la obra encontró el entusiástico aprecio de los artistas y de los escritores, como Requeno, hasta la histórica crítica demoledora de John Ruskin (Londres, 1819-Brantwood, 1900), escritor, crítico de arte y sociólogo británico, uno de los grandes maestros de la prosa inglesa, quien en 1840 atacó duramente a la pintura barroca de Bolonia en su *Modern Painters*. Por otra parte, Ruskin había señalado a Rafael como autor del pecado de pintar con más detalle unas partes que otras en un cuadro.

579 Requeno se refiere a *El sacrificio de Ifigenia*, una pintura descubierta en Pompeya y ahora en el Museo de Nápoles, que es considerada como copia o por lo menos basada en el original de Timantes de Sición, un pintor de la antigua Grecia del siglo IV a. C., discípulo de Parrasio. Su más célebre obra fue esta pintura sobre el sacrificio de Ifigenia, en la que plasma vivamente las emociones de quienes toman parte en el hecho; sin embargo, Agamenón, padre de Ifigenia, es representado en la misma obra con un velo y con el rostro cubierto. De esta forma, el autor parece mostrarnos que es imposible expresar mediante la plástica un dolor tan grande. Por su parte, Requeno se fija en la desproporción de los personajes: Ifigenia es una niña, y el hombre de la izquierda del cuadro un auténtico gigante.

580 *Laccitud:* «laxitud», «flojedad». Tal vez italianismo de *lassezza.*

581 *Madonna del Rosario,* conservada en la Pinacoteca nazionale di Bologna junto con el antes citado *Martirio di sant'Agnese*. Dominichino deja Roma en 1618, deteniéndose en Bolonia para ejecutar el retablo de la *Madonna del Rosario* antes de establecerse en Fano y de volver a Bolonia para casarse con Marsibilia Barbetti.

582 Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori, del signor abate don Vincenzo Requeno, accademico clementino,* Parma, Stamperia Reale (Bodoni), 1787, tomo I, capítulo V («Come dipinsero in generale gli antichi greci»), pp. 209-216. Afirma: «La semplicitá è figlia primogenita della natura. Gli antichi greci, i quali più di noi imitarono la bella natura, furono più di noi semplici nell'arte della Pittura» (p. 209).

583 *Esprimen,* italianismo de *esprimere* («expresar»).

584 *Lineamento,* italianismo de *lineamenti* («rasgo», «fisonomía», «semblante»).

585 Anton van Dyck (Amberes, 22 de marzo de 1599-Londres, 9 de diciembre de 1641) fue un pintor flamenco especialmente dedicado a la elaboración de retratos. Fue

alumno y amigo del pintor Pedro Pablo Rubens, del que asimiló la técnica y, en parte, también el estilo.

586 Según Requeno, es uno de los «caracteres de pura conveniencia en sociedad que nacen de ordenar la sensibilidad», estudiado en el capítulo xv («Del carácter del hombre de buen gusto»), de sus *Escritos filosóficos,* Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008, pp. 195-199.

587 Francesco Albani, llamado el *Albano* (Bolonia, 17 de agosto de 1578-Bolonia, 4 de octubre de 1660), fue un pintor italiano del clasicismo romano-boloñés. Discípulo de Agostino Carracci, instaló su taller en Bolonia, siendo difícil determinar con precisión qué cuadros de los que llevan su firma son suyos o de sus discípulos. En el capítulo xxxiii («De la variedad y de la vagueza»), Requeno lo alaba por «vaguísimo» (por *bellísimo*). Requeno parece referirse a la *Danza degli amorini con il ratto di Proserpina,* actualmente en la pinacoteca Brera de Milán. Otras pinturas con tema parecido están en el Gemaeldegalerie de Dresde (*Il trionfo di Galatea, Danza di amorini con la statua dell'Amore* y *Venere e amorini).*

588 Ludovico Carracci (Bolonia, 1555-Roma, 1619), autor de la *Aparición de los tres ángeles a Abraham* (Pinacoteca Nacional de Bolonia). Otro cuadro que pudo contemplar durante sus veinticinco años en Bolonia.

589 Según Requeno, es uno de los «caracteres de pura conveniencia en sociedad que nacen del buen genio», estudiado en el capítulo xii («Del carácter decoroso, digno del hombre en sociedad»), de sus *Escritos filosóficos,* pp. 179-183.

590 *Magdalena* de Giovanni Francesco Barbieri, llamado *Guercino*. Fue discípulo de L. Carracci. Trabajó en Venecia entre 1618 y 1621; en 1621 y en 1623 estuvo en Roma, donde realizó una serie de grandes composiciones en las que se manifiesta la influencia de Caravaggio. De regreso a Bolonia, su estilo se hizo más ligero y cobró el dibujo mayor vigor y riqueza. Requeno parece referirse a *Magdalena penitente* (Museo del Prado) y no a la *Magdalena en el desierto* (1652, Pinacoteca Nacional de Bolonia).

591 Sinónimo de tiara pontificia.

592 Carlo Bononi o Bonone (Ferrara, 1569-Ferrara, 1632). Dotado de un excepcional sentido pictórico, se distingue por su gran libertad de espíritu. En Ferrara pintó en la Cartuja (*Las bodas de Canaán* y el *Ángel de la Guarda*) y la decoración de Santa María in Vado. Los monjes cartujos se establecieron en Ferrara en 1461 por voluntad del duque Borso. La iglesia de la Cartuja, del siglo xv, fue acabada en 1551, aunque la fachada quedó sin cubrir y la portada fue añadida a finales del siglo xviii. La iglesia de San Cristoforo alla Certosa, de una única nave central con capillas laterales, se atribuye a Biagio Rossetti (fallecido en Ferrara en 1516). «La Cartuja de Ferrara es una de las más grandes de Italia [...]. Hay en ella buenas pinturas, y en el refectorio un gran cuadro de las *Bodas de Caná*, obra de Bononi, muy estimada. Borso, duque de Ferrara, fundador de este convento, está enterrado en el patio», según Leandro Fernández de Moratín, *Viage a Italia,* Madrid, Espasa Calpe, 1988 (ed. de Belén Tejerina), p. 367. El 24 de septiembre de 1788, el inquisidor Rodríguez Laso visitó la Cartuja de Ferrara, y afirma «La Cartuja es de las mejores de Italia. En la iglesia están los 12 cuadros de la Pasión que hay en las diferentes capillas de la iglesia. Son de Nicolás Rosselli. El gran altar del crucero, a mano derecha, contiene un cuadro de Bastianino del *Juicio Universal,* famoso. El del refectorio, de las *Bodas de Caná,* con otros de la iglesia son del Bononi; pero el del refectorio es una pieza sobresaliente» (Nicolás Rodríguez Laso, *Diario del viage a Francia e Italia (1788),* ed. de A. Astorgano, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 2006, p. 362).

593 *Vagheza* («hermosura», «gracia»), italianismo notado por un censor.

594 *La liberación de san Pedro* es un fresco de Rafael Sanzio y su ayudante Giulio Romano, pintado en 1514. Tiene una anchura en la base de 660 cm. Es uno de los frescos de la Sala de Heliodoro (Stanza di Eliodoro), una de las habitaciones que hoy en día son

conocidas como las Estancias de Rafael, ubicadas en el Vaticano y que forman parte de los Museos Vaticanos.

Representa la liberación de san Pedro de la cárcel de Agripa I el Grande (10 a. C.-44 d. C.), al que el Nuevo Testamento llama Herodes, por un ángel, tal como está narrada en los *Hechos de los apóstoles,* capítulo 12:7-10. Se relata en tres escenas distintas: en el centro se ve al ángel despertar al santo y romper sus cadenas, mientras los soldados no pueden hacer nada por evitarlo; a la derecha cómo escapan ambos mientras los soldados están dormidos, y en la izquierda los soldados que se despiertan para perseguirlos. San Pedro tiene las facciones del papa Julio II. Con ello se pretende representar la milagrosa protección concedida por Dios a la Iglesia amenazada en la persona del pontífice. Destaca de este fresco la luz: débil aquella de la luna y resplandeciente la del ángel, que se suma a aquella natural que proviene de la ventana (real) inferior.

595 Giovanni Bettino Cignaroli (Verona, 1706-1770). Pintor italiano. Estudió con el poco conocido Sante Prunati, pasando después al taller de Antonio Balestra, que reforzaría el academicismo de su formación. Fue un representante del rococó más clásico, llevó sus temas hacia un sentimentalismo que le proporcionó un gran éxito en su tiempo y recibió encargos de toda Europa. En 1735 se estableció en Venecia y fue influido por Sebastiano Ricci y Piazzetta. En 1739 regresó a Verona, donde sostuvo una gran actividad cultural que incluyó la teorización sobre temas artísticos. Un solo lienzo de Cignaroli atesora el Museo del Prado: *La Virgen y el Niño Jesús con varios santos,* firmado en el pedestal de la gran columna salomónica que sirve como fondo a la composición. Se trata de una variación de la composición del Veronés de *San Pablo en Verona.* Esta obra fue encargada para el altar de la capilla del palacio de Riofrío por la reina Isabel de Farnesio en 1759. Allí permaneció desde 1762 hasta 1782, año en que pasó al palacio de La Granja. *Cfr.* F. Renzo Pesenti, «Due momenti dell attività de G. B. Cignaroli», en *Arte antica e moderna,* Florencia, 1966, p. 82; Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España,* Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1977, p. 386.

596 Giacomo Parolini (1663-1733) fue el protagonista indiscutible de la pintura en Ferrara en el primer tercio del siglo XVIII.

597 El 23 de agosto de 1788, el inquisidor Rodríguez Laso visita el convento de los capuchinos de Bolonia, pero no se fija en el cuadro de los Carracci: «Dirigimos el paseo al convento de capuchinos, que está en una situación semejante a la de *San Michele in Bosco*, y no distante. En el altar mayor de la iglesia, está el célebre *Crucifijo* de Guido, y así, en los demás como en la iglesia, hay muy buenas pinturas de autores modernos» (Rodríguez Laso, *Diario,* p. 319).

598 *Cuida,* imprecisión léxica notada por uno de los censores. Tiene el sentido de «encaminar a».

599 *Positura,* italianismo («postura»).

600 *Consecuencia,* en el manuscrito.

601 Wamba (?-688), hijo del rey Recesvinto, fue rey de los visigodos entre los años 672 y 680.

602 Requeno le dedica a Apeles dos capítulos. El XVI del *Saggio storico* («Apelle»), tanto en la edición de los *Saggi* de 1784 (pp. 65-74) como en la de 1787 (pp. 98-110). El otro es el capítulo XVIII («Della vernice d'Apelle») del *Saggio Secondo sul ristabilimento del método pratico di dipingere* (pp. 203-206, en la edición de 1784, y pp. 321-325 en la de 1787). Apeles fue uno de los más queridos y afamados pintores de la Edad Antigua. Nació en Colofón, en el año 352 a. C.; y falleció en Cos el 308 a. C. Sus cuadros tenían un brillo especial que conseguía mediante el *atramentum,* que era una capa de barniz negro que diseminaba sobre ellos. Cuentan de Apeles que era bastante receptivo y abierto a la crítica

constructiva. Según recoge Plinio el Viejo, en una ocasión un zapatero se dio cuenta de un error cometido por el pintor en los zapatos de una figura de un cuadro y lo criticó. Al oírlo Apeles, lo corrigió de inmediato. Envanecido el zapatero, hizo otra observación sobre las piernas, a lo que el artista contestó: «Ne supra crepidam sutor judicaret», es decir «El zapatero no debe juzgar más arriba de las sandalias», frase que ha quedado reducida al dicho español: «Zapatero, a tus zapatos».

603 El pintor Paneno, hermano del escultor Fidias (Atenas, c. 490 a. C.-Olimpia, c. 431 a. C.), recreó la batalla de Maratón en el pórtico o Stoá Pikili.

604 *Asuefección,* italianismo, de *assuefazione,* «costumbre».

605 Tampoco podía compartir Ramos, ferviente defensor del bello ideal, las críticas que Requeno hace de algunos cuadros de Rafael Sanzio, quien desde mediados del siglo XVI era generalmente considerado como el pintor idealmente equilibrado: «Critica a Rafael en dicho artículo, diciendo que su mucho saber le hizo pasar los límites de la naturalidad, porque pintaba los sayones con *elegancia* y *gentileza.* El autor del manuscrito [Requeno], tal vez, no ha visto el cuadro de Rafael, conocido por *El pasmo de Sicilia,* y así me lo persuado al ver que, cuando habla de los sayones de Urbino, los tacha de elegantes. Pero nótese cómo los halla Mengs cuando hace la descripción de esta pintura. Mas, concediendo que el señor Requeno no tenga a la vista esta obra, no le faltan en el Vaticano de Roma otras del mismo autor en que observar, despreocupadamente, la propiedad y diversidad de caracteres en las famosas pinturas de la *Escuela de Atenas,* de la *Teología*, del *Incendio de Borgho*, etc., y no hallará ciertamente la misma elegancia y *gentileza* en los soldados y gente ordinaria, que en las que la exigen según lo que representan» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada el 1 de abril de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

606 El censor Francisco Javier Ramos no está de acuerdo con esta propuesta de Requeno: «De los documentos que creo erróneos o perjudiciales son, cuando, tratando de la naturalidad, dice *que debe estudiarse mucho en esta forma*: 1.º *Los grandes maestros.* 2.º *Los muy imperfectos, éstos para no dar en la afectación*. Consejo arriesgado a la verdad. ¿Estarán acaso exentos de la afectación los muy imperfectos? Entiendo que todo original defectuoso debe alejarse de la vista» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada el 1 de abril de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

607 El pintor Francesco Mazzola (Parma, 11 de enero de 1503-Casalmaggiore, cerca de Cremona, 24 de agosto de 1540), llamado *il Parmigianino* («el parmesanito») por su lugar de nacimiento y por su reducida estatura y aspecto grácil, fue uno de los máximos exponentes del manierismo. Se ha conservado poca obra suya. Su obra y su personalidad se afirman en contacto con el primer manierismo toscano y a través de las obras de los grandes maestros Rafael y Miguel Ángel, consiguiendo traducir en términos originales los modelos del Renacimiento con una orientación ya plenamente manierista. Para él, la función del arte era trasmitir sensaciones exquisitas y excitantes, para lo cual tuvo que crear una necesaria artificiosidad. De Correggio asimilará el clasicismo, convirtiéndolo en manierismo, manteniendo el ilusionismo del primero, pero traduciéndolo a modelos más decorativos y una mayor vitalidad de las formas, aunque menos contorneadas, como le achaca Requeno.

608 El citado Guercino, seudónimo de Giovan Francesco Barbieri. En 1642 se establece en Bolonia para reemplazar al fallecido Guido Reni, iniciando una tercera etapa en su estilo personal, más barroca.

609 Referencia a sus inéditas *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ms. 3-308-7, fol. 39.

610 Apeles (Colofón, 352 a. C.-Cos, 308) fue uno de los más queridos y afamados pintores de la Edad Antigua. Su obra más famosa es, sin duda, *La calumnia,* basada en un

suceso vivido por él mismo. Otro pintor, Antífilos, había calumniado a Apeles en la plaza pública, acusándolo de traición ante Ptolomeo IV. Apeles fue enviado a prisión. A continuación se reconoció su inocencia; el rey redujo a la esclavitud al calumniador, y liberó a Apeles. Este pintó entonces la primera pintura alegórica, llamada *La calumnia*. Este importante tema influyó a lo largo de los siglos en otros artistas, como Botticelli *(La calumnia de Apeles)* y Alberto Durero, que intentaron, cada uno a su modo, volver a pintar esta alegoría a partir de las descripciones de Luciano de Samósata. De Apeles se decía en su tiempo que tenía el don de la gracia, lo mismo que se dijo siglos después con respecto a Rafael de Urbino, el pintor italiano del Cinquecento.

611 Nulla dies sine linea («ningún día sin una línea»), proverbio que se atribuye a Cayo Plinio Cecilio Segundo, también conocido como Plinio el Viejo.

612 Requeno parece rehacer un verso de Horacio: «Foecundi calices quem non fecere disertum?» (Hor. epist. I, 5, 19).

613 Antonio Allegri da Correggio (Correggio, cerca de Reggio Emilia, agosto de 1489-Correggio, 5 de marzo de 1534) fue un pintor italiano del Renacimiento, dentro de la escuela de Parma que se desarrolló en la corte de los Farnesio durante el apogeo del Manierismo en Italia. Tras su estancia en Roma, se encarga de diversas obras en Parma, en particular frescos en variadas iglesias. Requeno se refiere a los frescos de la catedral de Parma (1526-1529): *La Asunción de la Virgen.* Pintada en la cúpula es considerada su obra maestra. Crea una ilusión óptica de profundidad hacia el infinito, con perspectiva en contrapicado. En la realización de los frescos abandona el método del estarcido, para poner el dibujo sobre cuadrícula. Los frescos de las cúpulas, tanto de la iglesia de San Juan Evangelista, como de la catedral de Parma, fueron muy estudiados por los decoradores del siglo XVII. Se conservan cerca de un centenar de dibujos de Correggio, principalmente estudios preparatorios a la sanguina para los cuadros o las grandes decoraciones, como sugiere Requeno, quien, por otra parte, conocía bien la ciudad de Parma, por su cercanía a Bolonia y haber publicado allí varias obras.

614 *Abridores,* es decir grabadores (*Diccionario* de la RAE de 1780).

615 El patrimonio gráfico de Leonardo que actualmente se conserva es enorme. Más de cuatro mil folios, entre los aislados y los recogidos en «códices» por el propio Leonardo o por otros en forma de miscelánea.

616 *Stentatezza,* en italiano «debilidad, escasez, dificultad, desgana».

617 *Atrabajados,* palabra incorrecta subrayada por el censor, tal vez Munárriz.

618 *Holandilla:* «cierta especie de lienzo teñido y prensado, que sirve para aforros de vestidos y otras cosas» (*Dicc.* RAE 1780).

619 El citado Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco. Requeno leyó a fondo el tratado de Palomino, pues le dedica el capítulo VI («Interpretaciones de Plinio hechas por el señor Antonio Palomino») en los *Saggi* sobre la pintura, tanto en la edición de 1784 (pp. 138-142), como en la de 1787 (pp. 216-221) . *Cfr.* Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII,* pp. 19-98.

620 Michelangelo Buonarroti (1475-1564), fue el primer artista occidental del que se publicaron dos biografías en vida. Como dice Requeno, Miguel Ángel demostró su gran dominio del desnudo, junto con el movimiento dinámico y de creación, hasta agotar todas las posibilidades expresivas, con una gran variedad de técnicas: algunas figuras están contorneadas con carbón; otras, con trazos fuertes, están esfumadas e iluminadas con yeso. Se basó sobre todo de los gestos de los brazos.

621 Según Requeno, es uno de los «caracteres de pura conveniencia en sociedad que nacen de ordenar bien el amor», estudiado en el capítulo XXIII («Del carácter del hombre gracioso en sociedad»), de sus *Escritos filosóficos,* pp. 232-236.

622 *Hilaridad,* es decir, gozo o satisfacción, palabra subrayada por el censor, no recogida en el *Diccionario* de la RAE de 1780.

623 Ya Giorgio Vasari en 1550 dice de Correggio «que se tenga también por determinado que ninguno trató mejor los colores, ni con tanta suavidad o con más relieve ningún autor pintó mejor que él, mucha era la *"morbidezza"* de las carnes que hacía, y la gracia con que terminaba sus trabajos» (*Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1542-1550; segunda edición, ampliada en 1568).

624 Según Requeno es uno de los «caracteres de pura conveniencia en sociedad que nacen de ordenar bien el amor», estudiado en el capítulo xxiv («Del carácter del hombre elegante en sociedad»), de sus *Escritos filosóficos*, pp. 237-241.

625 Por su parte, Requeno había sentado el principio de que «Basta estar atentos al principio o regla general que yo voy a declarar: *La elegancia está puesta en la línea ondeante o de las palabras o de los movimientos o de los cuerpos, tanto naturales como artificiales*» (*Escritos filosóficos,* p. 237).

626 También es un tópico afirmar que las *madonne* y los *bambini* de Rafael Sanzio están llenos de belleza y elegancia, tanto en sus retratos como en sus pinturas.

627 Según Requeno, es uno de los «caracteres de pura conveniencia en sociedad que nacen del buen genio», estudiado en el capítulo vi («Del carácter culto en sociedad»), de sus *Escritos filosóficos,* pp. 136-142.

628 *Posituras,* italianismo de *positura* («postura»).

629 *asuefacción,* italianismo subrayado por el censor.

630 José de Ribera y Cucó (Játiva [España], 12 de enero de 1591-Nápoles, 1652); pintor y grabador español del siglo xvii, que desarrolló toda su carrera en Italia y principalmente en Nápoles. Fue también conocido con su nombre italianizado Giuseppe Ribera y con el apodo *Lo Spagnoletto* («el españolito») debido a que reivindicaba sus orígenes firmando sus obras como «Jusepe de Ribera, español» o «setabense» (de Játiva). Cultivó un estilo naturalista que evolucionó del tenebrismo de Caravaggio hacia una estética más colorista y luminosa. Sus obras, enviadas a España desde fecha muy temprana, influyeron en técnica y modelos iconográficos sobre los pintores locales; entre ellos, Velázquez y Murillo. Sus grabados circularon por media Europa. Autor prolífico y de éxito comercial, Ribera es un pintor destacado de la escuela española, si bien su obra se hizo íntegramente en Italia y, de hecho, no se conocen ejemplos seguros de sus inicios en España. Etiquetado por largo tiempo como un creador truculento y sombrío, mayormente por algunas de sus pinturas de martirios, este prejuicio se ha diluido en las últimas décadas gracias a múltiples exposiciones e investigaciones, que lo reivindican como creador versátil y hábil colorista. Vemos cómo Requeno destaca su variedad en las «fisonomías». A lo largo de sus obras, podemos visualizar que Ribera no va a ser un pintor con un único registro, sino que su lenguaje va a ceñirse con admirable precisión a cada uno de los hechos acaecidos. Superando el tenebrismo inicial, volverá a los intensos contrastes de luz y de sombra cuando ciertos asuntos lo exijan o cuando la iconografía lo reclame.

631 Requeno alude al *Martirio di san Lorenzo,* de Guercino, un óleo sobre tela (301×200 cm), pintado en 1628 y que pudo ver en la catedral de Ferrara, donde residió entre 1768 y 1774, y a donde iba con frecuencia por la cercanía con Bolonia y por dejar allí muchos amigos jesuitas.

632 Referencia a las ya citadas inéditas *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ms. 3-308-7, fol. 39.

633 Palabra subrayada por el censor.

634 Vemos que Requeno leía la literatura de los críticos e historiadores de las artes. Antes citó a Palomino; ahora lo hace con León Battista Alberti (Génova, 18 de febrero de 1404-Roma, 20 de abril de 1472), una de las figuras del humanismo más polifacéticas y primer teórico artístico del Renacimiento, una figura emblemática por su dedicación a las más variadas disciplinas. Se mostró constantemente interesado por la búsqueda de reglas, tanto teóricas como prácticas, capaces de orientar el trabajo de los artistas. De 1436 data *De pictura*, que el propio Alberti tradujo a toscano con el título *Della pittura.* En este tratado pretende dar reglas sistemáticas a las artes figurativas. El tratado se basa principalmente en Euclides. En su introducción marca la distinción entre la *forma presente,* la palpable y la *forma aparente,* es decir, la que aparece ante la vista, que varía según la luz y el lugar, a la que se unió la teoría de los rayos visivos. Luego trata de los colores: el rojo, el azul, el verde y el amarillo (en correspondencia con los cuatro elementos) que Alberti define como colores fundamentales. El blanco y el negro no los define como colores, sino como modificación de la luz. Continúa la descripción del método prospectivo siguiendo principios geométricos. El II libro habla de teoría artística. Alberti divide la pintura en tres partes: 1.ª «Circumscriptione», es decir, contorno de los cuerpos, en donde trata del llamado velo, del sistema para trazar contornos precisos. 2.ª «Compositione», es decir, composición de los planos, en donde analiza la teoría de las proporciones basándola en la anatomía. 3.ª «Receptione di lumi», que trata de tonos y tintas, y se habla fundamentalmente del relieve, y en este apartado reprueba también el uso excesivo del oro puro para los fondos.

635 Maella prefiere denominarlo «claroscuro». Censura de Mariano Salvador Maella, fechada en Madrid el 13 febrero 1807 (ARABASF, ms. 1-16-44).

636 Giovanni Battista Piazzetta (13 de febrero de 1683-28 de abril de 1754), pintor rococó italiano de temas religiosos y escenas de género. Ciertamente, tenía una paleta menos luminosa y con menos encanto que sus competidores venecianos Sebastiano Ricci y Tiepolo. Las representaciones de Piazzetta son más oscuras e íntimas. Creó un arte de color cálido y rico y una misteriosa poesía. Era muy original en la intensidad del color que a veces usó en sus sombras, y en la cualidad un poco sobrenatural que le dio a la luz que pone de relieve parte de la composición. También son notables sus cuidadosos dibujos de figuras de medio cuerpo o grupos de cabezas, usualmente en carboncillo o tiza negra con resaltos blancos sobre papel gris.

637 El *Diccionario* de la RAE de 1780 recoge la acepción de *bodegón.*

638 Afirmación duramente contestada por Mariamo Maella en su censura: «No me parece muy moderado el señor Requeno cuando se propone criticar los que establece como defectos de muchos profesores de la mayor nota, en algunos de sus mejores cuadros, pues, además de que esto debería hacerse con toda moderación, sería bueno lo practicara quien tuviera más conocimientos de las Artes, pues no puedo persuadirme posea estos, en un regular grado, quien, al capítulo 28 de su escrito, comete el error de creer y asegurar como indudable que el famoso Guarchino de Chento [*sic,* Guercino de Cento] gastase, en sus pinturas y colores, la pez griega, sabiéndose positivamente que de lo que han hecho uso los antiguos, y aún más modernos para su claroscuro (que el señor Requeno llama *sombrío*), es de la Momia, que los italianos llaman *Sparto*, color diáfano, aunque adicto a oscurecerse mucho con el transcurso del tiempo, no pudiéndose hacer uso de la pez en este objeto, por ser materia resinosa, y que no se puede manejar sino cuando está disuelta por medio del fuego […]. Madrid, 13 de febrero de 1807». ARABASF, *Don Vicente María Requeno, sobre que se le devolviesen dos manuscritos,* ms. 1-16-44. Sin foliar.

639 Referencia a *La purificazione della Vergine* de Guercino (ó./t., 342 × 212 cm) pintada en 1654 para la Chiesa di Santa Maria della Pietà, donde continúa.

640 La *Cátedra de san Pedro,* uno de los muchos cuadros que Guercino pintó sobre este santo; al parecer, actualmente no está en Cento, su lugar de nacimiento.

641 La *creta* o *caliza de Creta* es una roca caliza sedimentaria de origen orgánico, blanca, porosa y blanda que se usa para la tiza.

642 En el manuscrito, *ya se pinta.*

643 El citado León Battista Alberti en su *De pictura* (en toscano, *Della pittura*).

644 Afirmación no compartida por el censor y profesor de Pintura Francisco Javier Ramos: «Dice que los griegos pintaron con solos cuatro colores, y que Alberti no entendió los griegos, ni los elementos de la física, porque quiso renovar aquella costumbre. Y yo pregunto, ¿cuántos colores primarios hay? No es menester estudiar mucha física para saber que solo tres, que son el amarillo, rojo y azul, pues el blanco y negro no se reputan por colores, siendo el uno luz y el otro privación de ella. Todos los demás son producción de los tres expresados» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada el 1 de abril de 1807. ARABASF, ms. 1-16-44).

645 *vageza,* italianismo subrayado por el censor.

646 *Fresqueza*, italianismo (*freschezza* = «frescura»).

647 Según Requeno, es uno de los «caracteres de pura conveniencia en sociedad que nacen de ordenar bien la sensibilidad», estudiado en el capítulo XXIV («Del carácter de los hombres de buen tono en sociedad») de sus *Escritos filosóficos,* pp. 199-202.

648 «*bajo de una misma cuerda fundamental en un tono de color diverso corresponde a un argumento alegre que un melancólico o trágico*. Frase mal construida y, en consecuencia, subrayada por el censor, que podría reconstruirse así: "bajo de una misma cuerda fundamental en un tono de color diverso, [pues no] corresponde a un argumento alegre [el mismo] que [a] un melancólico o trágico"».

649 La citada pintura (capítulo XIII) de Carlo Bononi o Bonone (Ferrara, 1569-Ferrara, 1632), propiedad de la Cartuja de Ferrara.

650 *Cambiamento,* evidente italianismo.

651 Giovanni di Niccolò Luteri, llamado Dosso Dossi (San Giovanni del Dosso, cerca de Mantua, c. 1490-1542), fue un pintor ligado a la escuela veneciana, influido por Giorgione y por Tiziano, de los que tomó el tratamiento de las formas, libres y sueltas, y su acentuación del color. Sin embargo, su técnica no será una mera traslación de la veneciana. La fuerte tradición quattrocentista ferraresa también dejará su impronta en su manera de trabajar. Se alejará de la tendencia clasicista de los vénetos, sustituyéndola por una expresividad a veces extravagante.

652 Ippolito Scarsella, conocido como Scarsellino (Ferrara, 1550-Ferrara, 28 de octubre de 1620), pintor italiano activo durante el Renacimiento tardío, concretamente en la fase manierista. Scarsellino siempre prefirió las obras de pequeño formato, donde pudo dar rienda suelta a su vena intimista y una forma delicada y tierna de tratar los temas, llenándolos de luz y juegos cromáticos muy sutiles. Su pintura está impregnada de sensualidad, y cercanía, con un espíritu novedoso muy similar al que contemporáneamente estaban creando los Carracci en Bolonia. Muchas de sus pinturas se conservan en Ferrara, donde las pudo contemplar Requeno, como *Decapitación del Bautista, San Eligio exorciza a la endemoniada, San Eligio cura al cojo, Conversión de san Pablo, Virgen entronizada con el Niño con san Pedro y un santo obispo, Santa Cecilia, Santa Águeda, Santa Apolonia* y *La última cena* (actualmente, casi todas en la Fondazione Cassa di Risparmio, Ferrara).

653 Carlo Bononi o Bonone (Ferrara, 1569-Ferrara, 1632), dotado de un excepcional sentido pictórico, y autor de las dos veces citadas *Las bodas de Canaán.*

654 Ingenuamente Requeno confiesa que su formación científica y artística es italiana y posterior a la expulsión de 1767. Por otra parte, evidente por su profunda inmersión lingüística que aflora en los constantes italianismos.

655 Francisco Javier Ramos considera confuso e impracticable este consejo de Requeno: «La instrucción que pretende dar, tratando del *buen tono,* (y que más pertenecería a la armonía) diciendo que, *después de bosquejado el cuadro con los colores que se quiera, se prepare un solo color cual deba reinar en toda la pintura, y se dé igual y ligeramente con la brocha una mano sobre el bosquejo; y después que se haya enjugado o esté cuasi enjuto, se termina el cuadro sobre aquella tinta con los colores correspondientes a cada parte,* etc., es, sin duda, ingenioso si fuera practicable. Tal vez entenderá hablar de una veladura general, mas esta pediría diversa explicación. El pintor, desde el principio, debe contar siempre con el tono y armonía que exige el asunto que ejecuta, y en esta consideración hace sus tintas que correspondan al fin propuesto, sin necesidad de recurrir después a subterfugios falsos (censura de Francisco Javier Ramos, fechada el 1 de abril de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

656 *Refléctase,* italianismo («reflexiónese»).

657 Pompeo Girolamo Batoni (Lucca, 1708-Roma, 1787), pintor discípulo de Imperiali, se establece en Roma en 1728. Su arte está a caballo entre el clasicismo romano y el Neoclasicismo naciente. Fue el retratista europeo de moda a mediados del siglo XVIII. Desde 1740 se convirtió en el primer pintor de Roma, y solo rivalizó con él Mengs durante sus dos estancias romanas. E. Borelli, *Pompeo Batoni (1708-1787),* Lucca, 1967. El 15 de febrero de 1789, en Roma, Salesa, dialogando con Laso, coloca a Batoni a la altura de Mengs. En 1798 continuaba la admiración del inquisidor Laso por ambos: «El estudioso Mengs y el franco Batoni dan una nueva luz como dos grandes luminares de aquel firmamento», Nicolás Rodríguez Laso, *Elogio de las bellas artes,* p. 48.

658 Giovanni Bettino Cignaroli (Verona, 1706-1770), citado en el capítulo XIII.

659 Requeno había definido el estilo de Voltaire al hablar del *carácter del hombre de buen gusto* (capítulo XV de los caracteres personales): «Leed a Voltaire, hallareis que es filólogo y poeta de óptimo gusto, mas hallaréis, asimismo, en las mismas obras que es un filósofo, un político, un histórico, un moralista, un religionario de pésimo gusto» (Requeno, *Escritos filosóficos,* p. 197). Juicio menos peyorativo sobre Voltaire, una de las bestias negras de la Compañía de Jesús, del que cabría esperar de un jesuita convencido, como era Requeno. Voltaire no fue ciertamente un pensamiento creador ni científico, pero poseyó el arte de cautivar a los hombres. Y no contribuyó poco a arruinar el rigor del filosofar científico, pues a fuerza de ingenio y estilo persuadió a muchos de que la literatura se identificaba con la ciencia. Su lucha se dirigió contra el régimen autoritario de Luis XV y contra la supuesta intolerancia de la Iglesia católica y de sus dogmas. Aquí vio él la raíz de la superstición y de la hostilidad con que tropezó en muchos sectores el ilustrado siglo de la razón. De nuevo, fueron los jesuitas y los jansenistas contra quienes se exacerbaron sus ataques; aunque no solo contra estos. En las cartas de Voltaire era frecuentemente *Aimez-moi et écrasez l'infame* («Amadme a mí y odiad a la infame Iglesia»). Estas palabras nos dan idea de lo desatado de su apasionamiento, que cegó su juicio para distinguir objetivamente, por ejemplo, entre tolerancia dogmática y tolerancia civil, o entre manifestaciones particulares aisladas y el espíritu total.

Por otro lado, no sería del todo justo tachar a Voltaire simplemente de ateo. Teóricamente, Voltaire fue un deísta y admitió una religión de razón, al estilo de los librepensadores ingleses, con un Dios personal y ultramundano, cuya existencia prueba él echando mano de los usuales argumentos cosmológicos, teleológicos y morales; «la naturaleza entera nos está diciendo a gritos que Dios existe». Las célebres palabras contenidas en el mismo pasaje, «si Dios no existiera habría que inventarlo», nos iluminan la situación espiritual del momento. La religión es solo fe, una necesidad, un «como si», o algo de otro género que se explica por motivos pragmáticos. En todo caso, la metafísica del deísmo no es ya una verdadera metafísica, y su manera de hablar de la fe no contribuye precisamente a apoyar la

religión, sino a destruirla, ya que la deja en el aire, sin el apoyo de los preámbulos racionales de la fe. Esto adquirirá especial relieve en el pensamiento posterior a Kant. *Cfr.* Johannes Hirschberger, *Historia de la filosofía,* 12.ª ed., Barcelona, Herder, 1982, vol. II, pp. 148-149. El entusiasmo que los revolucionarios franceses sintieron por Voltaire culminó en el apoteósico traslado de sus cenizas al Panteón el 22 de julio de 1791.

660 *Virginis* (colores vírgenes, es decir, sin mezcla de blanco o negro), palabra subrayada por el censor.

661 En óptica, un prisma es un objeto capaz de refractar, reflejar y descomponer la luz en los colores del arco iris. Requeno, que era director (conservador) del Gabinete de Historia Natural de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País cuando redactaba este tratadito, sin duda conocía los experimentos de Isaac Newton, quien hizo pasar cada color a través de un segundo prisma, descubriendo que seguían iguales y fue el primero en descubrir que los prismas separan los colores de la luz. También usó una lente y un segundo prisma para volver a unir los colores separados en luz blanca.

662 *Vagueza:* italianismo de *vaghezza* («hermosura, belleza de tono suave, simpático y amable»).

663 El censor Francisco Javier Ramos subraya el evidente error de Requeno, pues acertadamente dice que la forma de hacer el morado es combinando rojo y azul: «Dice el señor Requeno, en el capítulo que trata de la variedad y de la *vagueza,* que *del azul y verde unidos resulta el color morado*; lo cual es absolutamente imposible, pues solo del rojo y azul podrá obtenerse dicho morado» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada el 1 de abril de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

664 *Pérsico:* «especie de melocotón o durazno, liso en la cáscara y parecido en el sabor a los albaricoques» (*Diccionario* RAE de 1780)

665 Guido Reni (Calvenzano, 4 de noviembre de 1575-Bolonia, 18 de agosto de 1642). Este pintor y aguafortista, discípulo de Carracci, es uno de los líricos más puros y más grandes artistas de todos los tiempos. Once veces Laso cita con admiración a este pintor a lo largo de su *Diario.* Reni eligió como fundamento de su pintura, el culto a la belleza y a la gracia, acorde con una concepción heroica que dimanaba de Rafael y de las esculturas de la Antigüedad. Produjo muchas obras, siguiendo la línea del más puro clasicismo. Tuvo gran éxito en Roma y en Bolonia, ciudades en las que residió alternativamente. Desde 1614 se estableció en Bolonia. Como señala Laso, el día 5-IX-1788, está enterrado en la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Bolonia. Laso debió de ser un gran admirador de este pintor, al que llama *Guido* o *Guido Reni,* pues lo veremos fijarse en numerosos cuadros suyos en Bolonia y en Roma. Así, en Bolonia los días 19, 20, 23, y 28 de agosto, y 5, 13 y 16 de setiembre de 1788. En Roma, los días 28 y 29 de noviembre de 1788, y el 15-I-1789. El cuadro aludido por Requeno, *Santos Pedro y Pablo,* actualmente está en la Pinacoteca di Brera, de Milán.

666 Francesco Albani, llamado el *Albano* (Bolonia, 17 de agosto de 1578-Bolonia, 4 de octubre de 1660), ya aludido en el capítulo 11 («Del buen gusto»), donde es alabado por su sencillez. Fue un pintor italiano del clasicismo romano-boloñés. Discípulo de Agostino Carracci, instaló su taller en Bolonia, siendo difícil determinar con precisión qué cuadros de los que llevan su firma son suyos o de sus discípulos.

667 Parrasio de Éfeso fue uno de los principales pintores de la Grecia antigua, que desarrolló su actividad entre los años 440 y 380 a. C. Su cuadro de Teseo, o una copia, adornaba el Capitolio de Roma. Personaje de costumbres excéntricas y de gusto por el lujo y las comodidades (se dice que lucía una vestimenta teñida de púrpura), tuvo fama de pintor poco realista. Si Requeno relata la anécdota de la estilizada pintura del Teseo, otra leyenda cuenta su antagonismo con Zeuxis sobre quién de los dos pintaba más realisticamente.

668 *Fresqueza,* italianismo (*freschezza* = «frescura»).

669 Pintura al pastel. El pastel es una pasta compuesta de pigmentos y ligantes (goma o resina). Se emplea en la pintura desde el siglo XV, pero fue en el siglo XVIII cuando se empezó a usar de manera habitual en el dibujo y la pintura.

670 Vicente Requeno, *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica.* ARABASF, ms. 3-308-7.

671 «Vos exemplaria graeca nocturna versate manu, versate diurna» («Ni de día ni de noche se os caigan de las manos los modelos griegos», Horacio, *Ars poetica,* vv. 268-269).

672 Deducimos que estas *Observaciones* fueron redactadas en Zaragoza, después de retornar en septiembre de 1798.

673 Francisco Javier Ramos discrepa con Requeno en la importancia que le da al sistema educativo de las artes en Grecia, como factor casi exclusivo de la perfección que alcanzaron, pues, según Ramos, había también otros, como la filosofía, el clima, sus leyes, ritos y costumbres: «El señor don Vicente Requeno es digno de elogio, por su buen celo, pero *los inútiles esfuerzos que incesantemente* —dice— *hacen los modernos para alcanzar la perfección, grandiosidad y belleza que nos presentan los monumentos de los griegos*, no creo que consista tanto en no adoptar el sistema que supone observaron ellos, como en otras causas físicas y morales que concurrieron para llegar a tal perfección aquella nación [Grecia], tan dada a la filosofía, cuales fueron, entre otras, la benignidad e influencia del clima, sus leyes, ritos y costumbres» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada en Madrid el 17 febrero 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

674 Un resumen de estas observaciones sobre el dibujo ya las adelantó Requeno en el capítulo III («Della Pittura lineale de' Greci o monograma») de las ediciones de sus *Saggi* de 1784 (pp. 15-18) y 1787 (tomo I, pp. 18-22).

675 Uno de los reproches que se le hacen unánimemente a Requeno por los cinco censores, todos ellos académicos y casi todos profesores de Pintura, es que nuestro abate exagera «el olvido» o abandono en que estaba la docencia del dibujo. Incluso el más benigno de los censores, el mengsiano Gregorio Ferro, dice que «no está tan absolutamente olvidada la pintura lineal o gráfica», como exagera el jesuita (censura del académico Gregorio Ferro, fechada en Madrid el 12 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar). En el mismo sentido se expresa Mariano Salvador Maella: «En lo que dice el señor Requeno, de haberse abolido esta [la pintura lineal] es un clásico error, pues no probará nunca otra cosa, sino que en el día no hay escuelas establecidas para enseñar solamente las líneas, pero es constante que los maestros que enseñan los demás preceptos del Arte a los jóvenes, les ha impuesto ya en los de las líneas o pintura lineal, sin cuyo requisito no puede suponerse la formación de algún cuerpo» (censura Mariano Salvador Maella, fechada en Madrid el 25 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

676 El censor Francisco Javier Ramos matiza ampliamente esta afirmación del abate aragonés, que ignoraba una de las prácticas más aconsejadas por Mengs, el dibujar la estatuas antiguas: «Dice el señor Requeno, *que uno de los principales defectos en que ha incurrido seguramente la Europa, en punto a la educación de los artistas de toda especie, es la abolición de las escuelas del dibujo puramente lineal*, cuya palabra *abolición*, me parece significar que, en algún tiempo, existieron o fueron establecidas en Europa, pero entiéndase por escuelas los estudios de los profesores y aún las academias. ¿Se ignora en estas [las academias] y en aquellos [los estudios de los profesores] que la basa fundamental de la pintura y escultura es el dibujo, o llámese *puro contorno*?

En mi concepto (y creo que en el de toda la Europa artística) no constituye un buen dibujo solo el artificio e inteligencia de las luces y sombras, si falta la exactitud o pureza de contornos y dintornos. Todos los profesores saben y procuran principalmente imprimir a sus discípulos la máxima de que, sin corrección de contornos, de cosa alguna sirve el buen plumeado de lápiz,

el bello colorido ni las demás partes del Arte. Y así es que procuran ejercitarlos en hacer contornos y dintornos (o sea *pintura gráfica*) antes de pasar a sombrear o la *monocrómica*.

En comprobación de esta verdad, puedo manifestar bastantes papeles de contornos que mi maestro [Rafael Mengs] me hizo ejecutar, por largo tiempo, de las estatuas antiguas y otros originales» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada en Madrid el 17 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

En el mismo sentido, el censor Manuel de Ribera considera una «máxima equivocada» esta opinión de Requeno: «Uno de los supuestos que he notado equivocados, muy al principio de la obra de que hablamos, consiste en que, indagando la causa principal de la superioridad que, con respecto a los modernos, se advierte en la pintura y escultura de los griegos, la encuentra el señor Requeno en la enseñanza pública que estos tuvieron del dibujo puramente lineal, atribuyendo consiguientemente la decadencia nuestra en dichas artes a la abolición y pérdida de las mismas gráficas escuelas. Y aunque concediera, y no es muy poco, que el alto grado a que llegaron en Grecia las nobles artes dependió más del método en el estudio del dibujo que del culto, comercio, costumbres y constitución política de los griegos, no por esto deja de ser una equivocación notable la supuesta pérdida del dibujo lineal entre nosotros; pues no es lo mismo haber incorporado en un edificio el estudio gráfico y monocrómico, que los antiguos tuvieron separado, que haber perdido los modernos, como el señor Requeno repite tantas veces, hasta la idea de lo que es puro dibujo, parte, sin duda, la más esencial de la pintura» (censura del académico Manuel de Ribera, fechada el 14 de marzo de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

677 Cayo Plinio Cecilio Segundo, conocido como Plinio el Viejo, escritor latino, científico, naturalista y militar romano. Nació en Comum, la actual Como, en Italia, en el año 23, y murió en Estabia, hoy Castellammare di Stabia, el 24 de agosto del año 79. Lamentablemente, de su obra solo se ha conservado la *Historia natural (Naturalis historia)* en 37 libros, fruto de la información recogida de más de dos mil libros. En ella recopila importantes conocimientos científicos de la Antigüedad que abarcan la botánica, la zoología, la mineralogía, la medicina y la etnografía.

Según el relato de Plinio el Viejo, la primera pintora fue una doncella de Corinto que, pretendiendo retener físicamente la imagen de su joven amante, dibujó en la pared de su cuarto el perfil del muchacho cuya sombra era proyectada por una vela. La joven era una hija del alfarero Butades de Sición. En su *Historia natural* (xxxv, 15), Plinio el Viejo escribió: «La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara […]. Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia […]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre. Así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba solo un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y esa es la etapa que perdura hasta hoy. […]. La primera obra de este tipo [plástica] la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad, la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería […]».

Esta leyenda de Plinio el Viejo era bastante conocida a finales del siglo xviii y ha sido representada por artistas como Felice Giani, Jean-Baptiste Regnault, Joseph Wright de Derby, Louis-Jean-François Lagrené el Mayor, o por Joseph-Benoît Suvée («Butades o el origen de la pintura» [1791]).

678 Requeno se refiere a Sición, ciudad de Argólide. Como Sicionia aparece bastante en la *Ciudad de Dios,* de san Agustín. Sición, Sicione o Sikios (griego: Σικυών o Σεκυών)

fue una antigua ciudad de Grecia situada al norte del Peloponeso, entre Corinto y Acaya. Estaba construida sobre una pequeña llanura triangular, a unos cuatro kilómetros del golfo de Corinto. Durante siglos, Sición permaneció bajo el dominio de Argos, de donde procedían los invasores dorios, pero ya en el siglo VI a. C. se tienen indicios de su plena soberanía, de manos de una serie de *tiranos* que iniciaron una política de enfrentamiento contra los dorios. La importancia de Sición como uno de los primeros centros artísticos de Grecia, aparece ampliamente contrastada por la tradición literaria. Allí parecen haber trabajado durante largo tiempo los famosos artistas cretenses Dipeno y Scilli, considerados los fundadores de la plástica del Peloponeso. De Sición era Canaco, autor en torno al 500 a. C. de muchas estatuas de bronce y mármol, y también tallista en madera y metales preciosos. Su gran estatua de bronce de Apolo Filesios en el Didimeo de Mileto fue reproducida posteriormente en un relieve de época romana: el dios desnudo, de pie, con el arco en la mano izquierda y, en la derecha, un cervatillo que, según Plinio el Viejo, tenía un mecanismo que lo hacía oscilar alternativamente sobre las patas anteriores o posteriores. En Sición como en Corinto, la tradición, creída por Plinio y Requeno, buscaba también el origen de la pintura, y lo relacionaba con nombres como Cratón, inventor del dibujo coloreado, o Teléfanes, que habría añadido particulares interiores de las figuras a los nombres de los personajes representados.

679 Esta división también aparece en el capítulo III («División de las formas de la pintura en general») de su *Libro de las formas de todo género de pintura:* «En cualquiera cuadro o pintura hecha sobre cualquiera superficie, [fol. 11v.] o de papel o de madera o de pared o de piedra o de tela, hecha con cualquiera método o de cola o de aceite o de cera o de fresco etc. hay dos partes que considerar: la *invención* y la *ejecución*. Cada una de estas partes tiene sus formas y caracteres particulares. Los griegos, a los cuales yo sigo en esta análisis, consideraron la *ejecución* de la pintura en tres diversos estados: 1.º en el estado de pintura puramente *lineal*. 2.º en el estado de pintura de un solo color, que ellos llamaron *monocrómica.* 3.º en el estado de pintura [fol. 12r.] hecha a todo color. Y en cada uno de estos estados de la pintura, hallaron diversas formas y caracteres peculiares, o de la pintura lineal o de la monocrómica o de la hecha a todo color, o digamos *colorida*». Vicente Requeno, *Libro de las formas de todo género de pintura,* ms. 3-308-6, fols. 11r.-12r.

680 Según el censor Manuel de Ribera, es una «máxima equivocada» esta opinión de Requeno: «Apela el señor don Vicente, para comprobación de su sistema, a los carteles publicados en Italia, Francia, Inglaterra, España y Alemania, con el nombre de *cartillas de dibujo*. A estas mismas, y muchos cuadros de nuestra propia Academia, apelo yo también para manifestar la equivocación de tal supuesto. Pues en la mayor parte de estos papeles presentan los mejores maestros de Europa los contornos y dintornos puros y desnudos de toda sombra, antes que manchados con el claro-oscuro; lo que convence de que no solo conocen sino que aconsejan los modernos profesores el importante estudio del dibujo puro lineal. Que sea este la basa principal de la pintura, lo han dicho constantemente antiguos y modernos profesores, y así lo repiten también en nuestra Academia sus maestros. Y, si los discípulos llevados del deseo, mejor diré de la necesidad, de ganar presto su sustento, aceleran, con alguna condescendencia de sus directores, la carrera, no depende de la falta de idea del dibujo puro en los artistas, sino de otras causas que nuestra misma Academia sabe, y espera remediar en mejor tiempo» (censura del académico Manuel de Ribera, fechada el 14 de marzo de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

681 *Almagre:* «Especie de tierra colorada muy semejante al bolarménico, que sirve para teñir diferentes cosas, como lana, piezas de madera, etc.». (*Diccionario* RAE de 1780).

682 Italianismo advertido por Munárriz: «*Frescantes*, en lugar de *fresquistas*, en la Observación 2.ª sobre la pintura lineal».

683 *Ólio,* errata, seguramente del copista, por óleo.

684 Requeno, en los *Saggi* sobre la pintura grecolatina, tanto en la edición de 1784 (pp. 44-48) como en la de 1787 (tomo I, pp. 56-61), dedica el capítulo XI a la «Escuela de Parrasio». *Cfr.* Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno,* Venecia, Giovanni Gatti, 1784, 8.º mayor, 40+215 pp.; *Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e Romani Pittori, del Signor Abate Don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino,* Parma, Stamperia Reale, 1787 [Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilimente dell'autore], 2 tomos, 404 y 319 pp.

685 Plinio, libro XXXV, capítulo 10.

686 *Comparados,* palabra corregida, queriendo decir, tal vez, *copiados.*

687 *Esfumado:* «Dibuxo de lápiz o de carbón, no plumeado, sino estregado o gastado» (*Diccionario* RAE de 1780).

688 Requeno volverá a hablar de este procedimiento en la «Observación II de la pintura monocrómica o claroscuro»: «se ejercitan últimamente en copiar, con un solo color a claro-oscuro, el desnudo de las figura humana. Para este estudio se usa la pluma de escribir, o la de lápiz, el carbón, o los dedales de papel rollado, con los cuales se extiende sobre papel blanco, azulado o de estraza algún polvo de color. Con estos instrumentos, y sobre tales superficies, se forman las pinturas monocrómicas en todas las escuelas [fol. 27r.] de Europa».

689 Los gobernantes ilustrados, con Campomanes a la cabeza, procuraron extender la creación de escuelas de dibujo para mejorar el rendimiento en las industrias, sobre todo mediante las sociedades económicas del país. A petición del protector de la Escuela de Dibujo, Juan Martín de Goicoechea, Requeno tradujo sus *Saggi* de 1784 para extender el método encáustico. *Cfr.* Astorgano, «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* [Zaragoza], 85-86 (julio-diciembre de 1998), pp. 56-73; Mariano J. Ruiz de Ael, «Las escuelas de dibujo del País Vasco en el siglo XVIII: sus modelos académicos», *Sancho el Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca,* 3 (1993), pp. 149-164

690 Requeno volverá sobre los tres grados de perfección en la observación 5.ª y última dedicada al claroscuro («Que en las escuelas monocrómicas de los griegos no se copiaba generalmente de los otros maestros, sino de la naturaleza; y cuán necesario sea hacerlo así a la perfección del arte»): «Los griegos distinguieron, como los modernos pintores, tres grados de perfección de su arte, como ya en otro lugar lo hemos dicho: 1.º Imitación de los maestros más célebres. 2.º Imitación de la naturaleza. 3.º Hermosura. Y, por cuanto observo, el primer grado lo destinaron a la escuela de la pintura lineal, el segundo [grado] a la pintura monocrómica, el tercero a la pintura de todo color» (fols. 33r.-33v.).

691 Esta idea de una escuela general de dibujo obligatoria para todo ciudadano es una de las pocas que el severo censor Manuel de Ribera considera útiles en el plan requeniano: «Entre las máximas útiles a las artes, y en que convienen la mayor parte de sus profesores, merecen principalísima atención [1.ª] la del restablecimiento de una Escuela General de Dibujo, desde la cual se repartiesen los discípulos, ya para las nobles, ya para las mecánicas artes, según su disposición, inclinación y talentos; conforme todo a lo que nuestra Academia tiene premeditado en este asunto» (censura del académico Manuel de Ribera, fechada el 14 de marzo de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

692 El ensayo histórico ocupa las primeras 159 página del primer tomo de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori,* 1787, I, pp. 1-158.

693 *Llevar,* palabra corregida, pues en un principio parece poner *llegar.*

694 Apeles fue uno de los más queridos y afamados pintores de la Edad Antigua. Nació en Colofón, en el año 352 a. C., y falleció en Cos el 308 a. C. Como ya sabemos, Requeno le dedica dos capítulos: el XVI del *Saggio storico* («Apelle»), tanto en la edición de

los *Saggi* de 1784 (pp. 65-74) como en la de 1787 (pp. 98-110); el otro es el capítulo XVIII («Della vernice d'Apelle») del *Saggio Secondo sul ristabilimento del metodo pratico di dipingere* (pp. 203-206 en la edición de 1784, y pp. 321-325 en la de 1787). Sus cuadros tenían un brillo especial que conseguía mediante el *atramentum,* que era una capa de barniz negro que diseminaba sobre ellos. Cuentan de Apeles que era bastante receptivo y abierto a la crítica constructiva. Como, desgraciadamente, no ha quedado nada de la pintura de Apeles, pintor oficial de Filipo y de Alejandro Magno, ni del tratado sobre arte que parece que escribió, Requeno debe sacar sus conclusiones sobre Apeles de los relatos de sus biógrafos antiguos, en especial de Plinio. Cicerón, Varrón, Columela, Ovidio y otros muchos escritores de la Antigüedad que elogiaron la habilidad insuperable de Apeles en el dibujo de las figuras y en el empleo de la luz y la perspectiva, pero no dicen casi nada del empleo del encausto.

695 Error formal advertido por Munárriz: «En la observación 5.ª sobre la pintura lineal: "No enseñan a dibujar la figura humana", debe decir: "No enseña a dibujar más que la figura humana"» (censura de José Munárriz, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

696 Según el censor Manuel de Ribera, es discutible esta opinión de Requeno: «Son opiniones dudosas y disputables: si es nocivo empezar el estudio del dibujo por las partes separadas o por el todo de los cuerpos» (censura del académico Manuel de Ribera, fechada el 14 de marzo de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

697 Requeno, al igual que había hecho el eminente polígrafo valenciano don Gregorio Mayans y Siscar en su tratado titulado *El arte de pintar,* publicado póstumamente en 1854 que fue originalmente la oración que se le encargó pronunciar con ocasión de la distribución de premios de 1767 ante la Academia de Santa Bárbara, embrión de la futura Academia de San Carlos, les achacaba, a la manera de Mengs, falta de preparación teórica. Para Requeno, las enseñanzas de las academias del siglo XVIII, a diferencia de lo que hacían los antiguos griegos, eran poco especulativas y excesivamente empíricas, como sostiene en la observación IV («Que los griegos daban lecciones especulativas en las escuelas de pintura monocrómica, directivas de los entendimientos para la buena ejecución del arte; y que en las academias de la Europa no se da ninguna»). *Cfr.* Rodríguez de Ceballos, *El siglo XVIII, entre tradición y academia,* pp. 168-169.

698 En el *Diccionario* de la RAE de 1780, la palabra *morcillo* es sinónima de *músculo.* En diccionarios posteriores se especifica: «parte carnosa del brazo, desde el hombro hasta cerca del codo».

699 El ternero o buey es el atributo de san Lucas, por ser el animal del sacrificio, pues su evangelio comienza con el relato de Zacarías, el sacerdote, padre de san Juan Bautista.

700 Entre los seguidores del método encáustico, Requeno destaca al director de la Academia de Ferrara, José Antonio Ghedini, a quien muestra su afectiva gratitud por varios ensayos suyos y por su amabilidad al escribirle una carta, que Requeno reproduce en un capítulo específico del *Saggio Pratico* (XX, «Juicio del señor Giuseppe Antonio Ghedini, director y maestro del estudio de la ciudad de Ferrara, y experimento de uno de mis métodos hecho por el mismo señor pintor», pp. 213-215 en la edición de 1784, y pp. 334-336, tomo I, de la de 1787). Apoyo recordado por Masdeu: «El primero de todos [de los seguidores de la técnica del encausto] fue el célebre Giuseppantonio Ghedini en Ferrara, el cual quedó tan contento de su primer cuadro, que en carta del 15 de agosto de 1784 se congratuló con el señor Requeno por haber descubierto "un tan bonito sistema y tan ventajoso para la eternidad"».

Giuseppe Antonio Ghedini nació en 1707 en Ficarolo, en el campo de Ferrara. Gracias al apoyo de G. Baruffaldi, hizo los primeros estudios sobre el diseño. El verdadero aprendizaje tuvo que tener lugar en Venecia, donde se documenta en 1736 y donde coincidió con

Tiepolo, Piazzetta y Diziani. Retornado a Ferrara, se convirtió en el retratista de referencia de la ciudad, donde se conserva gran parte de su obra, examinada detenidamente por Requeno. Colaboró con Francesco Parolini, Giacomo Filippi y Giuseppe Facchinetti en el crucero de Santa Maria in Vado. En 1788 pintó el cuadro de *Angélica y Medoro* (en una colección privada). Murió el 5 de junio de 1791 en Ferrara y fue enterrado en la iglesia de San Francesco. *Cfr.* G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* [s. XVIII], I, Ferrara 1844, pp. 336 y 358-361; II, Ferrara, 1846, pp. 574 y ss.; C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara* [s. XVIII], ed. de M. A. Novelli, Ferrara, 1991, *ad indicem;* C. Barotti, *Pitture e scolture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara,* Ferrara, 1770, *ad indicem;* G. A. Scalabrini, *Memorie istoriche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi,* Ferrara, 1773, *ad indicem;* E. Riccomini, *Settecento ferrarese,* Milán, 1970, pp. 27 y ss., 58-83; E. Riccomini, *«Il Settecento a Ferrara»,* Ferrara, 1971, n.º 64-89*; La pittura. L'Accademia Clementina* (catal.), Bolonia 1979, pp. 183-185; E. Riccomini, *La pittura a Ferrara,* ibid., pp. 178 s.; G. Agostini y L. Scardino (ed.), *Inventari d'arte. Documenti su dieci quadrerie ferraresi del XIX secolo,* Ferrara, 1997, *ad indicem.*

701 Giuseppe Fachinetti nació en Ferrara en 1694 y fue alumno de Antonio Felice Ferrari, fallecido en 1720, año en que Fachinetti comenzó su actividad propia e independiente, casi siempre en Ferrara. Trabajó en la iglesia de Santa Maria in Vado, junto con James Filipo y Giuseppe Ghedini. También con Ghedini en los frescos del Palazzo Bevilacqua (ahora Massari) para la boda de Alfonso Bevilacqua con Madeleine Trotti. No hay más obras conocidas de Fachinetti después de 1766. Su modestia fue un impedimento en la carrera, pues le llevó a rechazar muchas invitaciones y comisiones fuera de la ciudad de Ferrara, donde falleció el 5 de junio de 1791 y fue sepultado en la iglesia de san Francesco. *Cfr.* G. Baruffaldi*, Vite de' pittori e scultori ferraresi* [s. XVIII], I, Ferrara, 1844, pp. 336 y 358-361; II, *ibid.,* 1846, pp. 574 y ss.; C. Brisighella*, Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara* [s. XVIII], ed. de M. A. Novelli, Ferrara, 1991, *ad indicem;* C. Barotti, *Pitture e scolture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, 1770, *ad indicem;* G. Campori*, Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi,* Módena, 1855, p. 242; E. Riccomini, *Settecento ferrarese,* Milán, 1970, pp. 27 y ss., 58-83; *id.,* en *Il Settecento a Ferrara* (catal.), Ferrara, 1971, n.º 64-89; F. Fiocchi*, Il palazzo del Paradiso da residenza a «luogo delle scienze», in Palazzo Paradiso e la Biblioteca Ariostea,* Roma, 1993, p. 63; *Inventari d'arte. Documenti su dieci quadrerie ferraresi del XIX secolo,* ed. de G. Agostini y L. Scardino, Ferrara, 1997, *ad indicem.*

702 El admirable paisajista Vincenzo Martinelli (Bolonia, 1737-Bolonia, 1807) el 18 de enero de 1748 perdió a su padre y comenzó a frecuentar el taller del arquitecto paisajista de renombre en Bolonia C. Lodi, que, sin hijos, le dio la bienvenida como a un niño, y a su muerte le legó su taller. Con buen temperamento, inteligencia viva y aptitud para la pintura, el joven se aprovechó de las enseñanzas del maestro, convirtiéndose en el más importante exponente de la pintura de paisaje en Bolonia en la segunda mitad del siglo XVIII. Durante su larga carrera fue sensible a los cambios de la sensibilidad artística, desde el Barroco tardío al Neoclasicismo, observable en su producción abundante, siempre actualizado estilísticamente y de alta calidad. Pintó al fresco, temple y óleo sobre lienzo y pared. También fue un reconocido diseñador de decorados para teatros y actos públicos; por ejemplo, para el matrimonio de Fernando de Borbón, duque de Parma, y María Amalia de Austria, que se celebró en Parma en 1769; y para la llegada de Napoleón a Bolonia en 1805. En 1767 fue admitido en la Accademia Clementina de Bolonia, y desde 1797 fue miembro del comité designado para examinar las obras de arte que deberían liberarse de las expropiaciones de Napoleón. En 1759 se matriculó en los cursos de la Accademia Clementina de Bolonia, a la que asistió hasta 1763. Se casó el 22 de octubre 1768 y tuvo un solo hijo, Ignacio,

arquitecto paisajista, nacido el 19 de agosto de 1770, que murió prematuramente el 22 de mayo de 1792. Viudo desde 1793, Martinelli se entregó con ahínco a pintar. Trabajó en el palacio Pallavicini (1793), en la villa La Quiete Mezzana (1797, aproximadamente), en el palacio Lambertini (1798, aproximadamente), la villa Cavallina (1804), en el palacio Grassi (ahora en la Pinacoteca Nazionale di Bologna) y el palacio Fava Simonetti (1806, aproximadamente). Falleció el 23 de abril de 1807 en Bolonia, en la casa donde había pasado toda su vida. Martinelli era buscado por la aristocracia de Bolonia, por considerarlo el renovador de la decoración de palacios y villas. Se rodeó de jóvenes, creando una escuela de artistas con talento que se convierten en los representantes más cualificados de la pintura paisajística de Bolonia de la primera mitad del siglo XIX. *Cfr.* A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna,* Bolonia, 1967, pp. 20, 415; G. Cuppini-A. M. Matteucci, *Le ville del Bolognese,* Bolonia, 1969, *ad ind.;* F. Varignana (ed.), *Le collezioni d'arte della Cassa di risparmio in Bologna, I, I dipinti,* Bolonia, 1972, pp. 397 y ss.; II, I disegni, ed. de A. Emiliani, *ibid.,* 1973, p. 267; *La pittura bolognese del Settecento,* ed. de A. Cera, Milán, 1994, *ad ind.;* A. M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Sette e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli,* Milán, 2002, *ad ind.;* O. Bergomi, «*Le tempere della "Sampiera"* da Carlo Lodi a V. Martinelli, una restituzione dovuta», en D. Lenzi (ed.), *Arti a confronto. Studi in onore di A. M. Matteucci,* Bolonia, 2004, pp. 359-364; *id.,* en *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento,* Milán, 2005, pp. 256-258; A. Coliva (ed.), *Le collezioni d'arte della Cassa di risparmio in Bologna e della Banca popolare dell'Adriatico,* Milán, 2005, pp. 156-161 y 309.

703 Serapión, pintor, no confundir con Serapión de Alejandría (siglos III-II a. C.), que fue un médico que pertenecía a la escuela empírica, y, por lo tanto, era seguidor del sistema de Philinus de Cos y contrario al de la de Hipócrates con mucha vehemencia, pero ni este ni ninguno de sus otros trabajos han sobrevivido. Es mencionado varias veces por Celso, Galeno, Celio Aureliano, Paulus Aegineta y Nicolás Myrepsus.

704 Leonardo no fue un pintor prolífico, pero, en cambio, fue un dibujante muy productivo; llegó a llenar sus diarios de pequeños croquis y dibujos muy detallados para dejar constancia de todo lo que había atraído su atención. Además de sus notas, existen numerosos estudios de sus pinturas, de los que algunos son bocetos preparatorios de obras como *Adoración de los Magos, La Virgen de las rocas* y *La santa cena*. Entre los dibujos más célebres está el *Hombre de Vitrubio,* un estudio de las proporciones del cuerpo humano, y el *Niño Jesús con santa Ana y san Juan Bautista* (Museo del Louvre), que fue un gran dibujo (160 × 100 cm) en yeso blanco y negro sobre un papel de color; en él utiliza la técnica sutil del *sfumato.* Entre otros dibujos de interés, cabe destacar numerosos estudios «caricaturescos» que, aunque exagerados, parecen estar basados en la observación de modelos vivos. Vasari refiere que cuando Leonardo veía una persona que tenía una cara interesante, la seguía durante todo el día para poder observarla y dibujar con detenimiento. También existen numerosos estudios de jóvenes de gran belleza, con una cara poco habitual, característica del llamado «perfil griego», perfil peculiar de muchas estatuas griegas. La formación inicial de Leonardo sobre anatomía humana comenzó mientras aprendía con Andrea del Verrocchio, quien insistía en que todos sus alumnos tuvieran conocimientos de anatomía. Como artista, pronto fue un maestro de la anatomía topográfica, realizando numerosos estudios sobre músculos, tendones y otras características anatómicas visibles. Puso las bases de la anatomía científica, disecando los cadáveres de los criminales bajo estricta discreción para evitar la actuación de la Inquisición. Realizó muchos dibujos sobre anatomía humana, de huesos, músculos y tendones, del corazón y el sistema vascular, del sistema reproductivo y otros órganos internos, y gráficos sobre la acción del ojo. Como artista, Leonardo observó de cerca los efectos de la edad y de la emoción humana sobre la fisiología, estudiando en

particular los efectos de la rabia. También estudió la anatomía de numerosos animales. Disecó vacas, pájaros, monos, osos y ranas con el único fin de comparar la estructura anatómica de estos animales con la del hombre. También hizo estudios sobre los caballos.

705 Quizá Requeno estaba pensando en los brazos de los carniceros del cuadro *La bottega del macellaio,* de Annibale Carracci (c. 1585; Oxford, Christ Church Picture Gallery), quien nos ha dejado excelentes figuras con manos y brazos descomunales. Es sabido que los pintores Carracci fueron tres hermanos: Annibale (Bolonia, 1560-Roma, 1609), Agostino (Bolonia, 1557-Roma, 1602) y Ludovico (Bolonia, 1555-Roma, 1619), con bastante obra en Bolonia para deleite de Requeno, como la *Madonna con Bambino e san Giovannino tra san Giovanni Evangelista e santa Caterina d'Alessandria* (1593, Bolonia, Pinacoteca Nazionale).

706 Giuseppe María Crespi, llamado el *Español,* pintor y grabador al buril y al aguafuerte (Bolonia, 13 de marzo de 1665-Bolonia, 16 de junio de 1747). Logró crear un estilo personal después de muchos estudios y viajes. Hombre trabajador y de muchos amigos, sufrió la influencia de numerosos pintores: Correggio, Guercino, Pietro de Cortona, etc. Debió de pintar *Il martirio di san Pietro d'Arbués* entre 1736 y 1738. *Cfr.* Jürgen Winkelmann, «Il martirio del beato Pietro d'Arbués *ultimo grande quadro istoriato* di Giuseppe Maria Crespi», en *El cardenal Albornoz y el Colegio de España*, Bolonia, 1979, vol. v, pp. 245-253. Requeno pudo contemplar varias obras suya en Bolonia, como *San Antonio abad tentado por los demonios* (1690); *Hércules sobre el carro tirado por las horas*, *Las cuatro estaciones*, *Las tres Parcas* o *Neptuno y Diana* (1691, frescos del palacio Pepoli Campogrande, Bolonia), que es una de las obras maestras de Crespi (gestos y expresiones patéticas, visión humana de temas mitológicos; detalles realistas que se oponen al clasicismo de la escuela boloñesa); *Éxtasis de santa Margarita* (1701), catedral de Bolonia; cuadro de altar encargado por el príncipe Fernando de Toscana y una copia de la *Matanza de los inocentes* (1706, Pinacoteca Nazionale de Bolonia).

707 Definición subrayada en el original.

708 Frase subrayada en el original, quizá por un censor, por su ambiguo significado.

709 Subrayado por el censor.

710 En 1803, la Academia compró el libro de Audran, *Les Proportions du Corps humain mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité,* París, 1683. Según Matilla, «la aparición de la Academia de París en el siglo XVII hizo que el tema de las proporciones se revalorizara. El pensamiento normativo motivó la necesidad de perfeccionar la belleza mediante reglas matemáticas aplicadas al cuerpo humano. El paradigma clásico, en pleno vigor en este siglo, hizo que se volviera la vista a las estatuas de la Antigüedad, fuentes de belleza y proporción. De este modo se olvidan las proporciones basadas en el estudio directo del hombre y se estudian en determinadas estatuas griegas y romanas, modelos insuperables de belleza masculina y femenina. Este conocimiento de las estatuas antiguas se convirtió en la base de todo sistema de enseñanza artística. En este sentido el libro de Gérard Audran […] marcó un hito, que fue seguido de varias reediciones y traducciones como la realizada por Gerónimo Antonio Gil en 1780. En esta misma línea se encuentra el texto de Giovanni Volpato, *Principi del disegno tratti dalle piú eccellenti statue antiche* en el que se ofrecen distintas estatuas clásicas con el mismo tamaño que estaban grabadas en el de Tortebat. José L. Munárriz quedó encargado de traducir los textos de los tres esqueletos y de las figuras» (Cita en Esperanza Navarrete, *La Academia…,* pp. 167-168).

711 Subrayado por el censor; sin duda, sorprendido por la contradicción de que las invasiones de los bárbaros del norte supusiesen una renovación, cuando la idea generalizada es la contraria, es decir, que empezó la barbarie de la Edad Media.

712 Subrayado por el censor.

713 *Perspicuidad,* subrayado por el censor.

714 Corregido el italianismo *scientífica.*

715 Error formal advertido por Munárriz: «En la misma [5.ª observación], casi al fin, dice: "¿Cuál de las Academias europeas ha atendido jamás a la científica educación de los pintores y de los escultores? Los estados principales de la Europa tienen (quien en grande, quien en un pequeño número de volúmenes) las vidas de los pintores y escultores de sus naciones. Y yo desafío etcétera". Esto último no se entiende porque, sin duda, falta algo para cerrar el sentido» (censura de José Munárriz, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

716 Buffon era la autoridad por antonomasia en las ciencias naturales de la época de Requeno, muy aficionado a la historia natural y director del gabinete que sobre la materia tenía la Real Sociedad Económica Aragonesa. Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (Montbard [Francia], 1707-París, 1788), en 1739 fue nombrado administrador de los Reales Jardines Botánicos, y se le encomendó la elaboración del catálogo de la documentación sobre historia natural perteneciente a las colecciones reales. Este encargo le sirvió de excusa para preparar una obra general y sistemática que comprendiera todos los conocimientos de la época en historia natural, geología y antropología, y que tituló *Histoire naturelle, générale et particulière*. El proyecto original constaba de cincuenta volúmenes, de los que solo pudo publicar en vida treinta y seis, dispuestos en cuatro entregas de quince (1749-1767), siete (1774-1789), nueve (1770-1783) y cinco (1783-1788) volúmenes, respectivamente. Profusamente ilustrada y escrita en un estilo ampuloso, fue muy leída en toda Europa, pero también recibió duras críticas.

717 Sant'Antonio Abate, también conocido como san Antonio el Grande, san Antonio de Egipto, el Fuego de san Antonio, san Antonio del Desierto, el anacoreta san Antonio (Qumans, c. 251- desierto de la Tebaida, 17 de enero 357), fue un ermitaño de Egipto, considerado el fundador del monacato cristiano y el primero de los abades. Por su parte, san Benito es el fundador y gran legislador del monaquismo occidental. Nació en Nursia (Perugia) en 480, por lo que el anacronismo del cuadro es evidente, pues ambos personajes están separados por más de un siglo.

718 Recordemos que cuando Requeno redactaba sus *Observaciones* era director (conservador) del Gabinete de Historia Natural de la Real Sociedad Económica Aragonesa. *Cfr.* Astorgano, «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa,* 85-86 (julio-diciembre de 1998), Zaragoza, 1998, pp. 56-73.

719 Ya hemos aludido a que Leonardo de Vinci fue muy aficionado a la anatomía y a dibujarla, tanto la de animales como la del hombre.

720 La palabra italiana *vaso,* aplicada en arquitectura, puede significar «edificio».

721 William Hamilton era el embajador inglés en Nápoles, aficionado al arte etrusco y al volcanismo, pariente del pintor de historia y arqueólogo Gavin Hamilton (1723-Roma, 4 de enero de 1798), pero la que realmente influía en la Corte napolitana era su mujer, lady Emma Liona Hamilton, antigua prostituta en Londres, la cual se hizo amiga y confidente de la reina Carolina de Nápoles, por lo que se convirtió en espía a favor de Inglaterra y de Nelson, quien también fue su amante. Hamilton fue un pintor neoclásico escocés, mucho más recordado por su búsqueda de antigüedades en Roma. Ambas actividades le convirtieron en un árbitro del gusto neoclásico. Además de unos pocos retratos de amigos, de la familia Hamilton y de compatriotas que hacían el *grand tour,* muchas de sus pinturas se centraron en temas clásicos griegos y romanos, siendo algunas de gran formato. Su obra más famosa es un ciclo de seis pinturas de la *Iliada* de Homero, las cuales alcanzaron gran difusión e influencia al ser grabadas por Domenico Cunego. Otra de sus obras más conoci-

das e influyentes es *La muerte de Lucrecia* (años sesenta del XVIII), también llamada el *Juramento de Brutus*, la cual inauguró una serie de «pinturas de juramento» que incluye el famoso *Juramento de los Horacios* (1784), de Jacques-Louis David. Como comerciante de arte y arqueología, Hamilton emprendió excavaciones en la villa de Adriano en 1769-1771. Gavin Hamilton trabajó frecuentemente con Giovanni Battista Piranesi y dio consejos tempranos al joven escultor Antonio Canova, a quien conoció en una cena en diciembre de 1779 durante la primera visita del último a Roma, y a quien recomendó abandonar el Rococó y concentrarse en el estudio de la naturaleza y de la belleza ideal de las antigüedades clásicas. *Cfr.* Coronas Baratech, *José Nicolás de Azara,* p. 301. Es autor de uno de los más famosos viajes pintorescos por Nápoles, cuya naturaleza volcánica aparece retratada en los *Campi Phlegraei* (1776). *Cfr.* David Irwin, «Gavin Hamilton: Arqueólogo, pintor, y comerciante», *The Art Bulletin,* 44.2 (junio de 1962), pp. 87-102; Esther Ortas Durand, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850),* Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1999, p. 313.

722 No se habían descubierto los encaustos de El-Fayun, y Requeno no viajará a Nápoles hasta 1804, donde examinará detenidamente las excavaciones de Herculano, Pompeya, etc., y el museo de Portici. Los principales monumentos de pintura grecorromana que hoy existen se han extraído de las ruinas de Herculano, Pompeya, Stabia, el Palatino de Roma y de las necrópolis de El-Fayun, en Egipto, además de los mosaicos descubiertos en numerosas ciudades que fueron romanas. La mayor parte de las pinturas murales conocidas corresponde a casas particulares y edificios públicos de Pompeya y Herculano, dos ciudades italianas que estaban de moda y que fueron arrasadas por el volcán Vesubio en el año 79 d. C., aunque también se han encontrado algunas pinturas en Roma y en otros lugares. El Museo de Nápoles, centro principal de estudio para el arte romano, conserva más de mil fragmentos de pintura al fresco, arrancados de los muros de Herculano y Pompeya.

723 Antonio Canova (Possagno, 1 de noviembre de 1757-Venecia, 13 de octubre de 1822), escultor italiano del Neoclasicismo. El prestigio de Canova era inmenso. Al observar sus esculturas es fácil concluir que han sido creadas por un superdotado de las artes. Su estilo y técnica incomparables lo sitúan entre los más grandes maestros de la escultura clásica italiana, como le reconoce Requeno.

724 Tommaso Piroli (1750-1824), renombrado grabador italiano, autor de una famosa obra de ilustraciones arqueológicas, *Antigüedades de Herculano,* Roma, 1789-1807. Hasta cuando redacta la *Observacione*s (1799) habían salido los siguientes tomos: tomo I (*Ulisse spettatore della danza dei figli di Alcinoo re dè feaci* [Antonio Canova inventò; Vincenzo Camoccini delin.; Tomasso Piroli incise], Roma, s. n., 1794-1795); tomo II *(Pirro, dopo trafitto Polite, uccide Priamo in presenza della familia);* tomo III (*Achille dolente mentre Patroclo consegna Briseide agli araldi* [Antonio Canova inventò; Vincenzo Camoccini delineò; Tomasso Piroli incise]; tomo IV *(Telemaco ritornando nella sua regia s'incontra colla Madre Penelope);* tomo V *(Socrate vicino a morte allontana da sè la sua famiglia, ritornando agl'amici);* tomo VI *(Socrate riceve alla presenza dè suoi amici la tazza del veleno).*

725 John Flaxman (York, 6 de julio de 1755-7 de diciembre de 1826), fue un escultor, ilustrador y dibujante inglés. Tuvo un papel muy destacado en el movimiento neoclásico en Inglaterra. Estudió en la Royal Academy School de Londres. En el periodo de entre 1775 y 1787 realizó para el reputado ceramista Josiah Wedgwood delicados relieves decorativos, inspirados en vasos y vasijas griegas y romanas. Desde 1787 hasta 1794, Flaxman vivió en Roma, donde produjo excelentes dibujos, con gran fineza en sus líneas, de temas épicos de los poemas de Homero *La Ilíada* («Iliade d'Homere gravée par Thomas Piroli d'apres les desseins composés par Jean Flaxman, sculpteur a Rome, 1793») y *La Odisea*. Regresó a Londres en 1794, realizando notables ilustraciones del antiguo dramaturgo griego

Esquilo («Compositions from the tragedies of Aeschilus designed by John Flaxman engraved by Thomas Piroli the original drawings in the possession of the countess Dowager Spencer, 1793») y una serie inspirada en el «Infierno» del Dante. Las obras de Flaxman, grabadas por Piroli, se divulgaron por toda Europa.

726 El inquisidor Rodríguez Laso visitó el museo de Portici el 11 de marzo de 1789 y escribe: «Entramos, después, en el museo de Portici, donde se guardan las antigüedades halladas en ambas ciudades, y no pudimos ver con todo despacio, por ser ya tarde» (p. 593). Dos días después, el 13 de marzo de 1789, lo examinó más detenidamente: «Viendo la mañana buena, fuimos a Portici y, luego que nos apeamos, vimos en casa de *Canart* la antigüedad hallada en el Herculano y mandó reservar allí, cubierta con un cajón con llave, Su Majestad, por el capricho diabólico de lascivia, que expresan las figuras, perfectamente hechas en mármol, de un sátiro y una cabra en el acto venéreo. Vinimos, después, a la galería de las pinturas del Herculano, que se hallaban por la mayor parte en el suelo para mudarlas a otras piezas, con motivo de hacer allí habitación para los infantes. Me parecieron bastante mal tratadas, sin embargo de los cristales. Me vino la idea de si serían al *incausto,* porque en las más de ellas notaba semejanza a las modernas que había visto trabajadas con cera en Italia. Subimos al museo, otra vez, donde son infinitas las cosas que se deben mirar con cuidado» (Rodríguez Laso, *Diario,* pp. 593-595).

El Museo de Portici tenía su sede en el Palacio Real que Carlos III mandó construir en 1738. En él se depositaban todas las piezas provenientes de las excavaciones hasta 1822, que lo trasladaron a Nápoles. Moratín dice que la colección de pinturas halladas en las excavaciones de Pompeya se compone de cerca de setecientas pieza, y que las pinturas halladas en las paredes «las han serrado en forma cuadrangular y colocándolas en marcos, con cristales delante…». Leandro Fernández de Moratín, *Viage a Italia,* pp. 247-251. «Portici es un almacén de antigüedades», Chateaubriand, *Viaje a Italia,* Madrid, Biblioteca Universal, 1909, p. 84, día 11 de enero de 1804.

727 Las excavaciones habían comenzado el 22 de octubre de 1738 a cargo del ingeniero Roque Joaquín de Alcubierre. *Cfr.* Félix Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabía*, Salamanca, Universidad, 1989.

728 Error de cronología advertido por Munárriz: «En la nota a la Observación 4.ª dice: "Es menester haber visto el Museo de Nápoles, donde se recogen los hallazgos que se hacen en las excavaciones, etc., para conocer el atraso y la diferencia de nuestras artes respecto de cómo se hallaban dos siglos ha". Creo que aquí haya error de tiempo» (censura de José Munárriz, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

729 Un resumen de estas observaciones sobre el claroscuro ya las adelantó Requeno en el capítulo IV («Della Pittura de' Greci a quattro soli colori») de las ediciones de sus *Saggi* de 1784 (pp. 18-21) y 1787 (tomo I, pp. 22-26).

730 *Liccionio,* en el original.

731 Palabra tachada en parte, pero parece que inicialmente decía *proponer*.

732 Idea discutida por el censor Francisco Javier Ramos, puesto que el estudio del claroscuro también es importante para el escultor: «Hablando de la pintura monocrómica, o sea, del claro y oscuro, dice el señor Requeno que, *faltando las escuelas del puro dibujo entre nosotros, cometemos el hierro de recibir los jóvenes al ejercicio de sombrear, sin que primero hayan cursado, como los griegos, la pintura lineal.* ¿Y cómo puede hablarse de claro y oscuro, sin que antes no se describan los contornos y dintornos que ha de incluir el mismo claro y oscuro? Que este sea *inútil a los jóvenes que se han de dedicar a la escultura, obligándoles a perder el tiempo en trabajos ajenos a su estudio*, es, a mi parecer, otra aserción exagerada, pues que, por medio de las luces y sombras, se adquiere mejor inteligencia de la convexidad y concavidad de las formas, esto es, del relieve de ellas.

El mencionado Mengs dice que, después de haber adquirido una competente facilidad de hacer contornos, empezará el joven a sombrear, cuidando de que los diseños queden con la mayor limpieza, porque, adquiriendo entonces esta cualidad, dura después toda la vida y también para pintar» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada en Madrid el 17 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

733 *Rúbrica fabril:* «El almagre de que usan los carpinteros para señalar y hacer las líneas en la madera que han de aserrar […] lo mismo que minio o bermellón» (*Diccionario* de la RAE de 1780).

734 *Almagre:* «Especie de tierra colorada muy semejante al bolarménico, que sirve para teñir diferentes cosas, como lana, piezas de madera, etc.» (*Diccionario* RAE de 1780).

735 Errata por *estatuario:* «escultor, entallador que fabrica y forma la estatua» (*Diccionario* RAE de 1780).

736 Este proceso ya lo había descrito Requeno en la observación III de la parte dedicada al dibujo al hablar del «esfumado»: «En segundo lugar, el uso de *esfumar* el color y su práctica son inútiles. Las degradaciones de los oscuros se hacen con dedales de papel rollado, cuyo manejo no facilita a los jóvenes el hacerlas con el pincel, con el cual después se han de trabajar las pinturas».

737 *a fuerza,* subrayado por el censor, tal vez Munárriz.

738 *Abridores,* es decir, «grabadores» (*Dicc.* 1780).

739 Esta idea de del abuso del lápiz es una de las pocas que el severo censor Manuel de Ribera considera útiles en el plan requeniano: «La de que el demasiado esmero que generalmente se pone en el uso, mejor diré en el abuso, del lápiz, es perjudicial a los progresos más sustanciales del dibujo» (censura del académico Manuel de Ribera, fechada el 14 de marzo de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

740 *Esfumino,* italianismo (de *sfumino*) subrayado por el censor. El *Diccionario* de la RAE de 1780 recoge *esfumado* («dibuxo de lápiz o de carbón, no plumeado, sino estregado o gastado»). Diccionarios posteriores recogen *esfumino,* como sinónimo de *difumino* («rollito de papel esporoso o de piel suave, terminado en punta, que sirve para esfumar», entendiendo por *esfumar* «extender los trazos de lápiz restregando el papel con el esfumino para dar empaste a las sombras de un dibujo» (*Diccionario* de la RAE de 1992).

741 Según el censor Manuel de Ribera es discutible esta opinión de Requeno: «Son opiniones dudosas y disputables: Si las superficies sobre que se debe dibujar han de ser blancas o medio tintadas» (censura del académico Manuel de Ribera, fechada el 14 de marzo de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

742 *Usanzas,* italianismo subrayado por el censor, en este caso mal informado, pues ya aparece en el *Diccionario* de la RAE de 1800, con la acepción de «uso, costumbre».

743 Esta idea del uso preferente del pincel y de la aguadas en el claroscuro es una de las pocas que el severo censor Manuel de Ribera considera útiles en el plan requeniano: «La de que, hablando de lo mismo, las aguadas y pinceles conducirían más que los lápices y esfuminos para el manejo que los artistas necesitan después de la pintura» (censura del académico Manuel de Ribera, fechada el 14 de marzo de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44).

744 Plinio, libro XXXV, capítulo 10. Parrasio de Éfeso fue uno de los principales pintores de la Grecia antigua, que desarrolló su actividad entre los años 440 y 380 a. C. Su cuadro de Teseo, o una copia, adornaba el Capitolio de Roma. Requeno, en los *Saggi* sobre la pintura grecolatina, tanto en la edición de 1784 (pp. 44-48) , como en la de 1787 (tomo I, pp. 56-61) dedica el capítulo XI a la «Escuela de Parrasio».

745 *Groseramente,* palabra corregida y subrayada por el censor, quizá porque en el *Diccionario* de la RAE de 1780 solo se recoge la acepción de «rústicamente, sin urbanidad», si bien la acepción que tiene aquí la palabra grosero («basto, grueso, sin arte ni talle»), es gruesamente, a bulto.

746 En todo el libro de los *Saggi* de 1784 y en el tomo I de los *Saggi* de 1787.

747 *Papel de marca mayor:* el que se usa para dibujo con tinta.

748 Pánfilo de Anfípolis (siglo IV a. C.) fue un destacado pintor macedonio y director de la Escuela de Sición. Fue discípulo de Eupompos, el fundador de la escuela de pintura de Sición, para el establecimiento de la cual, sin embargo, Pánfilo parece haber hecho mucho más que el mismo Eupompos. De sus propias obras han llegado hasta la actualidad una cantidad escasa, pero como maestro pintor, no fue superado por ninguno de los antiguos maestros. Entre los que se formaron con él se encuentran Melantio, Pausías y Apeles, el conocido pintor de Alejandro Magno.

749 Requeno dedica a Eupompo el capítulo XII («Eupompo con otros. Fundación de una nueva Academia»), tanto en la edición de los *Saggi* de 1784 (pp. 48-54) como en la de 1787 (tomo I, pp. 61-69). Eupompos o Eupompo fue el fundador de la gran escuela de pintura que floreció en el siglo IV a. C. en Sición en Grecia, contemporáneo de Zeuxis, Parrasio y Timantes, y maestro de Pánfilo (que fue maestro de Apeles). Fue muy estimado en sus tiempos y cambió la visión de los ciudadanos sobre las escuelas de arte. Antes existían la escuela heládica y la escuela asiática, pero con Eupompo nacieron la escuela siciónica y la escuela ática, esta última dirigida por Apolodoro. Resultó eclipsado por sus sucesores, y se le recuerda principalmente por el consejo que se supone que dio a Lisipo: seguir a la naturaleza más que a ningún otro maestro. Solo se menciona como obra suya un ganador de unos juegos portando la palma.

750 Como hemos dicho, Requeno se refiere a Sición, antigua ciudad de Grecia situada al norte del Peloponeso, entre Corinto y Acaya.

751 En el «Saggio storico», el que encabeza los *Saggi* de 1784 y de 1787.

752 Polignoto fue estudiado por Requeno en el artículo VIII («Timarete, Polignoto y otros pintores») del *saggio* I histórico, tanto en la edición de los *Saggi* de 1784 (pp. 29-32) como en la de 1787 (pp. 36-40). Polignoto o Polignoto de Tasos fue un pintor griego de mediados del siglo V a. C. Está considerado por la tradición literaria como el primer pintor de la Antigüedad; así, Teofrasto la consideró el creador de la pintura. Era nativo de Tasos, pero fue adoptado por los atenienses, que le concedieron la ciudadanía. Estuvo activo entre los años 475 y 447 a. C. Pintó para los atenienses en tiempos de Cimón un cuadro de la toma de Troya en las paredes de la Stoa Pecile, y otro del matrimonio de las hijas de Leucipo de Mileto en el Anaceo. En la sala a la entrada de la Acrópolis se conservaban otras obras suyas. Una de sus obras más importantes es la batalla de Maratón en la Ποικίλη, el famoso pórtico de Atenas. Su pintura más importante eran, sin embargo, los frescos en la λέσχη («pórtico», «galería pública»), un edificio erigido en Delfos por el pueblo de Cnido. Los temas eran la visita al Hades por Odiseo y la toma de Troya. Afortunadamente, el viajero Pausanias (10, 25, 1) nos ha dejado una cuidadosa descripción de estas pinturas, figura por figura. Los fundamentos del edificio se han recobrado en el curso de las excavaciones francesas en Delfos. A partir de esta evidencia, algunos arqueólogos han intentado reconstruir las pinturas, excepto sus colores. Las figuras estaban separadas y rara vez montaban unas sobre otras, colocadas en dos o tres filas, una encima de otra; y la más lejana no era más pequeña o más tenue que las más cercanas. Parece, por lo tanto, que las pinturas en este tiempo se ejecutaban casi en el mismo plano que los relieves escultóricos contemporáneos. Decía Pausanias: «El artista [Polignoto] sabe representar en este cuadro el contraste entre la parte anterior rica en grupos de figuras, y el fondo, donde se ve Troya destruida, y el ojo, a través de las grandes brechas en los muros, se acerca a ver la desolación en las calles y en los edificios incendiados y saqueados. […]. La primera de estas pinturas contenía 100 figuras, la segunda 90 y sobre cada una de ellas se leía, como era costumbre en la época, el nombre que le correspondía».

Sabemos que Polignoto empleaba pocos colores, y simples. Incluso en las fuentes antiguas se señalaba que Polignoto se servía para sus obras de solo cuatro colores, pudiendo compararse su paleta con la usada por sus contemporáneos frescos de las tumbas de Tarquinia. Técnicamente, su arte era primitivo. Su excelencia radicaba en la belleza del dibujo de figuras individuales; pero especialmente en el carácter «ético» e ideal de su arte. Simplicidad, casi infantil, sentimiento a un mismo tiempo noble y agradable, extrema gracia y encanto en la ejecución, marcaron sus obras, en contraste con las pinturas más animadas, complicadas y técnicamente superiores de una época posterior. De Polignoto se decía, como gran alabanza, que había sabido pintar mujeres vestidas de velos transparentes, y quitar de sus figuras con una ligera apertura de la boca la rigidez de las líneas faciales, que derivaba del arte egipcio. Más aún, que había retratado a personas vivas. Finalmente, algo poco típico para la época: que había cruzado los límites de la naturaleza buscando el ideal. En varias fuentes se exalta su verismo naturalístico (famosos son un «asno» y una «liebre» que hizo, además de las figuras con velos transparentes), junto con su capacidad en la expresión del *ethos* (Aristóteles) o del *pathos* (Luciano).

753 Pausanias, *Descripción de Grecia,* x, 25-31.

754 La fuente antigua principal para conocer a Fidias, también es Pausanias, *Descripción de Grecia* (IX, 34.1; V, 11.3). Fidias (Atenas, c. 490 a. C.-Olimpia, c. 431 a. C.), fue el más famoso de los escultores de la antigua Grecia, pintor y arquitecto, perteneciente al primer clasicismo griego. Fidias diseñó las estatuas de la diosa Atenea en la Acrópolis de Atenas (*Atenea Partenos,* dentro del Partenón, y *Atenea Promacos*) y la colosal estatua sentada de Zeus en Olimpia. Las obras atenienses fueron aparentemente encargo de Pericles en 447 a. C. Es posible que Pericles usase el dinero de la Liga de Delos para pagarle, si bien esto no es seguro. Al parecer, su actividad artística empieza en el 464 a. C. De su vida se sabe poco más, aparte de sus obras. Fidias es considerado uno de los fundadores y uno de los mejores exponentes del alto clasicismo en la escultura, y reconocido unánimemente como uno de los escultores más importantes de Occidente.

Los persas saquearon y destruyeron monumentos y templos en 480 a. C. (un año antes de que terminaran las Guerras Médicas). De inicio, los edificios fueron dejados deliberadamente en ruinas, como si se hubiera tratado de una invasión de parte de los bárbaros, pero la paz con los antiguos enemigos permitió una revisión de la política, y parecía natural que la ciudad fuese restaurada, especialmente sus santuarios en la Acrópolis, como la forma de expresión de su posición política dominante y como una señal de gratitud hacia Atenea, la diosa tutelar de la Ática. Para administrar ese impulso constructivo, Fidias fue contratado como el Supervisor General de las Obras. Fidias se encontró con la escultura griega cuando esta atravesaba rápidos y profundos cambios, y de hecho él fue uno de los principales motores para dicho proceso.

755 *Ejemplos,* palabra subrayada por el censor, quizá indicando que es una exageración de Requeno, pues los restos de la pintura griega son escasos.

756 *Los únicos,* en el manuscrito.

757 Francisco Javier Ramos le echa en cara a Requeno el ignorar que, en la Academia de San Fernando, fuera la Perspectiva aérea y lineal asignatura obligatoria para los estudiantes: «Parece equivocación el señor Requeno cuando dice: *que los académicos de la Europa en el día, o los maestros, no enseñan ni dan las lecciones de óptica ni perspectiva, tan necesaria para proporcionar y degradar las figuras,* etc., como también cuando dice que no se dan lecciones especulativas, pues es bien notorio lo contrario. Ni comprendo cómo, escribiendo el autor sus observaciones en el centro de la Italia, pudo huírsele de la pluma tales proposiciones, a la verdad de poco favor para aquellos profesores, y aún para nosotros» (censura de Francisco Javier Ramos, fechada en Madrid el 17 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

758 Tachado: *animales brutos.*

759 Requeno da veracidad histórica a las leyendas míticas, pues alude a la de Parrasio (muy activo hacia 400-396 a. C.) en su competición con su contemporáneo Zeuxis, quien pintó racimos de uvas con tal realismo que engañó a los pájaros. Entonces Zeuxis le pidió a Parrasio que apartara la cortina y mostrase su cuadro, pero, al descubrir que el cuadro de su rival era la propia cortina, reconoció que le había sobrepasado, pues Zeuxis había engañado a los pájaros, pero Parrasio había engañado a Zeuxis.

760 Cita en Plinio el Viejo, *Historia natural* (xxxv, 36, 5). Más en general, en Plinio, xxxv, capítulo 10.

761 *Corcovos:* «salto que dan algunos animales encorvando el lomo». Palabra no recogida en el *Diccionario* de la RAE de 1780.

762 Frase corregida, pero parece más coherente la versión primitiva: «En realidad, ¿cómo puede trabajarse, según la verdad conveniente a los objetos, sin haberlos menudamente examinado?», fol. 32r.

763 Se refiere a la observación iv de la primera parte, dedicada al dibujo lineal («Que, si la Europa desea perfeccionar la pintura, la escultura y el buen gusto en las otras artes, es de absoluta necesidad el restablecimiento de las escuelas griegas de la pintura lineal»), donde dice: «de los antiguos debe tomarse la idea de la perfección del buen gusto. Mas la copia de los mejores ejemplares de los antiguos no podrá jamás darnos una perfección y otro gusto que el de la imitación de los mejores artistas, sobre la cual hay dos grados más elevados en las artes, que son imitación de la naturaleza y perfección ideal de los objetos representados, en la cual, además de la exactitud de los cuerpos representados, se añaden la gracia, la elegancia, la hermosura en formas, y movimientos combinados, como no se ven jamás en los ejemplares de la naturaleza» (fols. 11r.-11v.).

764 La belleza ideal, perseguida por Mengs. *Cfr.* Úbeda de los Cobos, *El pensamiento artístico español del siglo XVIII,* pp. 185-286.

765 Errata advertida por Munárriz: «En la observación 5.ª sobre la pintura monocrómica se dice: "de estas escuelas *digo*, según Plinio;". Debe decir *dijo*» (censura de José Munárriz, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

766 La «sentencia» pertenece a *Los diez libros de arquitectura,* de Marco Vitrubio Polión, capítulo «De pictura».

767 *La noche, Adoración de los pastores,* de Correggio (1528-1530), actualmente en el Museo Gemäldegalerie de Dresde (256,5 × 188 cm), óleo sobre lienzo. Alberto Pratoneri encargó a Correggio, para su capilla familiar en la iglesia de San Próspero en la región de Reggio Emilia, un gran cuadro de altar en octubre de 1522, terminado a fines de la década de 1520. Esta *Adoración de los pastores* lleva el subtítulo de *La noche,* y está considerada por los especialistas como la primera escena nocturna de la pintura europea. El episodio está inspirado en Tiziano al utilizar como foco de luz al Niño Jesús, creando un singular efecto de contraste entre luces y sombras. Los bellos gestos de la Virgen, san José o los pastores indican el estilo cándido y dulce de Correggio, apreciándose en las posturas unos acentuados escorzos que anticipan el Barroco. La escena principal está desplazada hacia la derecha, rompiendo con la simetría clásica del Renacimiento, apareciendo un rompimiento de gloria típico del Manierismo. El celaje transparente que apreciamos al fondo está inspirado en Leonardo y Rafael, mientras que el pastor del primer plano parece sacado de una obra de Miguel Ángel. Aquí reside la grandeza de Allegri, en crear un lenguaje particular inspirándose en los maestros de su generación y anticipando el estilo barroco a través del movimiento presente en sus composiciones (obsérvense las diagonales cruzadas que se manifiestan en este lienzo habituales en la pintura de Caravaggio o Rubens).

768 Requeno, en el capítulo XIII («De la novedad») de su *Libro de las formas de todo género de pintura,* dice de este cuadro: «La novedad de la invención de Rafael en la *Prisión de San Pedro,* ¿en cuántos otros cuadros no se copia?» (Archivo de la Real Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ms. 3-308-6, fol. 32r.). *La liberación de san Pedro* es un fresco de Rafael Sanzio y su ayudante Giulio Romano pintado en 1514. Es uno de los frescos de la Sala de Heliodoro (Stanza di Eliodoro), ubicada en el Vaticano.

769 Error formal advertido por Munárriz: «En la misma y en la última línea de la siguiente página, donde dice: «Si una escuela se acostumbra a iluminar de un solo *la* de las figuras». Debe decir de un solo *lado*» (censura de José Munárriz, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar).

770 El citado Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, autor del *Museo pictórico y escala óptica*. Requeno leyó a fondo el tratado de Palomino, pues le dedica el capítulo VI («Interpretaciones de Plinio hechas por el señor Antonio Palomino») en los *Saggi* sobre la pintura, tanto en la edición de 1784 (pp. 138-142) , como en la de 1787 (pp. 216-221).

771 El «Saggio secondo sul ristabilimento del metodo pratico di dipingere degli antichi greci e romani» aparece en las dos ediciones: Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori,* 1784, pp. 105-215; *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori,* 1787, vol. I, pp. 159-400.

772 Italianismo advertido por Munárriz: «*descubierta*, por *descubrimiento*, en la última y al fin de las observaciones sobre la monocrómica» (censura de José Munárriz, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1807, ARABASF, ms. 1-16-44, sin foliar)

773 Experimentos relatados en el «Saggio secondo pratico», *Saggi,* edición de 1787, pp. 159-400.

774 Todo el nuevo tomo II de la edición de los *Saggi* de 1787 (316 páginas) está dedicado a responder ampliamente a las polémicas de distintos impugnadores, como Anton Lorgna, Luigi Torri, Vincenzo Bozza, los académicos de París y, sobre todo, al malintencionado Giuseppe Tommaselli.

775 Los aprendices del dibujo lineal y del claroscuro.

776 Requeno, *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori di D. Vincenzo Requeno. Aggiunta del medesimo autore,* Roma, Imp. de L. P. Salvoni, 1806 [Stamperia di Luigi Perego Salvioni, MDCCCVI. Con licenza de' Superiori], pp. 36.

777 Requeno, *Esercizii spirituali o sieno meditazioni per tre settimane sulla necessità e sulla utilità e sui mezzi da guadagnarci il Sacro Cuore di Gesù, ed il suo amore,* Roma, Fulgoni, 1804, 227 pp., 8.º.

778 En efecto, Requeno explica ampliamente el método de pintar al encausto con estilete en la segunda edición de los *Saggi,* dedicada a José Nicolás de Azara (Requeno, *Saggi…,* 1987, I, p. 359).

779 Joaquín Ramos Inza y Ainsa (Bilbao, 5 de febrero de 1736-Madrid, 19 de febrero de 1811), pintor español (según otros, nacido en Ágreda [Soria]), que destacó siendo el alumno del jefe rococó Javier Ramos Portaina (1707-1799) en Dehesa de la Cepeda (Madrid). Su familia eran los Ramos, de Javier. Fue un niño prodigio; en 1745 expone sus primeros cuadros ante Portaina. Desde que en 1760 realizara los retratos de cuerpo entero de los infantes don Carlos y don Gabriel, Inza trabajaría en el servicio regio, aunque sin gozar de nombramiento alguno. En los años setenta del siglo XVIII, pintará al menos retratos de Carlos III: el que se conserva en la Real Sociedad Económica de Amigos del país de Zaragoza, el de la Academia de la Jurisprudencia y el de la colección Crespo de Córdoba, todos firmados. A partir de sus retratos, Manuel Salvador Carmona (Nava del Rey [Valladolid], 1734-Madrid, 1820) realizó varios grabados. Recordemos que Carmona fue nombrado en 1764 académico de mérito en

pintura y grabado de la Academia de San Fernando, y en 1777, a la muerte de Juan Bernabé Palomino, director de grabado en dulce. En 1778 Carmona casó en segundas nupcias con Ana María de Mengs, hija del pintor de cámara y pintora ella misma (en la Academia de San Fernando se conserva un retrato que hizo de su esposo), y viajó a Roma, acompañándolo Joaquín Inza, donde ilustró la traducción de José Nicolás Azara de la *Vida de Cicerón* escrita por Middleton. En 1783 recibió el título de grabador de cámara del rey. Carmona, hombre ilustrado y con una larga trayectoria docente en la academia, dejó un elevado número de discípulos. *Cfr.* Nicolás Rodríguez Laso, *Diario en el viage de Francia e Italia (1788),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, p. 322; José Antonio Ferrer Benimeli, *José Pignatelli (1737-1811). La cara humana de un santo,* Bilbao, Mensajero, 2011, pp. 49-52.

780 Los jesuitas comenzaron a construir el colegio y esta iglesia en 1563 en Nápoles. La iglesia fue diseñada por el padre Pietro Provedo. Gran parte de su rica decoración es del siglo XVII, pero la iglesia sufrirá profundas transformaciones después de 1767, año en que fueron expulsados los jesuitas del reino de Nápoles. La iglesia cambió su nombre por el de Santissimo Salvatore, y el colegio, con un bellísimo claustro anexo, se reconvirtió en la sede de la Università degli Studi. Retornados los jesuitas a Nápoles en 1804, volvieron a tomar posesión de la iglesia, pero por poco tiempo, hasta finales de 1806, cuando los ignacianos volvieron a ser expulsados.

781 El pintor Antonio Allegri, llamado *il Correggio* (Correggio, en el ducado de Módena, c. 1489-Módena, 5 de marzo de 1534). En sus obras, el paganismo del Renacimiento alcanza la perfección y se anuncian ya las formas barrocas. Adquirió bastante dinero y fama y su figura es una de las pocas cuyo talento ha sido siempre admirado.

782 Requeno, *Appendice ai saggi,* p. 3.

783 *Ib.,* p. 4.

784 L. Hervás y Panduro, *Biblioteca jesuítico-española.*

785 Requeno, *Appendice ai saggi,* pp. 4-5.

786 *Ib.,* p. 36.

787 Por ejemplo, se repite por errata el capítulo III en las páginas 23 y 25. El discurso de Masdeu, *Requeno, il vero inventore…,* del mismo año y del mismo editor, tiene mejor letra, papel e impresión.

788 Requeno, *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori di D. Vincenzo Requeno. Aggiunta del medesimo autore,* Roma, Imp. de L. P. Perego, 1806, pp. 36.

789 *Abdita quid prodest pretiosi vena metalli, si cultore coret?* Máxima de los romanos bastante repetida. Por ejemplo, Columella, VI, 20.

790 Requeno llegó a Roma por primera vez en junio de 1801, donde estuvo hasta que, en 1804, ingresó en Nápoles en la recientemente restablecida Compañía de Jesús por su amigo José Pignatelli. Retornó a Roma en 1806 al ser expulsado de Nápoles por los franceses.

791 Masdeu se ve obligado a reivindicar en varias ocasiones la paternidad de Requeno en varios inventos artísticos (Masdeu, *Requeno, il vero inventore…*).

792 Giuseppe Artioli, nacido en Cento en 1739 y residente en Mantua, fue autor de uno de los «cuadritos» que Requeno envió a la Aragonesa en 1785. La otra, realizada en Mantua en 1784, tenía pintadas dos perdices. Estas dos obras aparecen catalogadas por N. Lalana y T. Llovet, *Catálogo de las pinturas y esculturas…,* pp. 38-53. *Cfr.* Arturo Ansón Navarro, *Academicismo y enseñanza …*, pp. 188-189. Del «valoroso Giuseppe Artioli» se conservan dos preciosos encaustos en la Fondazione Cassa di Risparmio di Cento.

793 Felice Campi (1746-1817), vicedirector de la Accademia Vergiliana de Mantua.

794 «Un altro degli Accademici, che hanno più accreditato in Bologna, e fuori ancora gli Encausti, fu il signor Giuseppe Martinelli, Paesista assai celebre nell'Italia. Non

isdegnò di fare un tentativo de' miei encausti in casa del signor Don Giuseppe Pignatelli. Rendesi necessario spiegare il carattere personale di questo accreditato Pittore, affinchè capiscano i miei Leggitori la forza del giudizio, che esso fece del mio metodo. La schietta probità ed onestà sono le forme fondamentali del suo pregievole carattere. Da un tal fondo personale nasce in mezzo alla singolare stima, che si fa dappertutto de' suoi lavori, una umiltà senza soperchiería, un'elevatezza senza viltà, una sincerità piena di pulitezza, un'accortezza senza frode, e una assidua applicazione a' lavori. Questo Professore, d'un'invenzione semplice, ma gaja ed originale; d'un colorito robusto, ma bellissimo; d'una varietà di tinte graziosissime, ma naturali; d'una facilità incredibile, e d'una inarrivabile accuratezza, sopra una tavola preparata con biacca macinata a cera, mastice, ed acqua di gomma incerata, come descriveremo, in poche ore ci fece un Paesetto, variando in esso i metodi di lavoro (secondo che ci disse), per vedere qual effetto facesse sopra i colori d'encausto. Lasciò alla prima l'aria per terminata, velando soltanto alcune delle disegnate parti: punteggiò or con poco, or con molto colore alcune frasche; impastò il tronco dell'albero, che è in mezzo del quadro, e lo degradò col piano, in cui replicò eziandío i colori. Io era presente a tutte le dette operazioni, per vedere il lavoro, e per sentire l'oracolo. Quando ci diede il Paese per terminato, dopo ben asciutto feci sopra il dipinto l'encausto in presenza del signor Martinelli, aspettando il giudizio del nostro insigne Professore per regolarmi nell'avvenire. Il Paese dopo l'encausto contentò l'Artefice, e molto più i circostanti; e ci disse: 1.º che le pareti replicate e impastate, come suol farsi a tempra, erano riuscite molto più forti e vaghe delle altre; e che, in conseguenza, richiedeva un tal metodo non contentarsi di tinte leggere; 2.º che le tenuissime velature erano pericolose in questo metodo, perchè coll'encausto svaniscono; 3.º che l'imprimitura fatta colla cera rinviene coll'applicazione de' colori, e si confonde con essi; e che si rimediarebbe facilmente a questo inconveniente preparando le tavole, o le tele a sola colla, o facendo sulle tavole un'intonacatura di forte stucco, che potesse reggere al fuoco; 4.º che le velature, quali si fànno ad olio, comparirebbero, e mai non svanirebbono se si preparasse la tela, o tavola con biacca a colla; 5.º che del rimanente il metodo era suscettibile di tutta la perfezione dell'olio, e che dippiù quello aveva sopra di questo molti vantaggj: 1.º La speditezza molto maggiore; 2.º La singolare nettezza; 3.º e la perspicuità del dipinto; potendo il Pittore, singolarmente ne' siti opachi ed oscuri del quadro dar tutta la forza che riceve il dipinto ad olio, scoprendosi così col diafano della cera i più minuti contorni; e terminò dicendo, che se in avvenire gli venissero domandati lavori ad olio, li farebbe colla cera all'encausto. Il Paese dipinto dal signor Martinelli si trova nella Collezione di Encausti del signor Don Giuseppe Pignatelli» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 354-377).

795 Irene Parenti Duclos, hábil copista de cuadros famosos para los viajeros del *grand tour* y del gran duque Pietro Leopoldo, se casó con el pintor Gio Batta Duclos. Entre 1780 y 1782 el matrimonio se estableció en Roma, donde Irene compuso algunas poesía e ingresó en la Accademia dell'Arcadia con el pseudonimo de Lincasta Ericinia. En 1782, Irene Parenti retornó a Florencia, donde fundó una tienda de arte con sus copias y cuadros originales al encausto y al pastel, convirtiéndose en la galería más conocida de la ciudad, a donde acudían estudiantes de pintura de toda Europa, como Emma Jane Greenland en 1785, recomendada, precisamente por José Pignatelli, permaneciendo en el taller de Parenti más de un año. Requeno la admiraba sinceramente, pues escribió: «dubiterà la posterità ammirando nel Parnaso Italiano le sue graziosissime Canzoni e dilettandosi co' suoi correttissimi Quadri se sia stata ella più amena Poetessa che non leggiadra Pittrice» (Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 350). *Cfr.* Alberto Macchi, *Irene Parenti, pittrice e poetessa fiorentina vissuta nella seconda metà del XVIII secolo: atto unico teatrale fra realtà e ipotesi,* Roma, Aetas, 2006.

796 Requeno alude a las experiencias encáusticas de todos estos pintores en el «Saggio Secondo sul ristabilimento del metodo pratico di dipingere dagli antichi greci e romani fondato su gli opportuni sperimenti», en el tomo I de la segunda edición de sus *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori. Seconda Edizione correta ed accresciuta notabilmente dall'autore,* Parma, 1787, Stamperia Reale, I, pp. 334-379. Requeno cuenta que a la casa de José Pignatelli, su mecenas, acudían Irene Parenti, varios académicos, como el conde Gini, el padre Castellari, Baglioni, José Martinelli (Requeno, *Saggi*, 1787, I, pp. 354-357), Cibelli (aplicó con éxito la cera encáustica a la pintura de carrozas) (Requeno, *Saggi,* 1787, I, pp. 357-358), Gargalli (experimentó el encausto en marfil), Vicente Mazza y Teresa Tesi (Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 357). El conde Cesare Massimiliano Gini (Bolonia 1737-1821), fue académico de la Clementina, hombre de ingenio bastante sutil y abierto, aficionado a las bellas artes y miembro del Instituto di Bologna. Requeno escribe en la edición de 1787: «Uno degli illustri Accademici fu il signor Conte Gini. Questo Cavaliere, il quale ai pregi della illustre nascita, e d'un amabil cuore ha saputo aggiugnere i fiori della più squisita erudizione e coltura dell'Arte della Pittura e del Colorito (de' quali dà al presente all'Italia i più lodevoli Saggi), prese nelle prove degli encausti l'impegno di miniare a tutti i colori un gajo Paese sopra la carta imperiale col pennello a cera. Io non arrivai a vederlo del tutto terminato per le più stringenti occupazioni del signor Conte. In detto quadro però, per facilitare, come mi disse, le operazioni di pennello nelle cose minute, cioè perchè non si squagliasse il colore, credette il Cavaliere conveniente aggiugnere al pastello di mastice e di cera da me prescritto il dragante. Noi in seguito avvertiremo qual giudizio e stima debba farsi di questa e d'altre aggiunte fatte in diversi Paesi a' miei metodi». Y aclara en nota Requeno: «Il signor Conte Gini dà alle stampe incisi i disegni in numero di trenta del Parmigianino, quaranta Disegni di Mauro Tesi bolognefe, ed il Museo del signor Carlo Bianconi, Secretario perpetuo dell'Accademia di Milano. I Disegni incisi e coloriti imitano talmente gli originali, che pajono fatti colla matita o nera, o rossa, o coll'acquerella di fuligine, secondo che richieggono gli originali. Arte veramente utile per tramandare fino a' più remoti paesi i più corretti esemplari di disegno, e degno di somma lode il Cavaliere, che li moltiplica. Questi trovansi vendibili presso Lodovico Inia in Bologna» (nota de Requeno, *Saggi,* 1787, I, p. 351).

797 Requeno, durante su retorno a Zaragoza (septiembre de 1798-marzo de 1801), logró involucrar en su técnica encáustica al cuñado de Goya, fray Manuel Bayeu, cartujo, pues el jesuita asiste el 1 de diciembre de 1799 a la junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis y, a modo de discurso de ingreso, le regala a dicha academia un cuadro pintado al encausto sobre tabla por fray Manuel Bayeu, «obra de su propia invención», titulado *Alegoría de las tres Bellas Artes* (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, *Segundo cuaderno de borradores que da principio en enero de 1798,* caja 1, sin foliar).

Fray Manuel Bayeu y Subías, hermano de Francisco y de Ramón Bayeu, tras formarse como pintor en Zaragoza, entró en la religión de la cartuja de Aula Dei en 1757. Entre su obra destacan diecisiete lienzos sobre la vida de San Bruno para la cartuja de Las Fuentes, una serie de retratos de abadesa del monasterio de Sijena, la decoración al fresco del presbiterio de la catedral de Jaca y dos grandes cuadros para la iglesia de San Fernando de Zaragoza. A mediados de 1806, a requerimiento de la orden, parará en la cartuja mallorquina de Valldemosa para decorar con frescos su iglesia (1806 1807). Allí establecerá amistad y correspondencia con Jovellanos.

798 Requeno necesariamente debió hacer estos experimentos antes del 3 de julio de 1806, cuando los comisarios reales franceses intimaron el decreto de disolución y confiscaron todos los bienes por orden de José I Bonaparte, rey de Nápoles. Ese día los jesuitas españoles vivieron escenas semejantes a las del extrañamiento del 3 de abril de 1767.

799 Si ahora Requeno califica a Giuseppe Madrazzo de «Pittore ben noto a' Romani», en 1810 lo pone como testigo de que en los manuscritos medievales había antecedentes del uso de la imprenta. El jesuita aragonés dice que el «Signor Giuseppe Madrazzo», acreditado pintor, discípulo de David y hábil dibujante, vio y tocó «i rilevati caratteri: e questo abile disegnatore mi disse che non solo si vedevano a occhio nudo e toccavano i relievi nella lettere nella pagina opposta» (Requeno, *Osservazioni sulla chirotipografia ossia antica arte di stampare a mano,* Roma, Mariano de Romanis e Figli, 1810, p. 49).

José de Madrazo y Agudo (Santander, 22 de abril de 1781-Madrid, 8 de mayo de 1859), pintor y grabador español, tanto barroco como neoclásico, fue padre de Federico Madrazo, Pedro Madrazo y Luis Madrazo, y abuelo de Raimundo Madrazo y Ricardo Madrazo. En 1806, Madrazo, convencido por su maestro David, que lo invitaba a estudiar las obras clásicas al natural, partió con su amigo Ingres, también alumno de David, hacia Roma, donde completó su formación. En 1813, Madrazo fue nombrado pintor de cámara del exiliado Carlos IV de España. Y, después, académico de mérito de la Academia de San Lucas. En los años romanos, Madrazo se dedicó sobre todo a hacer retratos, siendo numerosas las obras que representan a artistas y nobles de la sociedad romana que conocía, sobre todo, a través de Antonio Canova y Vincenzo Camuccini. Regresó a España en 1818. En 1823 fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, seguidamente, del Museo del Prado.

800 El mayor logro del trabajo erudito del abate Requeno fue la publicación del libro *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori* (dos ediciones [Venecia, 1784; y Parma, 1787]) y las polémicas suscitadas por este. Es indudable la influencia de Requeno en el amplio desarrollo de la bibliografía sobre la pintura encáustica en el siglo XVIII.

801 Ludio Romano, que vivió en la época de Augusto, es considerado gran inventor y el primero que empezó a pintar muros, según Plinio el Viejo.

802 El Museo de Portici tenía su sede en el Palacio Real que Carlos III mandó construir en 1738. En él se depositaban todas las piezas provenientes de las excavaciones de Pompeya y Herculano hasta 1822, en que lo trasladaron a Nápoles. Leandro Fernández de Moratín dice hacia 1793 que la colección de pinturas halladas en las excavaciones de Pompeya se compone de cerca de setecientas pieza, y que las pinturas halladas en las paredes «las han serrado en forma cuadrangular y colocándolas en marcos, con cristales delante…». Leandro Fernández de Moratín, *Viage a Italia,* Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp. 247-251. «Portici es un almacén de antigüedades», según Chateaubriand (*Viaje a Italia,* día 11 de enero de 1804). Requeno expresa sus dudas («pitture, credo tutt' ora esistenti a Portici») porque la dominación francesa de Nápoles estaba trastocándolo todo.

803 Tanto Plinio el Viejo como Vitrubio son dos fuentes confusas pero esenciales de Requeno en pintura grecolatina. Pedro García de la Huerta, divulgador del método encáustico, nota que, de todas las operaciones propuestas por Requeno como practicadas por los antiguos en el tercer método de la encáustica, la mejor recibida por todos había sido el barnizado céreo de los cuadros. No solo se consideró como la más importante, sino que hubo artistas que tenían por encáusticas las obras que realizaban al temple porque les aplicaban al final este tipo de barniz. Huerta no cree que pudiera emplearse esta práctica con el testimonio de los textos antiguos, como quería el abate aragonés: «yo no encuentro en los pasos de Plinio y de Vitrubio que alega nuestro autor [Requeno] semejante barniz para las pinturas en las paredes y mucho menos para las movibles. Servía este barniz únicamente para conservar el minio de los ábacos monocromos o de un color solo, y defenderle de las alteraciones que padecía estando expuesto al sol y a la luna». Esta disparidad interpretativa suponía una diferencia de criterios en la traducción de algunos giros y términos de los

pasajes correspondientes de ambos tratadistas latinos que el autor de los *Comentarios* no disimula, sino que hace patente. Huerta no ve las ventajas que comporta el barnizado fuera del caso citado. Obtenido según las instrucciones que figuran en los *Saggi,* no le parece que puede contribuir a fortificar la pasta cromática del cuadro, defender los colores de la acción del tiempo, conseguir una mayor unión entre ellos y una mejor inserción en las tablas y a dar lustre y lisura a los cuadros. No considera concluyentes los argumentos aducidos por Requeno para defenderse de las impugnaciones que le formularon los tratadistas italianos en esta materia. *Cfr.* Pedro García de la Huerta, *Comentarios de la pintura encáustica del pincel,* Madrid, Imprenta Real, 1795, pp. 197-206.

804 En efecto, Requeno explica ampliamente el método de pintar al encausto con estilete en la segunda edición de los *Saggi* (1787), dedicada a José Nicolás de Azara, pero también confiesa la reticencia a emplearlo por los pintores. Requeno y Pignatelli observaban extrañados y contrariados que ninguno de los profesores, ni los jóvenes discípulos de la Academia Clementina de Bolonia, querían probar la práctica del encausto al estilete: «el verse en la mano un hierro en vez del acostumbrado pincel, las pastas de cera colorida durísimas como un peñasco en vez de colores fluidísimos, un brasero de fuego en vez de agua o de aceite que vuelva obedientes los colores, son cosas que, como a los muchachos las larvas, producen pánico a nuestros pintores». (Requeno, *Saggi… pittori,* 1987, I, p. 359).

805 El citado embajador, José Nicolás de Azara.

806 El retratado pudiera ser el príncipe Clemente Spada Veralli (1679-1759) o su nieto Clemente Spada Veralli (1778-1866).

807 Requeno se refiere a Teresa Tesi, hija del pintor Mauro Tesi (1730-1766). Ya en la primera edición de 1784 comenta que Pignatelli puso al servicio de Requeno sus influencias sociales. Por ejemplo, el abate de Calatorao «deseaba que otra mano más hábil se emplease en mis métodos. Hice rogar a la señora Teresa Tesi, experta en el colorido y en el dibujo, que pintase con el supradicho mi método, una tabla de tres palmos de altura. Dibujó y copió una *Sibila* del célebre Guercino di Cento [...]. En la estimadísima colección de excelentes cuadros hecha por el arriba alabado señor don Giuseppe Pignatelli, se ve todavía la copia de esta *Sibila*, hecha al encausto» (Requeno, *Saggio della pittura de' greci e de' romani e sulla restaurazione di essa,* Venecia, Giovanni Gatti, 1784, p. 184).

808 El célebre Antonio Canova (Possagno, 1 de noviembre de 1757-Venecia, 13 de octubre de 1822), escultor italiano del Neoclasicismo.

809 Damián Campeny (Mataró, 1771-Barcelona, 1855), escultor español, quien, tras ingresar en la Escuela de la Lonja de Barcelona, marchó pensionado a Roma (1797), donde fue influido por la obra de Canova. De regreso a Barcelona (1815), fue profesor y director de la sección de escultura de la Escuela de la Lonja. El rey Fernando VII de España le otorgó el título de *escultor de cámara del rey* y fue nombrado académico de San Fernando, ofreciéndosele una plaza de profesor, que no aceptó. Su producción, de estilo neoclásico, se centró en los temas mitológicos. De sus obras, cabe destacar *Lucrecia*, *Cleopatra* y *El sacrificio de Callirroe.*

810 Como dice el panegirista Masdeu, Requeno vio como diversos pintores y tratadistas extranjeros le estaban hurtando la autoría del hallazgo de diversos descubrimientos: «Vive [Requeno] en Roma arrinconado y en la oscuridad que no merece; aunque es verdad que, por su admirable modestia, concurre también por sí mismo a su propio desprecio. Yo os encomiendo, oh filósofos, un filósofo grande, uno de los esclarecidos bienhechores de la República literaria, tanto más digno de que le apreciéis, cuanto menos se aprecia él a sí mismo. Levantadle, mientras vive, sobre las palmas de vuestras manos. No le dejéis morir sin los honores que le debéis. Si no lo hiciéredes, será para él una humillación de que no es digno, pero al mismo tiempo, para vosotros y para todas las personas cultas de nuestra edad, una ignominia indeleble» (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso,* pp. 273-274).

811 Jan van Eyck (o Johannes de Eyck, c. 1390-Brujas, antes del 9 de julio de 1441) fue un pintor flamenco que trabajó en Brujas. Está considerado uno de los mejores pintores del norte de Europa del siglo XV y el más célebre de los primitivos flamencos. Hay un error común, que se remonta al siglo XVI, las *Vite* del artista y biógrafo toscano Giorgio Vasari, al considerar que Jan van Eyck inventó la pintura al óleo. Por eso Requeno, enemigo del óleo y partidario de la cera, impugna a Van Eyck. Sin embargo, el óleo como técnica para pintar tallas de madera y otros objetos es muy anterior, y Teófilo (¿Roger de Helmarshausen?) da claras instrucciones para pintura basada en el óleo en su tratado *Diversarum artium schedula sive de diversis artibus* (1125). También documenta la difusión de esta técnica en Flandes desde el siglo XIV el llamado *Manuscrito de Estrasburgo*. Pero sí es verdad que los hermanos Van Eyck estuvieron entre los primeros pintores flamencos que lo usaron para pinturas sobre tabla muy detalladas. Fueron ellos quienes lograron nuevos y destacados efectos mediante el uso de veladuras, la técnica de pintar con capas de pintura húmeda sobre capas previas de pintura todavía húmeda y otros métodos. Jan van Eyck aumentó la proporción de aceite transparente en la mezcla, lo que le permitía superponer varias veladuras, de manera que lograba mayor luminosidad y colores intensos. El aglutinante utilizado por Van Eyck tenía como base aceite secante y de otro elemento que volvía el aglutinante consistente, lo que constituyó una de las dificultades encontradas por los usuarios de la pintura al óleo posteriores. Llevó la técnica de la pintura al óleo y el realismo de los detalles (destacadamente, la representación de las materias) a una cumbre nunca alcanzada antes que él, la técnica flamenca, permitiendo también la claridad de estos. Estas capas de óleo se aplicaban sobre un soporte que consta de una tabla de madera (generalmente de haya) pulida y pintada de blanco, con lo que se logra una reflexión de la luz con el consecuente brillo de la pintura y una sugestión de profundidad. Van Eyck se atrevió con estos métodos a intentar lo que luego se llamaría *trompe d'œil* o trampantojo. Por la temprana maestría de Van Eyck en la técnica al óleo, se le conoce tradicionalmente como el «padre de la pintura al óleo». Según Requeno, Van Eyck es el responsable de todos los daños posteriores del óleo. Juan A. Calatrava, «Los ilustrados españoles y la pintura de los antiguos: el problema de la encáustica», en *La visión del mundo clásico en el arte español,* Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, p. 316.

812 La familia Caprara era una de las más ilustres de Bolonia, de donde salieron en el siglo XVIII dos cardenales: a principios de este siglo, Alejandro Caprara; a finales, J. B. Caprara, prisionero de Napoleón en 1798. El palacio Caprara, hoy Palacio del Gobierno o Prefectura, se inició a principios del siglo XVII, obra de Terribilia. El general Eneas Silvio Caprara (1631-1701) pasó gran parte de sus cuarenta y cinco años de soldado luchando contra los turcos en Hungría, al servicio del emperador austríaco. Tuvo fama de invencible y de terrible en sus castigos con los vencidos. Su palacio más famoso fue el que se hizo construir en Viena por el arquitecto boloñés Domenico Rossi. Sus restos fueron llevados en 1725 a la iglesia de San Francisco, de Bolonia.

813 En general, quince obras se atribuyen a Leonardo, o en su totalidad o en gran parte. La mayoría son pinturas al óleo sobre tabla, pero también hay algunas al temple, un mural al fresco *(La última cena),* un gran dibujo en papel y dos bocetos de preparación de obra. Ninguna de las pinturas de Leonardo están firmadas. El número pequeño de pinturas que han sobrevivido es, seguramente, debido a la constante experimentación con técnicas nuevas por parte de Leonardo. Por lo tanto, parece exagerada la afirmación de Requeno de que «Tanto conto fece di esse per il metodo di tempra, con cui quasi sempre lavorava».

814 Sebastiano Filippi el Joven, más conocido por Bastianino (Lendinara, 1532-Ferrara, 23 de agosto de 1602), pintor italiano activo durante el periodo manierista, trabajó dos cuadros para la cartuja de Ferrara, la *Ascensione di Cristo* y el *Giudizio universale*. También pintó al fresco un *Juicio Final* (1577-80) para la catedral de Ferrara.

815 La presencia del monasterio benedictino de san Benedetto de Ferrara está documentada desde el siglo VI-VII en la Insula Pomposia (Ferrara). En 1652, el papa Inocencio X suprime oficialmente el monasterio pomposiano. Los últimos monjes lo abandonaron en 1671.

816 Los jesuitas comenzaron a construir el colegio y esta iglesia en 1563 en Nápoles. La iglesia fue diseñada por el padre Pietro Provedo. Gran parte de su rica decoración es del siglo XVII, pero la iglesia sufrirá profundas transformaciones después de 1767, año en que fueron expulsados los jesuitas de reino de Nápoles. La iglesia cambió su nombre por el de *Santissimo Salvatore* y el colegio, con un bellísimo claustro anexo, se reconvirtió en la sede de la Università degli Studi. Retornados los jesuitas a Nápoles en 1804, volvieron a tomar posesión de la iglesia, pero por poco tiempo, hasta finales de 1806, cuando los ignacianos volvieron a ser expulsados.

817 Requeno comienza el capítulo III del ensayo II («Se gli Greci e Romani dipinsero a fresco come facciamo noi») afirmando: «Gi antichi non dipinsero a fresco in quel modo, che s'usa presentemente». *Cfr.* Requeno, *Sagggi sul ristabilinento de' greci, e de' romani pittori,* Parma, 1787, tomo I, pp. 187-200.

818 La Accademia di Belle Arti di Parma fue fundada en 1757 por el duque Filippo di Borbone.

819 El 19 de agosto de 1788, el inquisidor Nicolás Rodríguez Laso visitó este convento de Bolonia y dice: «Siendo la víspera de San Bernardo, cuya festividad celebran en el monasterio de monjes olivetanos, llamado *San Michelle di Bosco*, por estar dedicada la iglesia al Santo Arcángel, entramos a ver cuanto hay digno de la curiosidad de un extranjero. En la primera capilla, entrando a mano derecha, hay un bello cuadro de San Bernardo, del Guercino. En la segunda, un *San Carlos* con los frescos en la pared, del Tiarini. A la izquierda, hay un *Cristo que llevan al sepulcro*, del Canuti. Entre las pinturas del monasterio y claustros de él, las del [claustro] pequeño, de figura octógona, que está inmediato a la iglesia, son las más celebradas por haberlas hecho Ludovico Caracho y Guido; su arquitectura es del Fiorino. Desde este Monasterio hace la misma vista Bolonia que Barcelona desde Monjuich; bien que, en mi concepto, la de Barcelona es más hermosa, por razón del mar. Aquí estuvo alojado nuestro soberano, Carlos III». Rodríguez Laso, *Diario en el viage de Francia e Italia (1788),* pp. 313-315.

820 Ludovico Carracci, pintor y grabador (Bolonia, 1555-Bolonia, 13 de diciembre de 1619). Con sus primos Agostino y Anibale funda una academia de pintura en Bolonia, ciudad a la que estuvo muy apegado y donde decoró numerosos palacios e iglesias. En 1602-1605 realizó con sus alumnos su última obra más importante, la serie de frescos en el claustro de San Michele in Bosco, que están muy dañados en la actualidad. En la Pinacoteca Nacional de Bolonia hay una sala dedicada a los Carracci. Laso cita seis veces a los Carracci en el *Diario.* Tenía una gran admiración por ellos: «La Pintura después de haber llegado a un grado de suma excelencia en las manos de Leonardo, de Rafael, de Correggio, del Tiziano y Paulo, fue degenerando poco a poco en un estilo amanerado que la hubiera conducido al mayor abatimiento, si el genio de Ludovico Carracci no hubiese descubierto el verdadero camino de imitar la bella naturaleza. Aquel célebre hombre, que habiendo formado al correcto y resuelto Aníbal, al exacto y docto Agustín, dirigió con sus preceptos a tantos cual ningún siglo ha visto a un tiempo. De esta Escuela, que se difundió por toda la Italia, salieron los Guidos, Dominiquinos, Albanos, Guercinos y otros; y, en fin, en Roma los Chiaris, Trevisanis, Berettonis y Concas», Nicolás Rodríguez Laso, *Oración que en la distribución de premios generales que celebró la Real Academia de San Carlos de Valencia el día 6 de diciembre de 1798 dixo Don —*. s. l. s. i. s. a.] [1798], p. 48.

821 La Villa Farnesina, construida por Agostino Chigi cerca de la Porta Settimiana en 1505, es famosa por su galería de arte y por los decorados ejecutados por Rafael con el tema del «Amore e Psiche», en el que se incluye el cuadro *Il concilio de' dei,* citado por Requeno.

822 Giulio Pippi, más conocido como Giulio Romano (Roma, c. 1499-Mantua, 1 de noviembre de 1546), pintor, arquitecto y decorador italiano del siglo XVI, fue prominente alumno de Rafael, cuyas innovaciones en relación al clasicismo del alto Renacimiento ayudaron a definir el estilo definido como manierismo.

823 El inquisidor Rodríguez Laso la visita el domingo 25 de enero de 1789 en Roma: «Por la mañana, vi la galería de palacio Spada que, entre muchas cosas buenas, tiene la célebre estatua del *Pompeyo*. Entre las pinturas es señalada la *Dido abandonada* de Guido, no menos que el *Rapto de Elena*» (*Diario,* p. 548). La galería Spada, situada en un ala del patio del homónimo palacio (Piazza Capo di Ferro, n.º 3), fue organizada por el cardenal Bernardino Spada en la primera mitad del siglo XVII. Solo consta de cuatro salas, pero ricas en pinturas de los siglos XVII y XVIII. La *Guide d'Italie 1793* (edición facsímil, París, Les Editions de la Courtille, 1971, sin numerar, edición de Hans Ottokar Reichard) recomienda fijarse en la estatua colosal de Pompeyo, «se cree que Cesar cayó a sus pies»; la Judith de Guido Reni y «el famoso cuadro de la muerte de Dido».

824 Error de Requeno en la numeración, pues este, en realidad, es el capítulo IV, y el IV será el V y último.

825 Corrado Giaquinto (Molfetta, Italia, 18 de febrero de 1703-Nápoles, 1765 o 1766) fue un pintor italiano del Rococó. Conoció una carrera internacional muy brillante, viajando mucho. Fue llamado a la corte de España entre 1753 y 1762 para realizar trabajos en los palacios reales de Madrid, del Escorial y de Aranjuez. Allí sería nombrado pintor de cámara, director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (diciembre de 1753) y director artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. También estuvo en Roma, donde realizó un fresco destinado a la basílica de la Santa Cruz de Jerusalén de esa ciudad, representando a *Moisés rompiendo la roca.*

826 Sobre el clasicismo de Mengs, es imprescindible leer a Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII,* Madrid, Museo Nacional del Prado (colección Universitaria), 2001, pp. 99-288.

827 Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (Madrid, 25 de julio de 1727-Arenas de San Pedro, 7 de agosto de 1785) fue infante de España, arzobispo de Toledo y primado de las Españas (1735), cardenal de Santa María della Scala (1735) y arzobispo de Sevilla (1741), pero terminó renunciando al estado eclesiástico y contrayendo matrimonio, siendo finalmente XIII conde de Chinchón. Era hijo de Felipe V de España y de su segunda esposa, Isabel de Farnesio, duquesa de Parma. Contrajo matrimonio en Olías del Rey (Toledo) el 27 de junio de 1776 con la zaragozana María Teresa de Vallabriga y Rozas (1758-1820), hija de Luis de Vallabriga, mayordomo de Carlos III, la cual, fallecido el infante don Luis, fue recluida en Zaragoza, donde Requeno contempló el cuadro de la Virgen aludido durante su retorno a España (1798-1801). Antón Rafael Mengs retrató al infante (en la actualidad en el museo de Cleveland). En 1783, Ana María Mengs materializó una versión en miniatura de este retrato del infante don Luis, por lo que la Vallabriga la agasajó con un anillo de brillantes. *Cfr.* Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España», en *Catálogo Exp. Goya y el infante don Luis (homenaje a la infanta María Teresa de Vallabriga),* Zaragoza, 1996, p. 97.

828 El aludido Ludovico Carracci, pintor y grabador (Bolonia, 1555-Bolonia, 13 de diciembre de 1619).

829 El palacio de Westminster es el lugar en el que se reúnen las dos cámaras del Parlamento del Reino Unido. Sirvió inicialmente como residencia real, pero ningún monarca ha vivido en él desde el siglo XVI. La mayor parte de la estructura actual data del siglo XIX, fecha en la que el palacio fue reconstruido después de un incendio en 1834, que destruyó la mayor parte del edificio. Anteriormente, en 1529 se produjo otro incendio que destruyó gran parte de la estructura.

830 Véase lo dicho sobre el uso del oleo antes de Van Eyck en el capítulo II.

831 La escuela veneciana fue un conjunto de movimientos artísticos, de corte esencialmente pictórico, que se desarrollaron en la región de la república de Venecia, expandiéndose luego al resto de Europa. Sus principales representantes son Vittore Carpaccio y los hermanos Vivarini y Bellini, así como Tiziano, Tintoretto, Jacopo Bassano, Paolo Veronese, Gianbattista Tiepolo y Canaletto.

832 El citado Antonio Allegri, llamado *Il Correggio,* pintor cuyo talento ha sido siempre admirado.

833 Guercino, seudónimo de Giovan Francesco Barbieri (Cento, cerca de Ferrara, 1591-Bolonia 1666). En 1642 se establece en Bolonia para reemplazar al fallecido Guido Reni, iniciando una tercera etapa en su estilo personal, más barroca.

834 Referencia a Guercino.

835 Francesco Albani, llamado el *Albano* (Bolonia, 17 de agosto de 1578-Bolonia, 4 de octubre de 1660), fue un pintor italiano del clasicismo romano-boloñés. Discípulo de Agostino Carracci, instaló su taller en Bolonia, siendo difícil determinar con precisión qué cuadros de los que llevan su firma son suyos o de sus discípulos.

836 Casi todos nuestros estudios sobre jesuitas expulsos, incluidos los relativos a Requeno, pueden consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=6730>, donde dirigimos un «Portal» específico dedicado a Vicente Requeno y Lorenzo Hervás y Panduro.

ÍNDICES

Consideramos los índices, en especial el onomástico, como parte esencial del libro, y estamos radicalmente en contra de los editores que lo consideran un lujo. Es de lamentar que los autores, que seguramente han dedicado muchas horas en la composición de su libro, lo dejen incompleto por no dedicar unas pocas más a la confección de los índices. Un índice es un instrumento de lectura y, al elaborarlo, de profundización, de homogeneización y de última corrección de erratas. Ciertamente, no es tiempo perdido. Lógicamente, debe ser tarea del autor del libro, pero el que el lector tiene entre manos es de autoría colectiva, por lo que nos hemos tomado la licencia de llevarlo a cabo en solitario en nombre de los otros coautores.[1]

Como instrumento de lectura, el índice debe ser ante todo útil y lo más claro posible, de manera que le ahorre dudas y tiempo al lector. Por eso es imprescindible en un libro como el presente, por su temática variada derivada de la poligrafía de Requeno, lo que nos lleva a cierta reiteración y a intentar definir la profesión de los personajes no actuales, lo cual no es fácil, dadas las múltiples actividades intelectuales de casi todos. Hemos destacado en cada uno la más relacionada con los intereses de Requeno, aunque quizá no sea la más conocida.

Dada la premura de tiempo (las editoriales suelen acortar el periodo para la confección de los índices), nuestro libro solo contará con uno de siglas y otro onomástico, si bien estamos de acuerdo con Mario Muchnik, en que son recomendables varios en los textos de ensayo.[2] Razón por la que hemos optado por un índice onomástico «ampliado», que, sin pretender ser sistemático, recoge en orden alfabético los antropónimos, bastantes instituciones y algunos topónimos que consideramos de relevancia en el proceso intelectual de Requeno.

Por lo tanto, en este índice onomástico figuran todos los nombres de personas que aparecen en el cuerpo del texto, así como en la introducción, notas y bibliografía, tanto de la parte impresa como en el CD-ROM. También aparecen algunos personajes ficticios, literarios, mitológicos, bíblicos y legendarios, y se incluyen los títulos de algunas obras y de instituciones literarias y artísticas más representativas. En ocasiones, un mismo nombre propio es citado por el abate aragonés o por los coautores con la forma lingüística de origen o con la adaptación tradicionalmente admitida en castellano, en cuyo caso es esta última la preferida, si es la más usual. Así, *Esquilache,* en vez *Squillace.* Para evitar confusiones, a veces se ponen juntas varias versiones, por ejemplo, «Aristogeno (Aristoseno, Aristosseno, Aristoxenes). *Véase* Aristóxeno o Aristógenes de Tarento».

---

1 Los índices han sido elaborados por Antonio Astorgano Abajo.

2 Mario Muchnik, *Léxico editorial para uso de quienes todavía creen en la edición cultural*, Madrid, 2002, p. 94.

Los personajes de la nobleza son aludidos con mucha más frecuencia por su título nobiliario, y a veces solo por él, que por el nombre propio; así pues, para facilitar la búsqueda, se ha dado prioridad a la entrada del título, o seudónimo, con frecuencia seguido de alguna variante o de su nombre real entre paréntesis. Para facilitar la identificación, y dado el parecido de nombres de algunas personas, se añade la «profesión» más conocida de muchos personajes, como hemos indicado, aunque en ocasiones tengamos pocos datos o sean vagos, y nos obliguen a especificar: por ejemplo, «Aventino, Juan (Aventinus, Johannes), *logopeda, humanista e historiador alemán*». Como curiosidad, advertimos que el apelativo «académico», con que calificamos a muchos personajes, se refiere a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y muy pocas veces a la de San Luis de Zaragoza, de las cuales Requeno fue socio. Creemos que con este «variado» índice onomástico se puede apreciar la vastedad de la cultura, la importancia histórica y las preferencias literarias, artísticas e ideológicas del abate de Calatorao.

Por último y pidiendo disculpas, no estará mal advertir que, habiendo sido confeccionado este amplio índice onomástico manualmente, quizá se haya olvidado algún nombre. Somos decididos partidarios de la elaboración de los índices auxiliares en cada libro, dada su gran utilidad, pero, por una causa o por otra, salen frecuentemente con defectos e incompletos.

ÍNDICE DE PRINCIPALES SIGLAS UTILIZADAS

A	acta.
ADZ	Archivo Diocesano de Zaragoza.
AER	Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, Embajada de Roma.
AGS	Archivo General de Simancas.
AHL	Archivo Histórico de Loyola.
AHN	Archivo Histórico Nacional de Madrid.
AHPZ	Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.
APALGO	Archivo de Protocolos de la Almunia de Doña Godina.
APC	Archivo Parroquial de Calatorao.
APUG	Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana
APUG-FC	Archivo de la Universidad Pontificia Universidad Gregoriana de Roma, Fondo Curia Generalicia.
APZ	Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Propiedad del Colegio Notarial.
ARABASF	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
ARAH	Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid.
ARSEA	Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
ARSI	Archivum Societatis Iesus (Archivo General de la Compañía de Jesús, Roma).
BHFOA	Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. Fondo Antiguo.

BJE	Hervás y Panduro, Lorenzo, *Biblioteca jesuítico-española*, Madrid, Libris, 2007-2009, 2 vols. Edición de Antonio Astorgano.
BNCVEIIR	Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma.
BRSBAP	*Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.* San Sebastián.
BUZ	Biblioteca Universitaria de Zaragoza.
cet.	etcétera, en italiano.
CGP	*Colección general de las providencias hasta aquí tomadas sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de la Compañía, que existían en los dominios de S. M. de España, Indias, e Islas Filipinas á consequencia del Real Decreto de 27 de Febrero y Pramática-Sanción de 2 de abril de 1767*
CSIC-IEM	Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Instituto Español de Musicología.
D. de T.	Diego de Torres, secretario general de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
DHCJ	O'Neill, Ch. E. y J. M.ª Domínguez (eds.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático,* Madrid, Universidad de Comillas, 2001, 4 vols.
DRAE	*Diccionario de la Real Academia Española.* Hemos utilizado principalmente la edición de 1780.
ELUA	Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante.
FCE	Fondo de Cultura Económica, editorial de México.
IH-CCHS-CSIC	Instituto de Historia (IH); Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS); Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
LCP	Listas de Cumplimiento Pascual (hemos consultado las del arzobispado de Zaragoza, custodiadas en el Archivo Diocesano, de la plaza de la Seo).
LR	*Libro de Resoluciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa.*
MS	manuscrito.
PAV	Pedro Aranaz y Vides, compositor de Tudela.
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
RCS	Rizzoli-Corriere della Sera, editorial de Milán
RPC	*Roman Provincial Coinage,* Londres-París, 1992, 2 vols.
SEHCYT	*Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas.*
SGAE	*Sociedad General de Autores y Editores*
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abad, Antolín, 1005
Abarca de Angulo, Francisco, impresor, 539, 571
Abascal, María Dolores, 383
Academia Archeologica Romana, 408
Academia Colombiana Florentina, 307
Academia de Artillería de Segovia, 318
Academia de Bellas Artes de Bolonia. *Véase* Accademia Clementina di Bolonia
Academia de Bellas Artes de Florencia, 402, 408
Academia de Bellas Artes de Roma, 408
Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 71, 307, 750, 754, 1026
Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 7, 29, 69, 71, 77, 268, 307, 315, 317, 325, 361, 367, 368, 389, 398, 399, 402, 406, 407, 408, 418, 432, 520, 583, 614, 678, 679, 727, 739, 740, 743, 744, 745, 748-762, 767-773, 779, 780, 782, 786, 789, 790, 794, 854, 877, 939, 960, 976, 977, 988-1000, 1003-1008, 1015, 1017, 1035, 1037, 1038, 1041, 1042, 1045, 1049
Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 29, 71, 130, 137, 165, 173, 268, 307, 520, 724, 732, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 749, 754, 755, 950, 954, 962, 986, 988, 989, 990, 992, 1040, 1049
Academia de Ciencias de Londres, 453
Academia de Ciencias de París, 457
Academia de Cultura Valenciana, 318
Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, 946
Academia de la Historia de Madrid, 80, 307, 388, 430, 447, 754, 755, 944, 985, 986
Academia de las Artes de Londres, 24
Academia de los Arcades de Roma, 318, 968, 1039
Academia de Mantua, 357
Academia de México, 769
Academia de París, 15, 357, 516
Academia de Parma, 924
Academia de pintura de Atenas, 883
Academia de pintura de Corinto, 883
Academia de pintura de Liccionia, 883
Academia de San Lucas de Roma, 307, 989

Academia Española, 369, 755, 990
Academia Francesa, 513
Académie Royal d'Architecture de Paris, 401
Accademia Clementina di Bolonia, 23, 28, 71, 79, 265, 267, 408, 412, 520, 570, 577, 583, 646, 661, 941, 942, 943, 956, 959, 966, 1027, 1042
Accademia della Crusca, 242
Accademia di Belle Arti di Parma, 1044
Accademia Vergiliana de Mantua, 965, 1038
Acerra (Pignatelli, María Francisca), *condesa de*, 128
Achéry, Lucas de, *historiador*, 55
Acis, dios fluvial, 234
Acosta, José de, *naturalista, jesuita*, 259
Acosta Nieto, I., 579, 576
Acuña, Cosme de, *académico*, 749, 759, 760, 763, 769, 1006, 1007
Adán, Juan, *escultor,* 1006
Adanson, Michel, *naturalista,* 156
Addison, Joseph, 311
Adolfati, *compositor,* 390
Adriano, *emperador*, 476, 1031
Aegineta, Paulus, *médico*, 1028
Agamenón, 442, 511, 1012
Agostini, G., 1027
Águeda, Mercedes, 995
Agüero, *académico*, 767
Águila Ulloa Osorio y Carvajal, Antonio Evaristo del, *marqués de Espeja*, 977
Águila y Corvalán, Ramón del. *Véase* Espeja, *marqués de, académico*
Aguilar, *conde de,* 997
Aguilar Piñal, Francisco, 113, 366, 627, 719, 940, 950, 953, 956, 962, 978, 985
Aguilar Sevillano, Cathalina de, 1000
Aguilera Hernández, Alberto, 18, 573, 574, 575, 576, 578, 580, 582, 584, 585, 611
Agustín, Antonio, *arzobispo e historiador*, 573, 574, 592, 593
Agustín de Hipona, *santo,* 52, 100, 240, 342, 362, 504, 508, 509, 511, 512, 688, 1011, 1023
Alacoque, Margarita María de, *monja y santa*, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 293, 298
Alafont, Raimundo, *jesuita*, 963
Alamanzón, Juan Crisóstomo, *académico,* 767, 769
Alatorre, Antonio, 259
Alba, duque de, *académico*, 743, 745
Albani (Albano), Francesco, *pintor,* 813, 849, 932, 949, 1012, 1013, 1021, 1044, 1046
Alberti, León Bautista, *tratadista y arquitecto*, 406, 763, 764, 774, 775, 777, 778, 837, 842, 995, 1000, 1018, 1019
Alberti, Michael, *médico*, 277
Albiniano de Rajas, Pablo, *numismático, jesuita*, 574, 587
Albinoni, Tomáso Giovanni, *compositor*, 390
Alborg, Juan Luis, 950
Alcibíades, *general ateniense,* 1008
Alcubierre, Roque Joaquín de, *ingeniero militar y arqueólogo,* 1032
Alcuino de York, *monje,* 377
Alegoría de las tres Bellas Artes (obra al encausto de M. Bayeu), 29, 740, 741, 749, 989, 1040
Alejandro Magno, 245, 474, 478, 479, 889, 1026, 1034
Alejandro Severo, *emperador,* 482
Alejandro I, *zar de Rusia*, 711, 712
Alejandro VII, *papa,* 529
Alejos Grau, Carmen José, 403
Alesón, Juan José. *Véase* Casadavillo, *barón de*
Aleson, Phelipe, *seminarista,* 123
Alessandro, Natale, *historiador,* 55
Aletti, Ezio, 962
Alfarabi, *filósofo,* 384, 385, 386, 387
Alfonso X, *el Sabio*, 383, 384, 385

Alfranca, Juan José, *canonista y magistrado*, 726, 727, 728, 729, 947, 948, 986
Aliaga, *arcediano de*. *Véase* Arteta y Monteseguro, Antonio, *canónigo*
Aliaga (Silva y Palafox, Agustín de), *duque de, académico*, 743
Aliata, Fernando, 400
Alipio, *músico griego*, 342, 362, 366, 688
Aliquo, Salvatore, 506
Allegri, Antonio. *Véase* Correggio, *pintor*
Almagro, Juan Antonio, *abogado,* 679, 977
Almagro, Manuel, *monje jerónimo*, 210
Alonso, Mariano, *párroco*, 155, 156
Alonso Quijano. *Véase Quijote*
Alvar Ezquerra, Manuel, 369
Alvarado, Francisco (Filósofo Rancio), *dominico,* 950
Álvarez, Domingo, *pintor*, 754
Alvarez, Emmanuel, *gramático, jesuita portugués,* 110
Álvarez, Gabriel, 105
Álvarez Barrientos, Joaquín, 952
Álvarez Burgos, Fernando, 950
Alvarez-Ossorio, A., 304
Alzate, José Antonio de, *historiador,* 259
Amandry, M., 580
Amar y Borbón, Josefa, 956
Amati, *filólogo*, 1010
Ambros, Joaquín, *albéitar,* 159
Amontons, Guillaume de, *físico y telegrafista*, 453, 467, 491, 649, 664, 972
Anaxágoras, 522, 1008
Andioc, René, 950
André, *filósofo*, 307
Andreozzi, Gaetano, *compositor,* 390
Andrés, Juan de, *impresor,* 528, 529, 531, 541, 570
Andrés Morell, Carlos, *abogado*, 361, 366, 383, 980
Andrés Morell, Juan, *jesuita*, 16, 40, 64, 179, 209-216, 226, 227, 230, 234, 361-367, 377, 378, 383-389, 409, 413, 417, 418, 429, 430, 431, 432, 628, 687, 688, 954, 965, 973, 980
Anfossi, Pasquale, *compositor*, 390
Angiolini, Gasparo, *danzante pantomino*, 512, 513
Angulo, Andrés, *impresor,* 541, 572
Annaud, Jean-Jacques, 500
Ansón Navarro, Arturo, 627, 950, 962, 986, 987, 989, 990, 992, 1038
Antífilos, *pintor griego,* 1016
Antillón, Isidoro de, 170
Antonino Pío, *emperador,* 476
Antonio Abad, *santo,* 878, 1030
Antonio Gutiérrez, Francisco, 319
Añoa y Busto, Francisco de, *arzobispo*, 95
Apeles, *pintor*, 355, 398, 726, 821, 823, 871, 889, 890, 1001, 1014, 1015, 1016, 1025, 1026, 1034
Apolo, *dios griego*, 229, 234, 406, 508, 1024
Apolodoro, *pintor,* 1034
Apolodoro de Atenas, *historiador*, 353
Apuleyo, Lucio, *escritor*, 476, 502, 504, 505
Aquaviva (Acquaviva), Claudio, *general jesuita*, 83, 89, 106
Aragón, Melchor de, 111
Aranaz y Vides, Pedro, *compositor,* 418, 464, 465, 473, 492, 653, 669, 974
Aranda, *conde de,* 23, 28, 94, 110, 118, 133, 265, 268, 412, 439, 687, 694, 732, 736, 739, 941, 946, 954, 956, 978
Arbués, Pedro de, *inquisidor y santo,* 990, 1029
Arcaine, Ramón Benito, *párroco,* 137
Areces, Ramón, 519, 529, 571
Areteo de Capadocia, *médico*, 274, 277
Aretino, Guido, *músico,* 374
Arévalo, Faustino, *jesuita,* 40, 265, 277, 713, 945
Arezzo, Guido di, *musicólogo benedictino*, 386, 516
Arias Gago, Alfonso, *académico,* 743, 767, 769
Ariño, Calisto, *impresor,* 110, 413

Arión, *músico griego,* 234
Ariosto, Ludovico, *poeta,* 258
Aristarco de Samotracia, *gramático,* 398
Arístides, *pintor*, 1001
Arístides Quintiliano, *musicólogo latino*, 342, 362, 366, 422, 424, 425
Aristófanes, 250
Aristogeno (Aristoseno, Aristosseno, Aristoxenes). *Véase* Aristóxeno o Aristógenes de Tarento
Aristóteles, *filósofo*, 34, 46, 63, 186, 187, 193, 194, 196, 198, 199, 202, 243, 258, 306, 307, 314, 316, 321, 327, 333, 344, 365, 376, 396, 431, 441, 483, 522, 523, 526, 795, 940, 1009, 1035
Aristóxeno o Aristógenes de Tarento, *filósofo y musicólogo*, 342, 348, 349, 366, 398, 399, 400, 417, 420, 421, 422, 426, 430, 688
Ariza, *marqués de*, 142
Armada Invencible, 448
Armi, Giovanni dall', *académico y musicólogo*, 340
Armona, José Antonio, *corregidor,* 951
Armstrong, D. E, W., 570
Arnal, Juan Pedro, *arquitecto y académico*, 752, 993, 1007-1008
Arquíloco, 342
Arquitas de Tarento, *músico*, 342, 349, 420
Arregui, Jorge V., 199
Arriano, Flavio, *historiador*, 476
Arroyal, León de, 213
Artabasda, Nicolaus (Nicolas Smyrnaeus), *escritor bizantino sobre el arte de contar con los dedos*, 530, 534, 535, 551-570
Arteaga, Esteban de, *jesuita, musicógrafo*, 16, 30, 47, 179, 231, 232, 233, 240, 265, 277, 308-316, 324, 327, 364, 365, 367, 370, 383-396, 403, 404, 406, 407, 408, 411, 414, 429, 430, 432, 626, 958, 973
Arteta y Monteseguro, Antonio, *canónigo*, 114, 685, 730, 732, 733, 734, 735, 738, 742, 957
Artioli, Giuseppe, *pintor,* 357, 646, 661, 728, 910, 965, 986, 987, 1038
Artola, Miguel, 433
Ascobarreta, Francisco, 683
Asenjo Barbieri, Francisco, 382, 396, 413
Asensio, Francisco, *sacerdote*, 131, 155
Asso, Ignacio de, 112, 162, 163, 166, 167, 171, 950
Astaritia, *compositor,* 390
Astigarraga, Jesús, 264, 952
Astorga (Osorio Moscoso, Vicente), *marqués de, académico*, 375, 376, 743
Astorgano Abajo, Antonio, *passim*
Astori, Giammaria (Giovanni-Maria), *pintor,* 647, 662, 971
Astráin, Antonio, *jesuita e historiador,* 87, 106
Asturias, *príncipe de*, 992
Atenea, *diosa,* 525, 1035
Ateneo de Náucratis, *escritor,* 353, 955, 974
Atlántida, 387
Audran, Gérard, *grabador*, 1029
Augusto, César, *emperador*, 398, 476, 481, 582, 592, 594, 595
Auletta, Pietro, *compositor*, 390
Aullón de Haro, Pedro, 383
Aulo, Celsio Cornelio, *erudito*, 476
Aureliano, *emperador*, 1009
Aventino, Juan (Aventinus, Johannes), *logopeda, humanista e historiador alemán*, 528, 529, 531, 543, 550-602
Ayala Martínez, Jorge Manuel, 11, 177-206, 211, 242, 326, 611, 937, 941, 952, 1008
Ayllón, Julián de, *prior y académico*, 743
Aymerich, Mateo, *jesuita*, 179
Azagra, Melchor de *(seudónimo). Véase* Asso, Ignacio de
Azara, Nicolás de, *embajador,* 28, 30, 47, 52, 56, 179, 210, 268, 304-310,

325, 327, 350, 370, 410, 413, 467, 480, 492, 521, 577, 623, 627, 684, 712, 727, 730, 731, 732, 746, 756, 897, 913, 953, 956, 958, 971, 984, 989, 990, 993, 995, 999, 1001, 1004, 1031, 1037, 1038, 1042
Azevedo, Manuel, *jesuita,* 56
Aznar, Andrés, *teniente general,* 134
Azorín, Dolores, 369, 370

Babliani, *conde de*, *pintor*, 661
Bacchio, *musicógrafo,* 362, 366, 688
Bach, Johann Christian, *junior, compositor*, 971
Bach, Juan Sebastián, *compositor,* 330, 423
Bachelier (Bacchilier, Bachiller), Jean-Jacques, *decorador, pintor*, 353, 359, 622, 646, 647, 662, 724, 726, 746, 970
Backer, Alois de, *jesuita*, 603
Backer, Augustin de, *jesuita*, 603, 609
Bacon de Verulamio, Francis, *filósofo*, 65, 183, 206, 311, 483, 963
Baer, Anne Marie, 547, 571
Bagliani (Baglione), *pintor y académico clementino*, 358, 646, 966, 967, 1040
Baglivio, Giorgio, *médico*, 277
Baig i Aleu, Mariá, 411, 469, 470
Bails, Benito, *matemático,* 317, 397, 398, 400, 752, 760, 977, 994
Balaguer Periguell, Emilio, 261
Balbín, Rafael de, 368
Baldaquí Escandell, Ramón, 985
Balestra, Antonio, *pintor*, 1014
Ballorca, Julián Mateo, 259
Baluffi, Gaetano, 605, 609
Baquio el Viejo (Baquio Geronte), *musicólogo,* 420, 424
Baranchán (Varanchán), Juan, *preceptor de gramática y numismático*, 591, 692, 980, 981
Barbeirac, Giovanni, 27, 35, 42, 43, 44, 61, 75, 937
Barbetti, Marsibilia, 1012
Barbiellini, Michel Angelo, *impresor,* 366, 367
Barbieri, Giovanni Francesco, *pintor*. *Véase* Guercino, *pintor*
Barceló, Antonio, *marino*, 126
Bárcena, María Magdalena, 683
Baronio, Cesare, *cardenal e historiador,* 55
Barotti, C., 1027
Barreda, A., 573
Barrère, Beltrán, 458
Barrette, Arnaud, 430
Barrié de la Maza, Pedro, 997
Barriendos, Joaquín, 436
Barthez, P. J., *médico*, 277
Bartholin, G., *médico,* 277
Bartolomé, *santo*, 127
Bartolomé Martínez, Bernabé, 84, 107, 109
Baruffaldi, G., *pintor,* 1026, 1027
Bas, Narciso, 388, 430
Basoli, Antonio, *pintor,* 1028
Bassano, Jacopo, *pintor,* 1046
Bastianino (Filippi, Sebastiano, *el Joven*), *pintor*, 1013, 1043
Batalla de Trafalgar, 450
Batier, *abate, pintor,* 897, 913
Batillo di Alessandria, *actor pantomimo y danzante*, 502
Batllori, Miguel, *jesuita*, 62, 72, 114, 178, 179, 180, 211, 212, 240, 265, 277, 311, 312, 315, 326, 365, 367, 368, 383, 386-390, 396, 411, 414, 433, 626, 627, 942, 952, 961, 962
Batoni, Pompeo Girolamo, *pintor,* 729, 987, 1020
Batteux, Charles, *abate,* 991
Baumeister Toledo, Alberto, 944, 963
Bavot, José, *jesuita,* 115, 125
Bayer, Tadeo, *médico,* 277
Bayeu Subías, Francisco, *pintor*, 134, 743, 749, 988, 989, 991, 992, 997, 998, 1005
Bayeu Subías, Manuel, *cartujo y pintor*, 29, 520, 583, 740, 741, 742, 749, 754, 988, 989, 991, 1040

Bayeu Subías, Ramón, *pintor*, 988, 989, 991, 1040
Bayle, Pierre, *filósofo,* 53, 206, 250
Bebian, Roch Ambroise Auguste, 535, 570
Becerra, Gaspar, *pintor y escultor*, 995
Beda, *el Venerable*, *benedictino, historiador y logopeda*, 56, 231, 503-570, 650, 665, 973
Bédat, Claude, 953, 977, 991, 992, 995, 997, 999, 1000, 1003, 1004, 1006, 1007
Beguiristáin, Teresa, 199
Belilla, Josef, *químico,* 164
Bell, Charles, 523, 524, 570
Bellini, *familia de pintores venecianos*, 1046
Bellugi, Úrsula, 542, 571
Benavente, *condesa de*, 158
Benedicto XIII, *papa,* 111
Benedicto XIV, *papa,* 53, 58
Benimelis (Benimenis), Juan, *médico e historiador*, 448
Benítez Riera, Joseph María, *jesuita*, 92, 128, 628
Benito, *santo*, 807, 878, 919, 963, 1030
Benjamins, John, *impresor,* 548, 572
Bentley, Richard, *filósofo*, 430
Berbieri, Giovan Francesco, *pintor*. *Véase* Guercino, *pintor*.
Berettoni, *pintor*, 1044
Bergel, Arnold de, 602
Berger, Ernest, 962
Berger, J. G. von, *médico*, 277
Bergier, Nicolás Sylvestre, *filósofo,* 53
Bergstrasser, J. A. B., *naturalista y telegrafista*, 456, 494
Bermúdez, Francisco Xavier, *seminarista*, 123
Bernasconi, Andrea, *compositor,* 390
Berni, Giorgio, 528
Bertet, *pintor de Génova*, 358
Bertin, *médico*, 277
Bertoméu Sánchez, J. R., 469
Bertoni, Ferdinando, *compositor,* 390
Betancourt, Agustín de, *ingeniero y académico*, 457, 461, 462, 743, 752, 993, 1006, 1008
Bettinelli, Saverio, *jesuita,* 309
Bevilacqua, Alfonso, 1027
Bianchi, Gian Antonio, *historiador*, 55, 360, 944
Bianchi, Giuseppe, *marqués en Mantua*, 212, 357, 358, 501, 646, 661, 965, 987
Bianchini, Caterina, *condesa*, 30, 59, 935
Bianconi, Carlo, *pintor y académico de Milán*, 325, 966, 1040
Bías, *filósofo,* 178
Bienveni, Francisco, *químico*, 696
Bigot, *estratega militar*, 450
Binio, Severino, 55
Biumi, P. J., *médico*, 278
Biyan, *médico*, 278
Blanchard, P., *jesuita,* 280
Blanco, Emilio, 197
Blanco, Juan Francisco, *jesuita,* 457
Blanco Domingo, Luis, 170
Blanco Freijeiro, Antonio, 446
Blondel, François, *arquitecto,* 400, 401
Bodoni, Giambattista, *impresor,* 521, 725, 1012
Boecio, Severino, *filósofo,* 342, 348, 362, 424, 426, 436, 688
Boerhaave, Herman, *médico,* 275, 276, 278, 957
Bohn, Henry G., 603, 610
Boileau, Nicolás, 310, 991, 1009
Bolea, Luis de, 529
Bolgeni, Giovanni Vincenzo*, jesuita,* 34, 39-42, 51, 64, 77, 939, 953, 957
Bolingbroke, Henry Saint-John, *filósofo,* 53
Bonaparte, José, *rey de España*, 725, 897, 982, 1040
Bonaparte, Napoleón, 971, 1002
Bonavia, Santiago, 995
Bond, Thomas, *médico,* 278

Bonet, Juan de Pablo. *Véase* Pablo Bonet, Juan de, *logopeda*
Bongiovani, J., *pintor,* 357
Bonnet, Charles, *médico*, 278
Bonnet, Théophile, *biólogo y médico,* 39, 156, 278, 309
Bonno, Giuseppe, *compositor,* 390
Bononi (Bonone), Carlo, *pintor,* 815, 844, 1013, 1019
Bontempi (Buontempi), Giovanni Andrea, *compositor*, 342
Borao y Clemente, J., 579
Borau de Latras, Miguel, *notario,* 979
Borbón, Carlos de, *infante,* 1037
Borbón, Felipe de, *duque de Parma*, 1044
Borbón, Fernando I de, *duque de Parma*, 500, 710, 712, 983, 1027
Borbón y Farnesio, Luis Antonio Jaime de, *infante y cardenal*, 927, 1045
Borbón y Sajonia, Gabriel de, *príncipe,* 646, 661, 969, 970, 1037
Bordázar, Antonio, *impresor,* 317
Bordeu, Théophile, *médico*, 278
Bordini, Silvia, 962
Borelli, E., 953, 987, 1020
Borelli, Giovanni Alfonso, *fisiólogo,* 36, 261, 270, 275, 278
Borghini, Inocencio, 312
Borja, Francisco de, *jesuita y santo*, 84
Boroni (Buroni), Antonio, *compositor,* 390
Borque Soria, Emilio, 16, 439-492, 494, 611
Borrás y Feliú, Antonio, 105
Borrull y Villanova, Francisco Javier, *abogado y político*, 367
Borso, *duque de Ferrara,* 1013
Bosarte de la Cruz, Isidoro, *académico,* 410, 679, 745, 746, 750-755, 761, 762, 763, 766, 767, 770-773, 777, 780, 782, 785, 786, 976, 996, 997, 999, 1000, 1003
Bossuet, Benigno, *obispo,* 55, 990
Botticelli, Sandro, *pintor*, 1016
Bourdonnais, Bertrand François Mahé, *conde de, telegrafista*, 450, 494
Bouvry-Pournot, J., 574
Bozal, Valeriano, 199, 202, 995,
Bozza, Vincenzo, *pintor y químico,* 359, 647, 662, 971, 1037
Braglia, Giuseppe, *impresor*, 367
Bravo Caro, Juan Jesús, 952
Bréguet, Abraham Louis, *telegrafista*, 462
Brentari, Diane, 547, 570
Brentari, O., 953
Breva-Claramonte, Manuel, 258
Brewer-Carias, Allan R., 944, 963
Briennio, Manuel, 342, 348, 362, 427, 688
Briesemeister, Dietrich, 368, 371
Briolo, Giammichele, *impresor,* 31, 410, 440, 466, 502, 936, 961, 964
Brisighella, C., 1027
Brivio, Giuseppe Ferdinando, *compositor*, 390
Broadbent, R. J., 503
Broto, Josef, *magistrado*, 742
Brown, John, *médico,* 963
Brucker, Jakob, *filósofo,* 114
Bruneleschi (Brunelleschi), Filippo, *arquitecto*, 408
Brunetti, Giuseppe, *compositor*, 390
Bruno, Giordano, 183
Brunori, Livia, 212
Bruquetas, Rocío, 1001
Bruyère, Jean de la, 184, 187, 269, 328
Buffon, G. L. Leclerc, *conde de, naturalista,* 156, 215, 249, 258, 259, 271, 878, 1030
Buglioli dall'Olio, Elena, 1011
Bulangerio, *anticuario,* 325
Bulwer, John, *logopeda*, 525
Burdiel, Isabel, 240
Burette, Pierre Jean, *médico y músico,* 316, 342, 343, 344, 651, 666, 973
Burgess, Anthony, 500
Burgos, Baltasar de, *sacerdote,* 26, 682
Burke, Edmund, 1009

Burnett, A., 580
Burney, Charles, *musicólogo*, 316, 343, 651, 666, 974
Burns, R., 455
Butades de Sición, *alfarero,* 1023

Cabanillas Núñez, Carlos Manuel, 949
Cabrera, Claudio Antonio de, 372
Cabrera, Ramón, *académico*, 628, 743, 750, 753, 761, 767, 769, 993, 1008
Cabrero, María del Carmen, 364
Caccini, Giulio, *músico,* 312
Cadalso, José, 42, 241, 243, 251, 258, 260, 457
Cadinamos Bardeci, Inocencio, 99, 100
Cádiz, Diego José de, *capuchino,* 702
Calahorra, Manuel, *jesuita*, 370
Calatayud, Pedro, *jesuita,* 298
Calatrava, Juan A., 1043
Calderón de la Barca, Pedro, 227, 228
Calero Carretero, José Ángel, 949
Calias, *ateniense,* 1008
Calksux, Juan, *ilustrador,* 995
Calomarde, Tadeo Francisco, 166, 170
Calvino, Juan, *teólogo,* 127
Calvo, Silvestre, *trinitario calzado*, 709
Calvo y Cavero, Juan Francisco, *abogado*, 134
Camarón, José, *pintor,* 1006
Camerarius, F., *médico,* 278
Camoccini, Vincenzo, *dibujante*, 1031
Camón Aznar, José, 305
Campeny, Damián, *escultor,* 915, 1042
Campi, Felice, *pintor*, 357, 646, 910, 965, 1038
Campori, Giuseppe, *coleccionista*, 30, 935, 986, 1027
Campserver, Ignacio, *jesuita,* 124, 963
Campuzano, Francisco, *académico,* 743, 750
Camuccini, Vincenzo, 1041
Canaco, *escultor griego*, 1024
Canal, Jordi, 368
Canal Imperial de Aragón, 148, 489, 716, 988
Candidi Dionigi, Marianna, *pintora,* 969
Canellas, Ángel, 953, 955, 981
Canga-Argüelles, Felipe Ignacio, *magistrado*, 983
Canga-Argüelles, José, *ministro de Hacienda*, 705, 983
Cano, Benito, *impresor*, 244, 369
Cano, Francisco, *cirujano*, 142
Cano, Luis, 280
Canon, *instrumento musical,* 417, 418, 420, 651
Canonici, *marqués en Ferrara*, 917
Canova, Antonio, *escultor,* 880, 914, 915, 969, 1031, 1041, 1042
Cantor, Moritz Benedikt, *historiador de las matemáticas,* 530, 570
Canuti, Domenico Maria, *pintor,* 1044
Capella (Capela), Marciano, *retórico, musicógrafo,* 342, 362, 366, 688
Caprara, *general,* 917, 1043
Caprara, Alejandro, *cardenal*, 1043
Caprara, Giovanni Battista, *cardenal,* 1043
Capua, Rinaldo di, *compositor*, 390
Capurro, Niccolò, *impresor,* 409
Caramuel Lobkowitz, Juan, *cisterciense y polígrafo*, 522, 526, 529, 530, 534, 535, 549-560, 572
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *pintor*, 965, 1013, 1017, 1036
Carballo Sampayo, Antonio, *agrónomo*, 144
Carbonell, J., 573
Cardano (Cardán), Girolamo, *filósofo y matemático*, 467, 649, 664, 972
Cardaveraz, Agustín de, *jesuita,* 13, 285, 298
Cárdenas Coronado, Ramón, 528
Carl, Samuel, *médico,* 278
Carles, Manuel, 113
Carli, Pietro de', 1012
Carlos, *santo,* 105, 720, 1044
Carlos III, *rey de España*, 10, 91, 92, 94, 102, 105, 107, 126, 128, 178, 209, 267, 304, 363, 364, 368, 371, 378,

388, 398, 399, 410, 429, 468, 637, 728, 943, 945, 952, 954, 960, 969, 970, 990, 992, 1000, 1004, 1032, 1037, 1041, 1044, 1045
Carlos IV, *rey de España,* 101, 178, 210, 266, 417, 710, 711, 712, 769, 782, 942, 955, 958, 969, 970, 989, 992, 997, 998, 1005, 1041
Carlos V, *emperador*, 150, 719
Carlos VII, rey de Nápoles. *Véase* Carlos III, *rey de España*
Carmona, Juan Antonio Salvador de, *grabador*, 782
Carmona, Manuel Salvador, *grabador,* 782, 990, 1006, 1037, 1038
Carnero, Guillermo, 436
Carnicero, Isidro, *pintor,* 761
Carolina, *monja francesa*, 717
Carolina, *reina de Nápoles*, 1030
Carpaccio, Vittore, *pintor*, 1046
Carpio, *conde del* (Mata Linares, Juan de la), *académico*, 743, 752
Carracci, Agostino, *pintor,* 924, 1013, 1029, 1044, 1046
Carracci, Annibale, *pintor,* 990, 991, 1029, 1044
Carracci, Ludovico, *pintor y grabador,* 813, 1013, 1029, 1044, 1045
Carracci, *hermanos, pintores*, 758, 815, 833, 875, 928, 965, 968, 1002, 1011, 1012, 1014, 1019, 1021, 1029, 1044
Casa Pignatelli. *Véase* Fuentes, *conde de*
Casadavalillo (Casa Davillo), *barón de, académico*, 752, 753, 767
Casamayor, Faustino, *diarista,* 682, 687, 711, 943, 980, 982, 984, 987
Casanova, Guillermo, *arquitecto y pintor*, 680, 1006
Casaubon, Isaac, *humanista*, 477
Casaus, Bernardo, *criado,* 490
Casiodoro, Flavio Magno Aurelio, *político y escritor*, 56, 504, 512
Casiri, Miguel, 384, 385
Cassirer, Ernesto, 953
Castán, Vicente, *tesorero*, 131
Castañeda, Joseph de, *arquitecto*, 399, 977
Castellari, *presbítero de San Felipe Neri, pintor y académico*, 646, 647, 661, 662, 966, 1040
Castiglione, Baltasar, 187
Castillo Genzor, Adolfo, 953, 989
Castro, Concepción de, 96
Castro, Felipe de, *escultor, académico*, 758, 1005
Catalina de Bolonia, *monja y santa,* 966
Catalina II, *zarina de Rusia,* 712
Cátedra de Botánica de la Aragonesa, 165, 171, 173
Cátedra de Economía Civil de la Aragonesa, 130, 165, 169, 173
Cátedra de Química de la Aragonesa, 165, 171
Catón, Marco Porcio, *el Viejo*, 476
Caussin (Caussinus), Nicolás, *jesuita,* 534, 535
Cavallero, Bernardo, *magistrado*, 94
Cavanilles, José Antonio, *botánico,* 211, 212
Caylus, A. Claude, *conde, anticuario, pintor*, 212, 353, 359, 622, 646, 662, 724, 726, 746, 970
Cayo, *nieto de Augusto,* 593
Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *académico*, 407, 750-755, 761, 762, 996, 997, 1006
Ceballos (Cevallos) Guerra, Pedro, *ministro,* 468, 627, 701, 711, 762-769, 998
Cecilia, *santa*, 810, 1011, 1019
Celimena, *personaje teatral*, 248
Celio Aureliano, *médico,* 1028
Celle, Andrés, *académico,* 750, 752, 753
Celoniati, Ignazio, *compositor,* 390
Celso, Aulo Cornelio, *médico,* 476, 1028
Cenni, Gaetano, *historiador*, 55
Cerbuna, Pedro, 6, 111
Cerchiari, Elda, 1012

Cerdá, Tomás, *matemático y jesuita,* 112, 113, 124
Cerezo Galán, Pedro, 183
Cerone (Cerón), Pietro, *musicólogo*, 319, 382, 651, 666, 973
Cervantes, Miguel de, 227, 240, 243
Cervantes de Gaeta, Gaspar, *inquisidor y cardenal*, 10, 85, 86, 88, 89, 97
Cesari, Pietro, 953
Chaix, José, *matemático*, 468, 469, 470
Chantre y Herrera, José, *jesuita,* 41
Chappe, Claude, *telegrafista y abate,* 466, 467, 470, 492, 493, 648, 663, 664, 972
Chappe, Ignace, *parlamentario*, 441, 449, 450, 452, 453, 455, 458, 459, 460, 461, 972
Chateaubriand, François-René, *vizconde de,* 1032, 1041
Châtelet (Émilie du), *Mme du,* 241
Checa Beltrán, José, 408
Checa Cremades, F., 574
Cheselden, *ciego de,* 395
Chesneau, Du Marsais, César, *filósofo y gramático,* 394
Chevalier, M., *matemático*, 445, 469, 476
Cheyne, George, *médico*, 275, 278
Chiaramonti, Gregorio Luigi Barnaba. *Véase* Pío VII, *papa*
Chiari, Giuseppe Bartolomeo, *pintor,* 1044
Chiarini, Pietro, *compositor*, 390
Chico y Guzmán, Ginés, *seminarista,* 123
Chiesa, Juan Bautista, *dominico*, 655
Chigi, Agostino, *arquitecto*, 1045
Chinchón, *conde de*, 1045
Choay, Françoise, 406
Chuaqui, Carmen, 400
Ciampi, Vincenzo, *compositor*, 390
Cibelli, *pintor,* 358, 966, 967, 1040
Cicerón, Tulio, 34, 44, 46, 110, 186, 230, 252, 307, 325, 353, 522, 524, 526, 527, 528, 670, 671, 795, 940, 953, 990, 1026, 1038
Cignaroli (Ciñaroli), Giovanni Bettino, *pintor*, 815, 845, 1014, 1020
Císcar, Gabriel, 262
Cisma de Occidente, 111
Cistué, José Benito de, *matemático*, 168, 169
Clasicum militare (clásico), *intrumento musical,* 477, 668
Claudio, *emperador*, 595
Clavigero, Francisco Javier, *jesuita, historiador*, 259
Clemente XI, *papa,* 53
Clemente XIV, *papa,* 178, 179, 513
Cleonides, *musicólogo,* 366
Cleopatra, *reina,* 510
Cleoxenes, *telegrafista*, 444, 475, 476, 484
Climent, José, *obispo*, 235
Clisson Aldama, José, 407
Clitemnestra, *reina de Micenas y esposa de Agamenón*, 442
Coccejo, Enrico, *jurista*, 55
Cochin, Charles Nicolas, *el Joven, grabador*, 622, 746, 991
Cocón, Francisco de Borja, *magistrado*, 686
Codallos, Felipe, *magistrado*, 94
Coeler, A. F., *médico*, 278
Coignard, Jean Baptiste, *impresor*, 400
Colegio de Nobles de Barcelona, 125
Colegio de Nobles de Calatayud, 10, 102, 106, 112, 113, 114, 115, 117, 180, 181
Colegio Imperial de Madrid, 112, 116, 304, 369
Colegio Imperial de San Miguel de Granada, 985
Colegio Romano, 34, 74, 107, 937, 980
Colina, Fernando, 252, 259
Colinas, Antonio, *poeta,* 437
Colla, Giuseppe, *compositor,* 390
Collange, G. de, 451

Colloredo Gavassini, Rosa, *marquesa,* 35, 36, 76, 240, 938
Colombiere, Claudio de la, *jesuita*, 284
Colomer, Juan Pascual, *bibliotecario*, 976
Colón, Cristóbal, 641, 656, 657, 965
Colón de Larreátegui, Pedro, *magistrado,* 94
Colonna (Colunna), Lorenzo, *académico*, 743, 752
Columela (Columella), Lucius Junius Moderatus, 1026, 1038
Compañía de Jesús, 10, 13, 26, 27, 37, 51, 63, 64, 69, 79-84, 86, 88, 90, 92, 94, 95, 97, 102, 103, 105, 108, 109, 112, 116, 117, 123, 178, 179, 210, 240, 259, 266, 267, 279, 299, 304, 308, 366, 369, 520
Company (Compani) Soler, Joaquín, *arzobispo y franciscano*, 131, 259, 489, 490, 491, 689, 707, 709, 710, 715, 716, 717, 980
Compton, Tomás, 529
Conca, Antonio, *jesuita*, 973
Conca, Sebastián, *pintor,* 1044
Concilio de Constanza, 111
Condillac, Étienne Bonnot de, 64, 215, 258, 266, 267, 271, 311, 318, 327, 499, 500, 953, 963, 991
Constantino el Grande, *emperador*, 54, 57, 64, 76, 253, 600, 939
Contreras Mas, A., 448
Convención Francesa, 458, 459, 466, 492, 663
Cooper, W., *médico*, 278
Coray, *médico,* 244
Corazón de Jesús, 31, 279, 285-299, 611
Cordelles, Jaime de, *canónigo*, 112
Cordiolani, A., 503
Coribantes, *danzantes griegos,* 671, 975
Corneille, Pierre, *dramaturgo,* 513
Cornel, Antonio, *capitán general,* 154
Cornel, Pedro, *intendente,* 154
Cornelio, Tomás, 529
Corona Baratech, Carlos E., 52, 953, 984, 1031
Corradino, Saverio, 972, 974
Corrado Giaquinto, *pintor*, 905, 926, 927, 1045
Correggio, Antonio Allegri da, *pintor,* 757, 796, 824, 825, 829, 831, 892, 899, 907, 923, 924, 928, 932, 1004, 1015-1017, 1029, 1036, 1038, 1044, 1046
Correo Mercantil de España y sus Indias, 163, 690, 696-706
Cortés, Joaquín, *jesuita,* 41
Cortés y López, Miguel, 220
Cortina Iceta, Juan Luis, 953
Cortona, Pietro de, *pintor*, 758, 1029
Corts Giner, María Isabel, 964
Corvalán de Castro, Vicenta, *marquesa de Espeja,* 977
Corvi, Domenico, *pintor*, 729
Cos, Mariano del, *historiador*, 115
Coschwitz, Daniel, *médico,* 278
Coscolluela, Pedro de, *terrateniente,* 134
Coulomb, Agustín de, 457
Couperin, François, *compositor*, 328
Courten, Juan Antonio de, *capitán general*, 134, 685, 979
Covarrubias, Sebastián de, 368
Crátilo, 1008, 1009
Cratón, *inventor del dibujo*, 1024
Crescimbeni, Angelo, *pintor,* 967
Crespi, Giuseppe Maria, *el Español, pintor*, 875, 1029
Crespo de Córdoba, 1037
Criado, Carmen, 310
Croce, Benedetto, 312
Croiset, Jean, *jesuita*, 284
Cros, César Isidore Henri, *escultor y vidriero, tratadista sobre el encausto,* 962
Crysoloras, Manuel, *monje*, 530
Ctesibius de Alejandría, *inventor y matemático*, 409, 426
Cuadra, Ramón de la, 679, 977
Cubeles, Joaquín Vicente, *dibujante*, 579
Cuerda, Francisco la, *obispo*, 980
Cuervo, Juan Antonio, 679

Cuesta Dutari, Norberto, *matemático*, 953
Cueto, Luis, *impresor*, 579
Cull, John Thomas, 259
Cullen, William, *médico*, 249
Cunego, Domenico, *grabador,* 1030
Cuppini, Giuseppe, *pintor,* 358, 646, 661, 969, 1028
Curiel, Juan, 985
Curiel y Tejada, Luis, *magistrado,* 718, 720, 985
Curioni, Celio Agostino, 529

Dainville, François, 953
D'Alconzo, Paola, 410
D'Alembert, Jean le Rond, *filósofo*, 39, 65, 266, 311, 515, 517, 976
Dámaso, *santo y papa*, 671
Damián Fuentes, Carlos, 210
Damocles, *cortesano en Sicilia*, 213
Dandrey, Patrick, 250
Dante, Alighieri, 68, 242, 1032
Daremberg, C., 503
Darwin, Charles Robert, *naturalista,* 321
D'Aubenton, Louis Jean Marie, *tratadista y veterinario*, 158
Daunou, Pierre-Claude-François, 600, 601, 602, 609
David, Giovanni, *pintor,* 969
David, Jacques-Louis, *pintor,* 38, 199, 202, 379, 446, 530, 546, 646, 661, 969, 1031, 1041
Davide, *pintor de Génova*, 358
De la Motte, Friedrich Heinrich Karl, 307
De Piles, Roger. *Véase* Tortebat, François, *pintor*
Delfín de Francia, 453
Demerson, Georges, 953, 978
Demerson, Paula, 953, 978
Demetrio Falero, *retórico,* 34, 46, 233, 234, 511, 940
Demetrio Poliorcetes, *estratega*, 476
Demetrio, *el Cínico*, 232, 245, 510
Demócrito, *tratadista militar*, 444
Desautels, A. R., 970
Descartes, *filósofo,* 62, 63, 65, 183, 241, 246, 309, 321, 327, 525, 529, 963
Descouleurs, Bernard, 280
Di Noia, Mauro, *médico,* 278
Diacono, Giovanni, *benedictino e historiador*, 56
Diana, Antonino, 529
Diario literario de Nápoles, 467
Diario Milanese, 647, 663
Díaz García, Andrés, *funcionario judicial,* 134, 147
Diccionario de autoridades, 370, 371, 591
Diderot, Denis, 39, 65, 185, 206, 214, 270, 307, 311, 515, 517, 525, 974, 976
Dídimo, *el músico*, 341, 420, 676
Dido, *reina,* 390
Diedo, Antonio, 605, 609
Dieste y Buil, Francisco, *ganadero*, 134, 148, 149
Diezma (Guiral y Barradas, Luis María), *marqués de, académico*, 743, 752
Diógenes, *el Cínico,* 245, 252, 353
Dion, Pedro, *médico,* 278
Dionigi, Marianna, *pintora,* 358, 646, 661
Dioscórides, Pedanio, 353, 354
Diosdado Caballero, Raimundo, *jesuita polígrafo e historiador*, 624, 943, 961
Directorio de la República Francesa, 461
Dively, Valéry, 547, 571
Diziani, Gaspare, *pintor,* 1027
Djehangiri, Farganhi, 549, 571
Domenchino (Domenechino, Dominichino), *pintor,* 810, 811, 992, 1012, 1014
Domingo, Joaquín, *impresor,* 25, 328, 413
Domínguez, J. M.ª, *jesuita*, 84, 113, 457, 944
Domínguez Arranz, Almudena, 18, 573, 575, 582

Domínguez Moltó, Adolfo, 383
Don Neville, *musicógrafo*, 391
Donald, M., 524, 525, 571
Donati, Bindo, 384
Doni, Giovanni Battista, *musicólogo*, 316, 366
Dordal, José, *grabador*, 578, 580, 585, 699
Doso Dosi, *pintor,* 844
Dossena, Andrea, *impresor*, 400
Dossin, G., 441
Doz, José, *jesuita,* 125, 682, 978
Dryden, John, 1002
Du Bos, Jean-Baptiste, *filósofo*, 310, 311
Du Fresnoy, Charles Alphonse, 1002
Duaso y Latre, José, *canónigo*, 169, 170, 695, 696, 699, 701, 704
Duclos, Giovanni Battista, *pintor,* 968, 1039
Duni, Egidio Romualdo, *compositor,* 390
Dupont, *químico*, 697
Dupuis, Charles-François, *matemático*, 456
Durán, E., 448
Durazzo, *familia genovesa,* 969
Durero, Alberto, *pintor,* 1016
Duverney, G. J., *médico,* 278

Echeandía, Pedro Gregorio de, *botánico*, 154, 155, 171
Echeverría, Javier, 241
Eckhel, Joseph H., 576
Eclesiastés, 36, 240
Eco, Umberto, 508, 513, 514
Edelcrantz, Abraham N., *telegrafista*, 460, 493
Edgeworth, Richard Lowell, *lord y telegrafista*, 454, 455
Eggers Lan, Conrado, 405
Egido Martínez, Aurora, 114, 573
Eguía Ruiz, César, *jesuita,* 114
Eibl-Eibesfeldt, I., 498
Ejercicios espirituales, 13, 228, 279, 286, 287
El-Fayun, *necrópolis*, 1031
Eliano, Claudio, *filósofo*, 353
Elizondo, Joaquín, *jesuita,* 125
Elizondo, José, *abogado,* 134
Elorza, Antonio, 213
Elvidio, *teólogo hereje*, 506
Emiliani, A., 1028
Emilio, personaje de Rousseau, 53, 214
Empédocles de Agrigento, 342
Enciclopedia, 53, 64, 65, 306, 311, 317, 359, 379, 383, 471, 472, 473, 488, 516, 626, 941, 943, 945, 954, 989, 991
Eneas, *fundador de Roma,* 390
Eneas, *el Táctico, tratadista militar,* 442, 443, 444, 459, 471, 472, 473, 474, 476, 480, 481, 492, 493, 494, 1043
Enrique III, *rey de Castilla*, 449
Ensenyat Pujol, L. G., 448
Epée, Charles-Michel de l', *abate*, *logopeda*, 648
Epicteto, *filósofo,* 476
Epicuro, *filósofo*, 342
Erasmo de Róterdam, 183, 240, 433
Eratóstenes de Alejandría, *matemático,* 342, 420
Eros, *dios griego*, 239, 251
Escanero, Felipe, *militar,* 148, 149, 710, 983
Escanero, Pedro, *presbítero, socio de la Aragonesa*, 149
Escarselino, *pintor,* 844
Escipión Africano, Publius Cornelius, *el Mayor*, *general romano,* 480, 481, 640, 656
Escipión Emiliano, Publio Cornelio, *Africano el menor,* 504
Escolástica, *santa*, 607
Escolástica, *doctrina filosófica*, 63, 219, 403, 404
Escritos filosóficos, libro de Requeno, 9, 11, 19, 23, 24, 28, 32, 33, 35, 38, 44, 53, 60-69, 101, 178, 211, 242, 247, 250, 255, 270-273, 277, 279,

326, 328, 329, 408, 411, 412, 439, 465, 467, 471, 495, 517, 576, 577, 578, 581, 606, 609, 941, 1008, 1013, 1016, 1017, 1019, 1020
Escudero, José Antonio, 954
Escuela de Agricultura de la Aragonesa, 143, 144, 149
Escuela de Dibujo de la Aragonesa, 165, 684, 727, 729, 732, 738, 739, 740, 788, 990, 1025
Escuela de Hilar al Torno de la Aragonesa, 164
Escuela de Matemáticas de la Aragonesa, 145, 168, 173, 489
Escuela de Nobles Artes de Barcelona, 754
Escuela Lombarda de pintura, 844, 852, 890, 932
Escuela Militar de Puerto de Santa María, 168
Escuela Veneciana de Pintura, 890, 932
Escuelas Pías, 468
Españoleto, el, pintor, 833, 1017
Espeja, *marqués de*, 679, 680, 758, 759, 760, 766, 771, 777, 779, 780, 781, 977, 993, 999, 1003, 1007, 1008
Espen, Zeger Bernhard van, *jurista*, 55
Esperanza y Solá, José María, *crítico,* 315, 389, 432
Espiers, Juan d', 529
Espinosa, Antonio, *impresor*, 368, 960
Esquilache, *marqués de, ministro,* 713, 986
Esquilo, *trágico*, 513, 881
Esquirol, Jean-Étienne-Dominique, *médico*, 249
Estabia, *ciudad romana,* 410, 1023
Estevan, Joachin, *impresor*, 118
Estrabón, *geógrafo*, 353
Estratónico, *musicólogo*, 667, 974
Euclides, *matemático*, 342, 362, 366, 688, 1018
Euler, Leonhard, *matemático*, 320, 381, 411, 436, 469
Eupompo o Eupompos, *pintor,* 888, 1034
Eurípides, *poeta trágico*, 513
Eusebio de Cesarea, *obispo,* 52, 600
Eutidemo, personaje de Platón, 1008
Evelio (Hevelio), Giovanni, *astrónomo*, 529
Eximeno, Antonio, *jesuita*, 16, 30, 317-322, 323, 327, 334, 335, 345, 363, 364, 366, 367, 372, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 389, 392, 429, 432-434, 626, 973
Extremera, *magistrado,* 686
Eyck, Jan van, *pintor,* 1043

Fabián y Fuero, Francisco, *arzobispo*, 115
Fabri de Peiresc, Nicolas-Claude, 574
Fabriani, Severino, *abate,* 603
Fabrini, *pintor de Florencia,* 358
Fachinetti, Giuseppe, *pintor,* 874, 1027
Fallopio, Gabriele, *médico,* 278
Farinelli (Carlo Broschi), *cantante,* 974
Farinelli, Arturo, 363
Farnesio, *familia,* 1016
Farnesio, Isabel de, *reina de España*, 1014, 1045
Farrell, Allan, *jesuita*, 104
Fatás, Guillermo, 18, 591
Faust, Johann, *tipógrafo*, 597, 601, 602
Febronio (Hontheim, Juan Nicolás de), Justino, *obispo, jansenista*, 55
Federici, Domenico Maria, *dominico*, 602
Fei, Andrea, *impresor*, 366
Feijoo, Jerónimo, *benedictino*, 27, 38, 76, 257, 263-266, 323, 403, 412, 529, 938, 941, 951
Felipe II, *rey de España*, 89, 112, 116, 406, 719
Felipe III, *rey de España*, 719, 720
Felipe IV, *rey de España,* 182, 720, 721, 1002
Felipe V, *rey de España*, 111, 115, 718, 719, 720, 951, 1045

Fénelon, François, *obispo*, 990, 1010
Ferdinandi o Fernandi, Francesco. *Véase* Imperiali, Francesco, *pintor milanés*
Fernán Núñez (Gutiérrez de los Ríos, Carlos José), *conde de, académico*, 743, 750
Fernández, Justino, 403, 405, 408, 434
Fernández, María, *impresora de Alcalá,* 372
Fernández Arrillaga, Inmaculada, 81, 84, 92, 210, 211, 943
Fernández Clemente, Eloy, 954
Fernández de Alvarado y Lezo, Josefa Mónica, *marquesa de Espeja*, 977
Fernández de Moratín, Leandro, 214, 954, 1013, 1032, 1041
Fernández de Navarrete, Martín, 743, 745, 750, 752, 753, 761, 769
Fernández Jiménez, Juan, 259
Fernández Murga, Félix, 410
Fernández Prat, María Helena, 383
Fernando el Católico, 76, 985
Fernando IV, *rey de Nápoles,* 970
Fernando VI, *rey de España,* 113, 722
Fernando VII, *rey de España*, 984, 1005, 1042
Fernando, príncipe de Toscana, 1029
Ferradini, Antonio, *compositor*, 390
Ferrand, Jacques, 259
Ferrari, Antonio Felice, *pintor*, 1027
Ferrari, Giuseppe, 499
Ferrari de la Torre, José, 714
Ferrer, J., *pintor*, 358
Ferrer Benimeli, José Antonio, 10, 101-128, 611, 943, 954, 1038
Ferrer del Río, Antonio, 954
Ferro Requejo, Gregorio, *pintor y académico*, 77, 614, 678, 762-766, 769, 770, 771, 776, 777, 781, 782, 783, 939, 976, 992, 997, 998, 1003, 1004, 1006, 1007, 1022, 1045, 1049
Feuerstein, M., 547, 571
Ficino, Marsilio, *filósofo y humanista,* 243
Fidias, *escultor*, 889, 1015, 1035
Figuier, L., 443, 445, 453, 457, 458, 460
Filandro, *arquitecto*, 325
Filipo, *rey*, 1026
Filipo, James, *pintor,* 1027
Filippi, Giacomo, *pintor*, 1027
Filippi, Sebastiano, *pintor*. *Véase* Bastianino, *pintor*
Filippini, Francesco, *historiador del arte,* 1011
Filolao de Tarento, *filósofo pitagórico,* 342, 349, 419, 420
Finestres, José, *jurista,* 179
Fiocchi, F., 1027
Fioravanti, Valentino, *compositor*, 390
Fiorillo, Ignazio, *compositor*, 390
Fiorino, *arquitecto*, 1044
Fioroni, Giovanni Andrea, *compositor,* 390
Fitzgerald, T. E., 547, 571
Flamarion, Édith, 116
Flanders, Martha, 542, 571
Flavio Arriano, *historiador*, 325
Flaxman, Jean, *escultor y dibujante*, 881, 991, 1031, 1032
Flores, Óscar, 368, 408
Flórez, Enrique, *agustino e historiador*, 18, 573, 581, 582, 583
Floridablanca, *conde de*, 56, 58, 209, 210, 370, 468, 728, 739, 740, 948, 984, 988, 990
Fogliano, Ludovico, *compositor,* 348
Fontenelle, Bernard le Bovier de, *filósofo*, 241, 311
Forkel, Juan Nicolás, 313
Forment, Damián, *escultor,* 574
Forner, Juan Pablo, 214
Forniés, José Francisco, 10, 129, 130-172, 611, 954, 978, 979
Foronda, Valentín, 963
Fortin, Jean Nicolas, *ingeniero*, 456
Fournier, Pierre Simon, *tipógrafo*, 602
Francisco de Sales, *santo,* 358
Francisco Javier, *jesuita y santo,* 253
Franck, G. F., *médico,* 278

Franco, Mariano, *jesuita*, 717
Franco, Pedro, *académico*, 763, 767, 769
Franco, Teresa, *monja de la Enseñanza,* 717
Franco (Francon o Francone) de Colonia, *musicólogo, abad,* 384
Franconi, *pintor y tratadista*, 763, 774, 775
Franklin, Benjamín, 258
Franzese, Paolo, 1012
Freret, Nicolás, *filósofo,* 39, 226
Fresco Otero, Felisa, 244
Fresnoy, Charles Alphonse du, *pintor,* 1001
Froehner, *coleccionista*, 504
Frontino (Frontinus, Sectus Iulius), *general romano*, 476
Fubini, Enrico, 379, 436
Fuente, Vicente de la, *historiador,* 111, 113, 116, 117
Fuentes, *conde de*, 137, 682, 707, 742, 749, 978, 980, 983
Fuentes (Juan Joaquín Atanasio Pignatelli), *conde de, embajador*, 118
Fuerte Híjar (Salcedo y Somodevilla, Germán de), *marqués de, académico*, 743
Fulgoni, *impresor*, 13, 517, 936, 975, 1037

Gabinete de Historia Natural de la Aragonesa, 28, 161, 165, 166, 693, 714, 779, 1030
Gaeta, Gaspar Cervantes de, 10, 85
Gaforio, Franchino, *musicólogo*, 348
Galatea, diosa, amante de Acis, 234, 1013
Galeno de Pérgamo, *médico,* 244, 274, 278, 354, 522, 1028
Galiani, Berardo, *marqués,* 398, 400, 410
Galilei, Vincenzo, *musicólogo*, 342, 343, 427, 651, 666, 973
Gallard, Diego María, *economista,* 690
Gallastegui, César, 369
Gallego Gallego, Antonio, 15, 151, 305, 361-438, 611
Gallerani, A., 954
Gallifet, Joseph de, *jesuita*, 284, 298
Galuppi, Baldassare, *compositor,* 390, 974
Galvani, Luigi, *físico*, 361, 457
Gandía, *duque de*. *Véase* Borja, Francisco de, *santo* y *general jesuita*
Garcés, Clementa, *maestra de hilado*, 164
Garcés, Gregorio, *filólogo y jesuita*, 158, 179, 265
Garcés, José, *terrateniente,* 134
Garcés de Marcilla, Joaquín, *subdelegado de Ganadería*, 158
García, B., 304
García, Geronimo, *jesuita y anticuario,* 117
García, Juan Justo, *matemático,* 954
García, M., 571
García, Marisol, 549
García Ballester, Luis, 244
García Benito, Juan, *obispo*, 980
García Casanova, Juan Francisco, 183
García de Diego, Vicente, 372
García de la Huerta, Pedro, *académico y jesuita*, 410, 614, 626, 627, 628, 647, 662, 735-739, 743-751, 943, 971, 990, 1041, 1042
García de Teruel, *canónigo y numismático*, 137
García Gabaldón, Jesús, 227, 383
García Gibert, Javier, 197
García Gual, Carlos, 954
García Hernández, Domingo, 690
García Jiménez, Eduardo, 964
García López, José, 406, 628, 1010
García Mañero, Luis, *arzobispo*, 95
García Melero, José Enrique, 397
García Pungín, Manuel, *memorialista,* 977
García Romero, Francisco Antonio, 957
García Villoslada, Ricardo, 954
Gargalli, Filippo, *pintor,* 358, 646, 661, 966, 967, 1040

Gargiulli, Onofrio, *poeta,* 649, 664, 972
Garma, S., 379, 468, 470, 471
Garrido Palazón, Manuel, 383, 954
Garriga y Aguasvivas, *impresor*, 407
Garzoni, Tommaso, 240, 250
Gascón Ricao, Antonio, 17, 519, 529, 571
Gassendi, Pierre, *sacerdote y científico*, 529
Gatti, Giacomo (Jaime), *pintor,* 646, 661, 965
Gatti, Giovanni, *impresor,* 23, 328, 410, 501, 724, 935, 960, 965, 1025, 1042
Gatti, S., *pintor*, 357
Gaud, Christine, 280
Gaudencio, *musicógrafo*, 362, 366, 688
Gauthey, *benedictino y telegrafista*, 457, 470
Gautrelet, François-Xavier, *jesuita,* 298
Gazeta de Madrid, 458, 463, 470, 471, 472, 995
Gazzaniga, Giuseppe, *compositor*, 390
Gelio, Aulo, *escritor,* 353
Generés, Miguel Dámaso, *jesuita,* 114, 115, 682, 699, 702, 704, 709, 710, 954
Gerbi, Antonello, *historiador*, 259
Gerli, Agostino, *pintor,* 647, 662, 971
Gerratana, Valentino, 499
Gewäert, François Auguste, *musicólogo,* 414
Ghedini, Giuseppantonio, *pintor*, 358, 646, 661, 874, 910, 965, 1026, 1027
Giani, Felice, *pintor,* 1023
Giannone, Pietro, *historiador*, 57
Giaquinto, Corrado, *pintor. Véase* Corrado Giaquinto, *pintor*
Gibelli, Luigi, *pintor*, 646, 661, 728, 986, 987
Gil, Eusebio, 203
Gil, Gerónimo Antonio, 1029
Gil Novales, Alberto, 469
Gila, Roque Antonio, *matemático y jesuita*, 124
Giménez López, Enrique, 91, 92, 93, 210, 304, 368
Gimeno Puyol, María Dolores, 410
Ginessi, Antonio, *arquitecto*, 407
Gini, Cesare Massimiliano, *conde y pintor*, 646, 647, 661, 662, 966, 1040
Giorgione (Castelfranco, Giorgio Barbarelli da), *pintor*, 1019
Giornale di Milano, 25
Gioviniano, *monje hereje*, 506
Giraldo Bergaz, Alfonso, *escultor*, 1006
Glareano (Heinrich Loriti), *humanista y musicógrafo*, 342
Glendinning, Nigel, 243
Gluck, Christoph Willibald Ritter von, *compositor,* 311, 313, 323, 391, 975
Godoy, Manuel, 28, 33, 268, 414, 469, 470, 685, 687, 690, 694, 697, 702, 712, 714, 743, 744, 946, 951, 971, 980, 984, 999
Goelicke, Andreas Ottomar, *médico*, 278
Goethe, Johann Wolfgang von, 622, 969
Goicoechea, Juan Martín de, *comerciante amigo de Goya*, 131, 135, 143, 163, 622, 683, 684, 727, 728, 729, 733, 737, 739, 740, 742, 743, 749, 954, 978, 987, 988, 990, 1025
Gómez, Joaquín, *abogado y socio de la Aragonesa,* 707, 710
Gómez Álvarez, José Ignacio, 970
Gómez-Moreno, Manuel, 245
Gómez Ortega, Casimiro, *botánico*, 171
Gómez Uriel, Miguel, 25, 110, 413, 943, 961
Gómez Zorraquino, José Ignacio, 954
González, Mateo, *grabador,* 578, 579
González Castaño, Juan, *bibliófilo,* 116, 123
González de Candamo, Gaspar, *canónigo,* 952
González de Sepúlveda, Pedro, *grabador y académico,* 760
González Funes de Navarra, Josef, 766, 1000

González Hernández, Vicente, 954, 989
González Lapuente, Alberto, 371
González Palencia, Ángel, 40, 41, 406, Ángel, 955
González Torres de Navarra, José, 773, 1000
González Torres de Navarra, Luis, *marqués de Campoverde, intendente,* 1000
González Torres de Navarra y Nava, Luis, *militar,* 1000
González Velázquez, Antonio, *pintor,* 1004, 1005
Gordon, W., 448
Gorter, Johannes de, *médico*, 261
Goya, Francisco, *pintor y académico,* 39, 732, 743, 744, 749, 754, 942, 950, 951, 955, 988, 989, 991, 992, 997, 998, 1040, 1045
Gozzi, *impresor*, 70, 365, 411, 464, 497, 502, 519, 572, 649, 665, 936, 972, 973, 980
Graaf, Reignier de, *médico,* 278
Gracián, Baltasar, *jesuita,* 11, 27, 39, 50, 64, 68, 113, 117, 180-207, 328
Granada, Luis de, *dominico*, 235
Granjel S. (Sánchez Granjel), Luis, 263, 264, 958
Greenland, Emma Jane, *pintora inglesa*, 24, 331, 624, 647, 663, 961, 968, 971, 1039
Gregorio Magno, *santo*, 56, 814, 874, 879
Gregorio XIII, *papa,* 89
Gregorio y Paterno, Leopoldo de, *marqués de Vallesantoro, gobernador*, 713
Grétry, André Ernest Modeste, *compositor*, 975
Grillo, Anna, *duquesa*, 972
Grillo, Domenico, *duque*, 973
Grimaldi, Jerónimo, *duque de*, 58
Griselini, Francisco, *geógrafo y ensayista*, 133
Grocio, Hugo, *jurista,* 43, 55
Gronlard. *Véase* Greenland, Emma Jane, *pintora inglesa*
Guajardo Eguiluz, Pedro, *pintor*, 351
Guasti, Niccolò, 368, 943
Guercino (Guarchino) de Cento, *pintor*, 646, 661, 775, 814, 822, 833, 838, 932, 965, 1001, 1013, 1015, 1017, 1018, 1019, 1029, 1042, 1044, 1046
Guerra, Ignacio, *jesuita,* 713
Guerra de Troya, 442, 478, 479
Guevara, Felipe de, *humanista y tratadista de pintura*, 763, 774, 775, 1001, 1002
Guevara y Basoazabal, A. de, *jesuita,* 955
Guglielmini, Domingo, *matemático y médico*, 278
Guillemi, Jorge Juan, *capitán general*, 686
Guillén, Pedro, *jesuita*, 963
Guirao, David, 38
Guitarte, Antonio, *sacerdote y numismático*, 132, 137, 167, 596, 696, 712, 713, 714, 984
Guitarte, Félix, *arquitecto,* 148
Gutiérrez, Francisco Antonio, *músico,* 366
Gutiérrez de Solórzano, José. *Véase* Grimaldo, *marqués de*
Guttemberg, Johannes, *tipógrafo*, 18, 521, 597, 598, 601, 602, 605, 609
Guyard, Stanislas, 549, 571

Haën, Anton de, *médico,* 276, 278
Halffter, Cristóbal, *compositor,* 332
Haller, Albrecht von, *médico,* 261, 270, 271, 273, 275, 278
Hamilton, *coleccionista*, 503, 880, 1030, 1031
Hamilton, Emma Liona, 1030
Hamilton, Gavin, *arqueólogo, pintor y comerciante*, 987, 1030, 1031
Hamilton, William, *embajador y coleccionista*, 1030
Hammond, T., *médico*, 278
Händel, Georg Friedrich, *compositor,* 391, 394
Handwerck, Giorgio, *impresor*, 725, 986
Hanslick, Eduard, *músico*, 315

Hardouin, Jean, *historiador y jesuita*, 359, 646, 662, 746, 970
Hartley, David, *médico*, 278
Harvey, William, *fisiólogo,* 276, 278
Hasse, Johann Adolph, *compositor,* 390
Haydn, Joseph, *compositor*, 394, 975
Heath, T. L., 571
Hefestión de Alejandría, *geógrafo y musicógrafo,* 400
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *filósofo*, 317
Heineccius, Johann Gottlieb, *jurista,* 170
Helmarshausen, Teófilo Roger de, *pintor*, 1043
Helmont, Jan Baptiste van, *médico,* 278
Helvetius, Claudio Adrián, *filósofo,* 214, 266
Henckels, Joachino Fiedrich, *médico,* 278
Henize, *médico*, 278
Heráclito, *filósofo*, 1009
Herculano, *ciudad,* 307, 410, 645, 881, 898, 900, 901, 904, 911, 912, 991, 1004, 1010, 1031, 1032, 1041
Heredia, Xavier, *jesuita,* 118, 125, 682, 978
Heredia y Alamán, Francisco, *jesuita,* 110
Heredia y Alamán, Ignacio de, *embajador*, 110
Hermógenes (Ermógenes), *el Socrático*, *retórico,* 46, 796, 940, 1008, 1009
Hermosilla, Ignacio de, *académico*, 977
Hernán Cortés, 253
Hernández y Pérez de Larrea, Juan Antonio, *deán,* 131, 133, 137, 139, 140, 142, 145, 153, 154, 157, 159, 161, 162, 164, 166, 170, 463, 489, 490, 683, 689, 692, 694, 700, 707, 708, 709, 955, 978, 981, 982, 988, 990
Hernando, Concepción, 722, 723, 955, 986
Herodoto, *historiador*, 28, 32, 113, 307, 354, 442, 476
Herr, Richard, 955
Herranat, Pedro de, 683
Herrero, Javier, 215
Herrera el Viejo, Francisco, *pintor,* 1008
Herrera Navarro, Jerónimo, 952
Hervás y Panduro, Lorenzo, *jesuita,* 12, 28, 31, 32, 40, 41, 43, 51, 58, 112, 179, 211, 212, 230, 239, 249, 255, 257, 258, 263, 265, 266, 277, 358, 365, 366, 430, 431, 714, 756, 900, 940, 941, 943, 946, 947, 948, 949, 955, 963, 964, 969, 973, 979, 980, 993, 1038, 1046
Hewes, *paleontólogo* 524
Hierro, Francisco del, *impresor,* 369
Hill, G. F., 574, 575
Hinster, *médico*, 278
Hiparete, *ateniense,* 1008
Hipócrates de Cos, *médico,* 244, 245, 274, 278, 307, 398, 1028
Hipólito, *hijo de Teseo*, 391
Hipónico, *ateniense,* 1008
Hirschberger, Johannes, 955, 1021
Hodierna, Juan Bautista, *astrónomo y naturalista*, 529
Hoffmann, D., *médico,* 278
Hoffmann, K., *médico*, 278
Hoffmann, M., *médico,* 278
Hogarth, William, *grabador*, 991
Hohenberger, Annette, 547, 571
Holbach, *barón de, filósofo,* 214, 270, 327
Holzmann, G. J., 451, 453, 460, 493
Homero, *poeta,* 442, 474, 476, 478, 479, 525, 641, 656, 804, 874, 1008, 1010, 1030, 1031
Hooke, Robert, *telegrafista,* 452, 453, 493, 494
Horacio Flaco, *poeta latino*, 37, 198, 203, 258, 307, 795, 804, 854, 1002, 1010, 1016, 1022
Horapolo, *gramático egipcio*, 529
Hospital General de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza, 162, 163
Hoste, *humanista,* 477
Howe, Richard, *almirante*, 450
Hoyos, Bernardo de, *beato y jesuita,* 13,

298
Hozbauer, Ignaz Jakob, *compositor*, 390
Huarte de San Juan, Juan, *médico,* 186, 243, 244, 245, 257
Hume, David, 199, 202, 266, 311
Hunter, John, *médico,* 276, 278
Hunter, William, *médico*, 276, 278
Hutcheson, Francis, 199, 307
Hylas, *pantomimo*, 511, 512

Ibarra, Joaquín, *impresor,* 59, 111, 112, 317, 369, 398, 411, 440, 521, 936, 959, 962, 964, 972
Ibarra, José Ramón de, 471
Idiáquez, Francisco Javier, *jesuita,* 298
Ifrah, Georges, 546, 571
Iglesias González, Ignacio, *jesuita*, 628
Imaz, María Jesús, 954
Imperiali (Ferdinandi, Fernandi), Francesco, *pintor milanés,* 987, 1020
Inchausti (Inchauste, Ynchausti), Manuel, *arquitecto,* 151, 740, 742, 990
Infantado (Alcántara de Toledo, Pedro), *XIII duque del*, 136
Inia, Lodovico, *galerista,* 966, 1040
Inquisición (Santo Oficio), 43, 54, 57, 213, 214, 215, 284, 719, 721, 945, 946, 947, 1028
Insanguine, Giacomo, 390
Instituto di Bologna, 966, 1040
Inza, Joaquín, *pintor,* 898, 1038
Inze de San Juan, María, 108
Iparraguirre, Ignacio de, *jesuita,* 103
Ipas, Pascual, *dibujante,* 742
Iriarte, Bernardo de, *académico*, 380, 410, 722, 723, 744, 745, 746, 749-752, 765-772, 773, 774, 977, 992, 999, 1000, 1003, 1006, 1007
Iriarte, M. de, 244
Iriarte, Tomás de, *poeta,* 434
Irwin, David, 1031
Isabel la Católica, *reina,* 76
Isidoro de Sevilla, *santo*, 339, 671, 975
Isla, José Francisco, *jesuita,* 263, 265, 277
Isócrates, *orador*, 982
Izquierdo, *agustino calzado*, 138

Jackson, John, 603, 604, 605, 610
Jacobs, Helmut C., 382, 408
Jacques de Bergame, 602
Jacquier, Francisco, *mínimo filósofo,* 955
Jahn, Karl von, *musicógrafo,* 366
Jaime I, *el Conquistador*, 150
Jaime Lorén, José María de, 955
Jalón, Mauricio, 240, 259
Jambou, Louis, 370
Janinet, J. F., 993
Jardín Botánico de la Aragonesa, 171, 172, 489
Jaucourt (Jancourt o Jaocourt), Louis de, *médico y filósofo enciclopedista*, 336, 338, 672, 674, 976
Jenofonte, *historiador y militar griego*, 526, 1008
Jenson, *tipógrafo*, 597
Jerde, Thomas E., 542, 571
Jerónimo, *hermano jesuita*, 108
Jerónimo (Gerónimo), *santo*, 52, 230, 356, 505, 506, 532, 550, 671, 814
Jiménez Catalán, Manuel, 955
Jiménez Coronado, Salvador. *Véase* Ximénez Coronado, Salvador
Jiménez Girona, José, 261
Joaquín, *santo*, 356
Jofré, Joan, *impresor*, 528, 570
Johnson, Robert E., 538, 547, 571
Jommelli, Niccolò, *compositor*, 321, 323, 380, 390, 391, 433, 974
Jones, Charles W de, *impresor*, 503, 505, 506, 528
Jongelincx (Jongelinus), Gaspar, *cisterciense e historiador,* 529
Jordán, Lucas, *pintor,* 758, 1008
Jordán de Urríes y Azara, José, *catedrático*, 305, 989
Jordán de Urríes y de la Colina, Javier, 1045
Jordan de Urríes y Pignatelli, Pedro, *mar-*

qués de Ayerbe, 133
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 216, 742, 749, 750, 945, 952, 980, 989, 990, 991, 999, 1040
Juan Bautista, *santo,* 127, 1026
Juan de Dios, *santo*, 245
Juan Evangelista, *santo,* 1011
Juan II, *rey de Castilla*, 449, 719
Juan XXII, *papa*, 721
Juana, *hermana de Felipe II,* 105
Juana de Arco, *santa,* 252
Júbal, *personaje bíblico,* 688
Judas Iscariote, *el traidor*, 292
Juliano Apóstata, *emperador*, 427
Julio Africano, Sexto, *historiador y bibliotecario*, 443, 445, 446, 473, 475, 481, 482, 484
Julio César, *político romano,* 442
Julio II, *papa*, 1014
Junchi, Paulo, *tipógrafo*, 980
Junker, Johan, *médico*, 278
Junta de Caridad de Zaragoza, 139, 168, 172, 173
Justiniano, *emperador*, 55
Justino, *santo*, 52, 402
Juvenal, Décimo Junio, *poeta satírico,* 354, 355, 504, 524, 526, 671, 975

Kant, Immanuel, 127, 199, 213, 323, 328, 403, 404, 1021
Kauffmann, Maria Anna Angelica Katharina, *pintora*, 358, 646, 661, 969
Kessler, Franz, *estratega y telegrafista,* 451, 493
Keuer, Iaques, *impresor*, 451
Khol, Ioannes, *impresor*, 528, 570
Kircher, Atanasio, *jesuita*, 257, 316, 343, 413, 451, 467, 477, 529, 649, 651, 666, 972, 974, 976
Kirckpatrick, John, *médico,* 278
Kirk, G. S., 955
Klein, *compositor*, 390
Klima, Edward, 542, 571
Knight, Charles, *impresor*, 603, 610
Kozeluch, Leopold, *compositor,* 390
Krantzenstein, Ch. Gottlieb, *médico,* 278
Kretschmer, Ernst, 955

L'Abré (Labre), Benito José, *santo,* 632, 635, 963
L'Aulnaye, F.-H.-S. de, 507
L'Épée, Charles-Michel de, *abate, logopeda,* 664, 965
La Fayette, *Madame de,* 256
La Linde (Terán, Manuel de), *barón de, intendente,* 727
La Mettrie, Julien Offray de, *médico y filósofo*, 266
La Ripa, Francisco Javier, *magistrado*, 685, 736, 988
Laborda, Marcos Antonio*, abogado y socio de la Aragonesa,* 683
Labourt, Jérôme, 506
Labrador Herraiz, José J., 259
Lacépède (Ville, Bernardo Germán Esteban de la), *conde de, naturalista*, 132
Lacruz, Alejandro de, *pintor,* 685, 733, 742, 754, 989, 992
Ladero, Antonio, *preceptor de gramática y numismático,* 692, 980
Laercio, Diógenes, 245, 353, 1009
Lafayette, Mme., 256
Lafuente, Antonio, 241
Lafuente, Mauro, *jesuita,* 687
Lagrené, Louis-Jean-François, *el Mayor*, *pintor*, 1023
Laín Entralgo, Pedro, 244, 955, 958
Laínez, Diego, *general jesuita*, 83, 102
Lakanal, Joseph, *político y miembro de la Convención Francesa*, 459
Lala Cicicena, *pintora mítica*, 969
Lalana, N., 955, 986, 987, 989, 1038
Lamarca Langa, Genaro, 18, 111, 597-610, 943, 961
Lambinet, Pierre, 601, 602, 610
Lampe, Federico Adolfo, *teólogo protestante,* 671, 975
Lampillas, Francisco Javier. *Véase* Llampi-

llas, Francisco Javier, *jesuita*
Lampugnani, Giovanni Battista, *compositor*, 390
Langlois, Giacomo, *editor,* 995
Lansac, Hernando, *presbítero*, 149
Laocoonte, *sacerdote de Apolo,* 407
Laplana, José Enrique, 114
Laplana y Castillón, José de, *obispo,* 94
Lario y Lancis, Juan, *arzobispo*, 95
Larraz, Blas, *jesuita,* 92, 127, 128, 179
Larrazábal Basáñez, Santiago, 369
Larruga y Boneta, Eugenio, *economista*, 690, 712
Lasala, Manuel, 144
Lasarte, Judas Tadeo, *catedrático de Cánones*, 684, 685, 694, 728, 729, 734, 738, 742, 979, 982
Lasauca, Andrés, *magistrado*, 686
Lasierra, Manuel, *hacendado*, 155
Lastanosa, Vincencio Juan de, *numismático,* 18, 113, 117, 181, 573, 574, 575, 581, 584, 585
Lastra, Diego, *humanista,* 111
Latassa y Larrea, Josef, 490
Latassa y Ortín, Félix, 25, 28, 32, 33, 34, 35, 45, 47, 59, 110, 111, 328, 413, 623, 625, 725, 726, 730, 940, 943, 961, 987
Latorre, Manuel, *racionero y teólogo,* 131, 707, 708, 709, 734, 981, 983
Lavalley de Rouvron, *barón de*, 313
Lavoisier, Antoine-Laurent de, *químico*, 982
Lawrence, Thomas, *médico,* 278
Lázaro, Felipe, *jesuita*, 115, 125
Le Chevalier, Jean-Baptiste, 469
Lecina, Mariano, *jesuita,* 959
Leeuwenhoek, Anthony van, *médico,* 276, 278
Legnani, Sante, *pintor*, 358, 647
Leibniz, Gottfried W., *filósofo*, 206, 241, 270, 307, 309, 525, 529, 963
Leiva, Félix María, *impresor,* 402
Le-Maire, Jean, *músico*, 374
León, fray Luis de, *poeta,* 375, 376, 406, 973
León el Sabio, *emperador*, 449
León Navarro, Vicente, 11, 209, 220, 229
León Sanz, María Virginia, 303, 304
León Tello, Francisco José, 14, 71, 303-368, 391, 410, 414, 611, 626, 943, 962, 991
León XII, *papa,* 937
León y Escandón, Pedro, *magistrado,* 94
Lepri, *marqués de*, 607
Lesage, Georges-Louis, *físico,* 457
Lessing, Gotthold Ephraim, 311, 403
Leturia, Pedro de, *jesuita,* 104
Leucipo de Mileto, 1034
Lezaún, Tomás Fermín, 956
Lezo y Palomeque, Agustín de, *arzobispo*, 140, 165, 683, 990
Liddell, Scott, 538, 547, 571
Lignamine, Philippe de, 602
Lincasta Ericinia. *Véase* Parenti, Irene, *pintora*
Linguet, Simon-Nicolas-Henri, *abogado y telegrafista,* 456, 470, 476
Linneo (Linne), Carl von, *naturalista,* 156, 166, 167, 171, 259
Liparini, G., 956
Lips, Joost (Justo Lipsio), *humanista*, 476, 477
Lisandro, *músico,* 349, 667, 974
Little Heath, Thomas, 530
Livia, *princesa romana*, 582
Livio, Tito, *historiador,* 56, 352, 442, 594
Livio Andrónico, *poeta latino,* 386, 387
Llampillas, Francisco Javier, *jesuita,* 179, 973
Llanos, *marquesa de,* 1005
Llovet, T., 955, 986, 987, 989, 1038
Lluch Martín, Ernest, 114, 617, 954
Llull, Raimundo (Ramón), 114, 662
Locke, John, *médico y filósofo,* 43, 62, 63, 183, 206, 215, 225, 242, 250, 267, 269, 270, 271, 275, 278, 311, 318,

327, 394, 963
Lodi, Carlo, *pintor paisajista,* 1027, 1028
Lolumo, Tomás, *alfarero,* 140
Lomond, *telegrafista*, 457
Longhi, Pietro, *pintor*, 255
Longino (Longinos), Casio Dionisio, *retórico,* 796, 1009, 1010
Longoli , Juan Daniel, *médico*, 278
Lope de Vega, Félix, 406, 963
López, Francisco, *arquitecto*, 148
López, Tomás, *médico*, 142, 156, 163
López, Tomás, *socio de la Aragonesa,* 699, 708
López, Vicente, *pintor,* 1005
López Aranguren, José Luis, 187
López-Cordón Cortezo, María Victoria, 952, 956
López de Ansó, Ignacio, *canónigo*, 134
López Enguidanos, José, *pintor*, 760, 993, 994
López González, Juan-Jaime, 956
López Jimeno, Amor, 949
López Landa, José María, 113
López Otero, Modesto, 996
López Requena, Jesús, 464
Lorenzana, Francisco Antonio, *cardenal,* 40, 41
Lorgna, Antón María, *militar y químico*, 23, 358, 359, 360, 501, 502, 625, 647, 662, 724, 748, 935, 945, 961, 963, 964, 970, 986, 1037
Lorieri, Joaquín Miguel de, *magistrado*, 92
Loyola, Ignacio de, *santo*, 80, 83, 102, 103, 104, 107, 228, 279, 285, 286, 287, 471, 632, 636
Loyola, Juan de, *jesuita,* 298
Lozano, Pedro, *académico*, 763, 767, 769
Lucas, *evangelista*, 196, 873
Luciano de Samósata, 232, 353, 365, 430, 431, 504, 510, 511, 512, 522, 1016, 1035
Lucio, *nieto de Augusto*, 593
Luckacs, Ladislaus, 107
Lucrecio Caro, Tito, *filósofo*, 499
Luengo, Manuel, *jesuita,* 40, 72, 350, 411, 467, 488, 623, 682, 689, 710, 713, 714, 715, 716, 717, 730, 943, 960, 961, 971, 984, 987
Lugo, Estanislao de, *académico*, 743, 750, 752
Luis XIV, *rey de Francia,* 453
Luis XV, *rey de Francia,* 256, 500, 1020
Luis XVI, *rey de Francia,* 457

Mabillon, Jean, *historiador benedictino*, 55, 956
Macanaz, Melchor de, 721, 985
Macchi, Alberto, 968, 969, 1039
Macrobio, *gramático y musicógrafo,* 230, 362, 504, 511, 512, 526, 536, 688
Mader, Joseph von, 576
Madrazo, Federico, *pintor*, 1041
Madrazo, Luis, *pintor*, 1041
Madrazo, Pedro, *pintor*, 1041
Madrazo, Raimundo, *pintor*, 1041
Madrazo, Ricardo, *pintor*, 1041
Madrazo y Agudo, Giuseppe (José) de, *pintor,* 911, 1041
Maella, Mariano Salvador, *pintor y académico*, 77, 137, 614, 615, 743, 762-766, 770, 771, 774, 775, 781, 785, 786, 939, 976, 992, 997, 998, 1001, 1004-1007, 1018, 1022, 1049, 1050
Maestro de Capilla, 416
Magade. *Véase* Canon
Maireu, G. H., 526, 572
Maistre, Joseph de, *filósofo antiilustrado*, 513, 514
Maittaire, Michael, *tipógrafo*, 597, 601
Majo, Gian Francesco de, *compositor*, 390
Malebranche, Nicolás de, *oratoriano y filósofo,* 48, 50, 245, 270, 309, 963
Malo Guillén, José Luis, 170
Malpighi, Marcello, *médico*, 278
Malvasia, Carlo Cesare, *historiador del arte,* 1012
Malvezzi, *senador*, 1011

Mamacchi, Tomás María, *dominico e inquisidor*, 367
Mangino, Fernando José, *académico*, 752, 753
Manna, Gennaro, *compositor,* 390
Mantua, *marqués de. Véase* Bianchi, Giuseppe, *marqués*
Mantellin, Jean, 601
Manucio, Aldo, *impresor*, 529
Manuel Boldo, Baltasar, *botánico*, 134
Manuel y Rodríguez, Miguel de, *historiador*, 369, 370
Manzano, Antonio, *seminarista*, 123
Maquiavelo, Nicolás, 183
Marañón, Gregorio, 264
Maratta, Carlo, *pintor*, 758
Maravall, José Antonio, 573
Maraver y Vera, Andrés de, *magistrado*, 94
Marcel, Guillaume, *comisario de Marina y telegrafista*, 453, 477
March, Ignacio, 407
March, José María, *jesuita*, 42, 56, 944, 978, 980, 984
Marchand, Prosper, 597, 601, 602
Marci, Juan Marco, *jesuita,* 529
Marcial, Valerio, *poeta latino*, 182, 230, 325, 355
Marco Aurelio, *emperador*, 476
Marco Ibáñez, Ángel, 112, 116, 118
Marcola, Marco, *pintor*, 969
María Amalia de Austria, *duquesa de Parma*, 710, 984, 1027
María Luisa, *reina de España,* 714, 983, 984
María Magdalena, *santa,* 127, 1011
Mariana, Juan de, *historiador y jesuita,* 52
Mariano de Romani, *impresor*, 412
Mariátegui, Francisco Javier, *jesuita,* 949
Marín, Antonio, *impresor*, 317
Marín, Miguel, *matemático y jesuita,* 124
Marín Barriguete, Fermín, 80, 83, 85
Marini, Luigi Gaetano, *arqueólogo,* 212
Marino, Settiminio, *compositor,* 390
Marja, Eva, 391, 958
Márquez, Pedro José, *jesuita,* 16, 324, 325, 364, 368, 397, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 427, 429, 430, 431, 434, 745, 746
Marquis, André-Jean, 110
Marrou, H. I., 504, 507
Marsais, César Chesneau, *gramático y filósofo*, 500
Marsili (Marsigli), Luigi Ferdinando, *militar y científico,* 966
Marte, *dios*, 233, 510
Martí, Bruno, *teólogo y jesuita,* 125
Martín, Felipe, *racionero,* 169
Martín Galán, Jesús, 383
Martín Moreno, Antonio, 368, 418, 628
Martinelli, Giuseppe, *pintor y académico*, 358, 646, 661, 874, 910, 966, 967, 968, 1028, 1038, 1039, 1040
Martinelli, Vincenzo, *paisajista*, 1027
Martínez, Antonio, *pintor del infante don Gabriel,* 646, 661, 969
Martínez, Elena, 239
Martínez, Juan José, *párroco*, 147
Martínez, Jusepe, *pintor,* 305
Martínez, Martín, *médico,* 264
Martínez, V., 579
Martínez Cuesta, Juan, 969
Martínez de la Escalera, José, *jesuita,* 113, 944, 963
Martínez de León, Juana, *mujer de Bosarte*, 1000
Martínez Millán, José, 628, 942
Martínez Naranjo, Francisco Javier, 93
Martínez Tornero, Carlos A., 9, 79, 94, 99
Martínez y Pérez, Sebastián, *coleccionista y académico*, 745, 990
Martini, Giovanni Battista, *franciscano y musicógrafo*, 316, 322, 343, 367, 424, 426, 651, 666, 973, 974
Martinitz, *conde*, 529
Maruchi, *pintor,* 729
Masdeu, Juan Francisco, *jesuita,* 16, 19,

24, 40, 46, 64, 67-72, 179, 211, 212, 326, 331, 367, 413, 414, 415, 431, 464-467, 484, 492, 613, 621, 624, 625, 626, 629, 655, 670, 724, 897, 944, 956, 961-965, 970, 971, 972, 975, 986, 1000, 1002, 1026, 1038, 1042, 1048
Mason, William, *traductor,* 1002
Massae, Amatore, *impresor*, 366
Masson de Morvilliers, Nicolas, *enciclopedista,* 953
Mata Linares, Juan de la. *Véase* Carpio, *conde del*
Mataiz, José, *agrónomo*, 145
Mateo, *santo y evangelista*, 196, 506
Mathur, Gaurav, 547, 571
Matilla, José Manuel, 994, 995, 1029
Matteucci, A. M., 1028
Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, *filósofo y matemático*, 241, 500
Mayans, Gregorio, 209, 210, 211, 216, 235, 945, 956, 1026
Mazza, Vincenzo, *pintor y académico,* 358, 646, 661, 966, 967, 1040
Mazzola, Francesco, *pintor*. *Véase* Parmigianino, *pintor*
Mazzoni, Antonio María, *compositor,* 390
McNeill, D., 571
Mechain, Pierre François André, *astrónomo*, 468
Meerman, Gerard, *historiador de la imprenta,* 601
Meibomio (Meibom, Meibomius), Marcus, *musicógrafo,* 316, 342, 343, 366, 651, 966, 974
Meléndez Valdés, Esteban, *abogado,* 947
Meléndez Valdés, Juan, *poeta*, 685, 732, 738, 749, 750, 945, 946, 947, 950, 951, 952, 956
Melilupi di Soragna, Casimiro, *marqués*, 649, 972
Melón, Juan Antonio, 690
Melón, Miguel Ángel, 946
Menahermosa (Llamas y Estrada, José de), *marqués de, gobernador*, 92
Mendelssohn, Moisés, *filósofo,* 963
Mendo, Andrés, 529
Menéndez Pelayo, Marcelino, 72, 74, 311, 326, 328, 331, 367, 389, 396, 402-407, 411-415, 530, 624, 936, 944, 961, 962
Mengs, Ana María, *pintora*, 1038, 1045
Mengs, Antón Rafael, *pintor*, 69, 307, 309, 359, 360, 407, 678, 727, 729, 758, 760, 763-778, 783, 784, 785, 789, 927, 987, 989, 990, 991, 992, 995, 997, 999-1005, 1015, 1020, 1022, 1023, 1026, 1033, 1036, 1045
Mengs, Rafael, *junior, pintor, académico,* 743
Menozzi, D., *jesuita,* 280
Mercadante, Saverio, *compositor,* 391
Merclein, Sebastiana, *mujer de Francisco Bayeu*, 749
Mercuriano, Everardo, *general jesuita*, 86, 87, 88, 106
Merino, Ángel R., 118
Mersenne, Marin, *mínimo y filósofo*, 366, 529
Messeguer y Arrufat, Francisco, 370
Mestre Sanchís, Antonio, 92, 956
Metastasio, Pietro Antonio Domenico, *escritor*, 311, 323, 390, 391, 394
Metellin, *impresor,* 602
Metzger, Melanie, 547, 571
Meydenbach, Jacob, *impresor*, 602
Michel, Pedro, *escultor,* 1006
Middleton, Conyers, 990, 1038
Miedes, Mariano, *impresor,* 18, 29, 131, 133, 137, 141, 154, 162, 164, 463, 576, 578, 579, 936, 945, 962, 975
Mignard, Pierre, *pintor*, 1002
Migne, Jacques Paul, *editor,* 504, 505, 507, 529
Miguel Ángel (Micael Angelo) Buonarroti, 366, 757, 829, 844, 881, 899, 907, 923, 924, 928, 1015, 1016
Milizia, Francesco, 407, 408, 991, 1001

Millás, Joaquín, *filósofo y jesuita,* 179, 265, 682, 687
Millás, Teresa, 687
Minerva, *diosa,* 397, 741, 942, 989
Minotauro, 442
Mira, Giuseppe Maria, 603, 604, 610
Mirallas, Felipe, *canónigo,* 115
Miralles García de Marcilla, Felipe, *magistrado*, 686
Miranda, José, *regidor*, 134
Miró, Diego, *jesuita,* 84, 85
Mnemosine, *madre de las Musas*, 510
Molière (Poquelin, Jean-Baptiste), 36, 240, 249, 250, 254, 258, 513
Molina Castillo, Fernando, 389, 390, 391, 395
Molina Lario, Juan de, *obispo*, 94
Molini, Josef, *editor,* 730
Mombelli, Domenico, *compositor,* 390
Mon y Velarde, Arias Antonio, *magistrado,* 684, 731, 738, 951
Moncjostien. *Véase* Monjosieu, Louis de, *anticuario pintor*
Mones, Andrea, *pintor*, 357, 646, 661, 965
Monfort, Benito, *impresor,* 230
Monitore (Monitorio) de París, 467, 648, 664
Monjosieu (Mont-Josieu), Louis de, *anticuario pintor,* 359, 646, 662, 726, 970
Monreal, Blas Joaquín de, *administrador de rentas reales*, 134
Monro, Alexander, *anatomista,* 276, 278
Montaigne, Michel de, 183, 187, 260, 328, 523
Montalbán, Francisco J., 956
Montanelli, Indro, 710, 956, 984
Montanino, Manuel, *veterinario,* 159
Monte Pío de Labradores, 139, 140
Montesquieu, *barón de*, 41, 199, 219, 311
Monteverdi, Claudio Giovanni Antonio, *músico,* 312
Montón Muñoz, Bartolomé, *jesuita,* 115, 125, 457, 632, 636, 944, 963
Montón, *hermanos, jesuitas,* 636, 944, 963
Montón, Juan, *jesuita*, 632, 636, 963
Moñino. *Véase* Floridablanca, *conde de*
Mora, Elsa, 549, 571
Morales y Marín, José Luis, 989, 997, 1004, 1005
Morán Turina, Miguel, 409
Morano, Ciriaca, 258
Morel, Federico, 534
Morellvs, Federico, 534, 570
Moreno, Juan José, *jesuita*, 682, 716
Moreno, Ramón Gabriel, *alcalde*, 134
Moroni, Gaetano, 36, 602, 610
Morozzi, *obispo y gobernador*, 466, 648, 663
Morozzo, *conde,* 466
Morozzo Della Rocca, Giuseppe, *cardenal*, 971
Morris, Desmond, 500
Mortellari, Michele, *compositor,* 390
Mostalac Carrillo, Antonio, 628
Mota Murillo, Rafael, 375
Motta Viadanese, Giovanni, *pintor*, 360, 646, 661, 969
Moya, Juan, *arzobispo,* 980
Mozart, Wolfgang Amadeus, 394, 975
Muchnik, Mario, 240
Munárriz, José Luis, 614, 615, 679, 743, 745, 760, 763-772, 774, 779, 780, 781, 786, 787, 976, 977, 992, 993, 996, 998, 999, 1000, 1003, 1006, 1008, 1010, 1016, 1024, 1026, 1029, 1030, 1032, 1033, 1036, 1037, 1049, 1050
Muñoz, Jesús, 104, 107
Muratori, Ludovico Antonio, 55, 991
Murillo, Bartolomé Esteban, *pintor,* 807, 811, 991, 1017
Muris, Johannes de, *matemático y musicógrafo*, 384
Murray, George, *telegrafista,* 460
Murray, John, *impresor*, 452, 461

Musas, *diosas*, 510
Mutis, José Celestino, 259
Myrepsus, Nicolás, *médico,* 1028

Nacianceno, Gregorio, *santo*, 52
Nadal, Jordi, 956
Nadal, Juan, *jesuita,* 103
Nassarre, Pablo, *compositor,* 319, 382, 942, 944
Natali, G., 956
Naudé, Gabriel, *historiador de la imprenta,* 601
Nava, Josefa de, 1000
Nava, Miguel María de, *magistrado*, 94
Nava Gritón y Alvarado de Bracamonte, Alonso de. *Véase* Villanueva del Prado, *marqués de*
Navarre, Octave, 503, 949
Navarrete, Esperanza, 678, 758, 976, 977, 993, 995, 998, 999, 1003, 1007, 1008, 1029
Navarro, Agustín, *cirujano*, 680
Navarro Pastor, Santiago, 227, 383
Navia, Álvaro. *Véase* Santa Cruz de Marcenado, *marqués de*
Nebot, Jaime, *canónigo,* 86, 87
Nebrija, Antonio, 111
Nelson, Horacio, *almirante,* 689, 1030
Nenter, Felipe, *médico,* 278
Nenter, Samuel, *médico*, 278
Néstor, *rey griego*, 385
Newton, Isaac, 62, 63, 206, 241, 253, 258, 311, 1021
Neyra (Neira), Manuel, *racionero y socio de la Aragonesa*, 704, 983
Niccolini, Luigi, *pintor de Mantua,* 357
Niccolò Luteri, Giovanni di, *pintor. Véase* Dosso Dossi, *pintor*
Nichols, Francisco, *médico,* 278
Nicómaco de Gerasa (Geraseno), *matemático y musicógrafo,* 362, 366, 419, 673, 688, 976
Nikken, Pedro, 944, 963
Nilles, Nicolas, *jesuita*, 298
Nipho, Francisco Mariano, 252
Nollet, J. A., 956
Normante y Carcavilla, Lorenzo, *economista,* 169, 683, 695, 700, 701, 702, 707, 957, 980, 982, 983
Novelli, M. A., 1027
Noverre, Jean-Georges, *danzante pantomimo*, 512
Nuck, Antonio, *médico,* 278
Nuevo Tiphis. *Véase* Colón, Cristóbal
Núñez Espallargas, José M., 262

Obaus, Joaquín de, *abogado*, 684
Octavio, *triunviro*, 582
Oglio, Benedetto dell', 1011
Olaechea, Rafael, *jesuita,* 40, 41, 51, 52, 56, 110, 118, 954, 956, 1001
Olaechea Labayen, J. B., 450
Olavide, Pablo de, 956
Olcina, Vicente, *jesuita,* 92
Olguin, *musicógrafo*, 312
Olivares, *conde-duque de*, 720
Olivares, Estanislao, 84
Olivares, Francisco, *organista*, 418
Olivé Roig, Sebastián, 442, 456, 462
Oliveres, Juan, *impresor,* 387
Olivieri, Domingo, *académico*, 996
Ollés de Regales, Joaquín, *telegrafista,* 463, 464, 491
O'Neill, Charles E., *jesuita*, 84, 113, 457, 944, 961
Onís, Luis de, *académico*, 743
Onosandro, *estratega bizantino*, 476
Opstraét (Obstraect), Jean, *jansenista,* 216
O'Reilly, R., *químico,* 162
Orfeo, *músico, hijo de Apolo*, 229, 419, 437, 438
Orga, Joseph de, *impresor,* 361, 980
Órgano hidráulico, *instrumento musical,* 402, 426, 427, 428
Orsi (Orsy), José Agustín, *historiador y cardenal*, 55
Orsini, Baldassare, 409

Orsini, Fulvio, *numismático*, 574
Ortas Durand, Esther, 1031
Ortega, Jerónimo, *impresor,* 166
Ortiz, Alejandro, *médico,* 982
Ortiz, Diego, *maestro de capilla*, 973
Ortiz, José, *académico,* 752, 993, 1006, 1008
Ortiz y Sanz, José, 397, 398, 399
Osma, *obispo de*. *Véase* Tavira, Antonio, *obispo*
Ossorio y Bernad, M., 992
Otano, Francisco, *químico*, 161, 164, 171, 697, 698
Otaño, Nemesio, *académico,* 367, 432
Ottani, Bernardo, *compositor,* 390
Ouvrard, René, *arquitecto,* 400, 401
Ovidio, *poeta latino*, 252, 258, 325, 792, 1026
Oviedo Palomares, Alejandro, 17, 519-572, 611

Pablo Bonet, Juan de, *logopeda*, 539, 571, 964
Pablo, *santo y apóstol,* 240, 294, 1011, 1012, 1019
Pachera, Antonio, *pintor*, 358, 646, 661, 910, 969
Pachera, Francesco, *pintor,* 969
Pacifici, Vincenzo G., 944
Pacioli, Luca, *logopeda, presbítero y matemático,* 528, 529, 530, 541, 571
Pacuvio, Marco, *poeta trágico,* 386, 387
Padden, C., 572
Paer, Ferdinando, *compositor*, 390
Paisiello (Paesiello), Giovanni, *compositor*, 390
Palacio Atard, Vicente, 957
Palafox, Antonio, *obispo de Cuenca,* 754
Palafox, Juan de, *marques de Lazán*, 133
Palau y Dulcet, Antonio, 625, 944, 961
Palese, Carlo, *impresor*, 365
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, *compositor*, 323
Palladio, Andrea, *arquitecto*, 408
Pallavicino, Antonio, *marqués*, 343
Palmer de Pise, Mathias, 602
Palomino, Acisclo Antonio, *pintor y tratadista*, 353, 359, 360, 391, 406, 646, 662, 726, 763, 774, 775, 777, 970, 828, 893, 1000, 1002, 1016, 1018, 1037
Palomino, Juan Bernabé, *grabador*, 1038
Pan, *dios*, 508
Panckoucke, Charles-Joseph, 972
Paneno, *pintor*, 821, 1015
Pánfilo (Pámfilo) de Anfípolis, *pintor*, 888, 1001, 1034
Paniagua Aguilar, David, 446
Paoli, Pasquale de, *independentista corso*, 126
Papadakis, Andreas, *impresor*, 400
Papebrochio, Daniel, *historiador*, 55
Paradinas Jiménez, Carlos, 957, 958
Paredes, Julián de, *impresor*, 372
Parenti Duclos, Irene, *poetisa y pintora*, 358, 646, 661, 910, 966, 968, 969, 971, 1039, 1040
Paret y Alcázar, Luis, 679
Parma, *duque de*. Véase Fernando I, *duque de*
Parménides de Elea, *filósofo*, 1009
Parmigianino, *pintor*, 822, 966, 1012, 1015, 1040
Parolini, Francesco, *pintor,* 1027
Parolini, Giacomo, *pintor,* 815, 1014
Parr, A., 312
Parrasio de Éfeso, *pintor*, 851, 864, 887, 1012, 1021, 1025, 1033, 1034, 1036
Pascal, Blaise, *filósofo,* 183, 228, 328
Pascual Díaz (Díez), Ramón, *académico*, 743
Pascual de Quinto y de los Ríos, José I., 136, 578, 583, 957
Pasquali, Giambattista, *impresor,* 407
Passerino, Pedro Francisco, 529
Pater, Walter Horatio, *historiador del arte*, 392
Patiño, José, *ministro*, 985

Paulo, *pintor*. *Véase* Veronés, Paulo, *pintor*
Paulo Diácono, *historiador*, 56
Pausanias, *viajero y geógrafo,* 353, 516, 889, 1034, 1035
Paw, Cornelius de, *filósofo,* 259
Payo Sanz, José, 89, 90
Pechlin, Johann Nikolaus, *médico*, 278
Pedrell, Felipe, *músico,* 378, 432
Pedretti, Giuseppe, *pintor*, 967
Pedrini, Filippo, *pintor,* 987
Pedro, *apóstol*, 219, 253, 258, 914, 1004, 1013, 1014, 1019, 1037
Pedro el Ceremonioso, *rey de Aragón*, 448
Peiró Arroyo, Antonio, 957
Pellicciari (Pellicari), Battista (Juan Bautista), *pintor*, 357, 646, 661
Peña, Concepcion de la, 407
Peralta, Bernardo, *impresor,* 318
Peralta, Ceferino, *jesuita,* 944
Pereda, Antonio, *pintor,* 782
Perego Salvioni, Luigi, *impresor*, 14, 23, 51, 53, 326, 332, 367, 410, 411, 464, 640, 897, 936, 961, 964, 975, 1037, 1038, 1048
Pérez, David, *compositor italiano*, 390
Pérez, Silvestre, *arquitecto y académico*, 679, 977, 991, 1006, 1007
Pérez Camino, Manuel, *académico,* 750, 752, 767, 769
Pérez Cartagena, Francisco Javier, 400
Pérez de Moya, Juan, 541, 572
Pérez de Oliván, Jerónimo, 108
Pérez de Sarrió, Ignacio, 723, 986
Pérez Rioja, José Antonio, 957, 982
Pérez Sarrión, Guillermo, 576, 957
Pérez y Pérez, *magistrado*, 686
Pergolesi, Giovanni Battista, *compositor*, 323, 391, 394
Peri, Jacopo, *músico*, 312
Perrault, Claudio, *médico,* 278, 399, 400
Perrier, François, *pintor y grabador francés*, 1002
Persio Flaco, Aulo, *poeta satírico*, 355, 975
Peruzzi, Baldassarre, *pintor y arquitecto*, 408
Pesenti, Renzo, 1014
Peset, José Luis, 12, 239-262, 268, 611, 956
Pessutti, Gioacchino, *matemático*, 363
Petit, Jean Louis, *médico,* 276, 278, 957
Petrarca, Francisco, 250, 258, 433, 530
Pevsner, Nikolaus, 994
Pezenas, Esprit de, *matemático y jesuita francés,* 112
Philandro, Guillaume *intérprete de Vitruvio*, 400
Philinus de Cos, *médico*, 1028
Piazzetta (Piaceta), Giovanni Battista, *pintor*, 838, 1014, 1018, 1027
Picasso, Pablo Ruiz, 993, 994
Piccinni (Piccini), Niccolò Vito, *compositor,* 390, 974
Piccolomini, Angelo, *médico*, 278
Pierio dalla Fosse, Giovanni Battista. *Véase* Valeriano di Bolzano, *logopeda*
Pierio Valeriano, Bolzano. *Véase* Valeriano di Bolzano, *logopeda*
Pierio Valeriano di Bolzano, Giovanni Battista. *Véase* Valeriano di Bolzano, *logopeda*
Pietro Leopoldo, *gran duque de Florencia,* 968, 1039
Piferrer, Eulalia, *impresora,* 240
Pignatelli de Aragón, Luis Gonzaga, *conde de Fuentes*, 133
Pignatelli, *familia. Véase* Fuentes, *conde de*
Pignatelli, José, *santo y jesuita*, 23, 24, 27, 28, 29, 37, 42, 73, 79, 118, 125, 126, 127, 128, 211, 212, 265, 267, 327, 331, 356, 357, 358, 412, 520, 570, 577, 681, 682, 689, 714, 717, 725, 742, 757, 898, 941, 943, 944, 959, 961, 966, 967, 968, 969, 971, 978, 980, 983, 984, 1038, 1039, 1040, 1042
Pignatelli, Juan Joaquín Atanasio. *Véase*

Fuentes, *conde de, embajador*
Pignatelli, Nicolás, *jesuita*, 118, 125, 978
Pignatelli, Ramón, *canónigo*, 145, 709, 716, 717, 749, 988
Pilade di Antiochia, *actor pantomimo y danzante,* 502
Pilade di Cilicia, *actor pantomimo,* 511, 512
Piles, Roger de, *pintor,* 1002
Píndaro, *poeta,* 258, 341
Pinel, Philippe, *médico,* 249, 252, 260
Pinera y Siles, Bartolomé, *médico y jesuita*, 266
Pintado, Giuseppe (José), *jesuita*, 364, 366, 431
Pío IV, *papa*, 104
Pío V, *papa*, 85
Pío VI, *papa*, 681, 710, 712
Pío VII, *papa,* 710, 711, 971
Pipino (Pippino, Pepino) III, *el Breve. rey de los francos*, 54, 57, 64, 76, 939
Pippi, Giulio, *pintor*. *Véase* Romano, Giulio, *pintor*
Piquer Arrufat, Andrés, *médico y filósofo*, 170, 206
Pirán, Francisco Javier, 754
Pirán, Juan Antonio, 753, 754
Piranesi, Giovanni Battista, *grabador,* 991, 1031
Piroli, Thomas (Tommaso), *grabador,* 881, 1031, 1032
Pirrón de Elide, *filósofo*, 48, 63, 245, 641, 657
Pitágoras (Pittagora), *matemático y musicógrafo,* 327, 334, 341, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 371, 379, 381, 419, 420, 423, 424, 425, 651, 653
Piticchio, Francesco, *compositor*, 390
Pitton de Tournefort, Joseph, *naturalista*, 156
Pizarro Llorente, Henar, 628
Planudes, Maximus, 530
Platón, *filósofo,* 193, 203, 243, 307, 321, 323, 341, 342, 344, 364, 405, 483, 640, 655, 1008
Plauto, Tito Maccio, *comediógrafo,* 250, 513
Plaza Bobes, Ángel de la, 985
Plinio Cecilio Segundo, Cayo. *Véase* Plinio, *el Viejo*
Plinio, *el Viejo*, 15, 307, 325, 353, 354, 355, 358, 359, 360, 502, 504, 524, 526, 621, 726, 746, 787, 859, 864, 875, 876, 883, 887, 888, 889, 891, 913, 914, 917, 970, 971, 1000, 1001, 1002, 1015, 1016, 1023-1026, 1033, 1036, 1037, 1041
Pluche, Noel Antonio (Antoine), *jesuita,* 249, 369
Plutarco, *historiador*, 230, 252, 342, 353, 362, 365, 406, 430, 431, 504, 508, 512, 522, 524, 526, 653, 668, 688, 973, 982
Plutarco, Pseudo, *musicógrafo,* 365, 400, 406, 430
Poggi, Isabella, 535, 538, 572
Polibio Megalopolitano, *historiador*, 442, 444, 445, 451, 473, 474, 476, 480, 481, 484, 485, 493, 494
Polieno, *tratadista militar,* 443, 472
Polignoto de Tasos, *pintor,* 889, 1034, 1035
Polo, Joaquín, *arquitecto,* 148
Polo y Catalina, Juan, *economista,* 144, 162, 169, 170, 695, 699, 700, 701, 707, 982
Polux, Julio, *historiador griego*, 354
Pombal, *marqués de,* 948
Pompadour (Poisson, Jeanne-Antoinette), *madame de*, 256
Pompeya, *ciudad romana,* 307, 410, 645, 756, 881, 898, 900, 904, 911, 912, 1004, 1012, 1031, 1032, 1041
Ponce de León, Pedro, *benedictino y logopeda*, 964
Poncini Zilioli, Francesco, *compositor,* 390
Ponz, Antonio, 42, 116, 331, 991, 997,

1001
Pope, Alexander, *poeta,* 266, 269, 311
Popham, Home, *almirante,* 450
Porée, Charles, *jesuita francés*, 116
Porfirio, *filósofo neoplatónico*, 342
Porpora, Nicola, *compositor*, 390
Porreño, Baltasar, *presbítero*, 406
Porset, Charles, 500
Portenfield, William, *médico*, 278
Portici, *museo y ciudad*, 898, 912, 970, 1031, 1032, 1041
Posada, Ramón de, *académico*, 743, 750, 752, 753, 763, 767, 769
Poseidón, *dios,* 510
Pou y Puigserver, Bartolomé, *helenista y jesuita,* 28, 32, 113, 114, 179, 430, 957, 963
Poyanos, Crispín, *jesuita,* 110, 125
Pradells Nadal, Jesús, 985
Prat de Saba, Onofre, *jesuita*, 179
Prats, Buenaventura, *jesuita,* 364, 365, 367, 430
Praxíteles, *pintor,* 1001
Previati, Gaetano, 962
Prieto González, José Manuel, 398
Príncipe de la Paz. *Véase* Godoy, Manuel, *ministro*
Procopio, *historiador*, 56, 957
Protágoras de Abdera, *sofista griego,* 193, 1008
Proteo, *dios marino*, 510
Provedo, Pietro, *jesuita,* 1038, 1044
Psello (Psellos), Miguel, *humanista musicógrafo*, 342, 362, 688
Ptolomeo, Claudio, *musicógrafo*, 342, 348, 349, 362, 400, 420, 424, 426, 514, 688, 1016
Ptolomeo, *rey,* 823
Puccinelli, Gioacchino, *impresor*, 366
Pudentilla, *mujer de Apuleyo*, 504
Pueyo Colomina, P., 957
Pufendorf (Puffendorf), Samuel, *jurista,* 43
Puig, Vicente, *sacerdote*, 89
Puig de Samper, José María, *magistrado*, 147, 153, 158, 685, 686, 735, 736

Quacquarelli, A., 957
Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, 400
Quevedo, Francisco, 250
Quijano, Gabriel, *presbítero y moralista*, 239
Quijote, 240, 244, 260, 806
Quílez, Juan, 111
Quintana Cabañas, José María, 957
Quintiliano, Marco Fabio, *retórico*, 34, 45, 46, 230, 235, 307, 325, 342, 353, 355, 362, 422, 504, 509, 512, 522, 524-528, 688, 940

Racine, Jean, *dramaturgo*, 258, 391, 513
Rafael de Urbino. *Véase* Rafael Sanzio, *pintor*
Rafael (Raphael) Sanzio (de Urbino), *pintor,* 253, 644, 660, 729, 757, 778, 796, 810, 815, 822, 832, 892, 899, 907, 924, 927, 968, 1002, 1003, 1004, 1011-1015, 1017, 1021, 1036, 1037, 1044, 1045
Ramanzini, D., *impresor*, 502
Rameau, Jean-Philippe, *compositor*, 320, 328, 381, 420
Ramírez, Gabriel, *impresor*, 252, 399
Ramírez, *jesuita,* 105
Ramírez, Juan José, *párroco de Maella y numismático*, 137, 578
Ramírez de Alamanzón, Juan Crisóstomo, *académico*, 763
Ramón y Cajal, Santiago, 245, 247
Ramos, Francisco Javier, *pintor y académico*, 77, 347, 348, 614, 678, 763, 764, 769, 777, 760, 770, 771, 777-785, 939, 948, 976, 992, 994, 997, 998, 1004, 1006, 1007, 1008, 1015, 1019-023, 1032, 1033, 1035, 1049
Ramos Albertos, Francisco Javier, *pintor,* 999
Ramos de Pareja, Bartolomé, *compositor*,

347, 348
Ramos Inza y Aínsa, Joaquín, *pintor,* 1037
Ramos Medina, Manuel, 949
Ramos Portaina, Javier, *pintor,* 1037
Rancaño de Cancio, *Luis, matemático e ingeniero militar,* 145, 168, 463, 489, 491, 492, 623, 695, 696, 697, 707
Ranz Romanillos, Antonio, *helenista y magistrado*, 686, 701, 740, 742, 957, 763, 982, 993, 996, 1008
Ranz Romanillos, Josef, 701
Rathmann, Christian, 547, 571
Raven, J. E., 955
Raynal, Guillaume T., *historiador*, 39, 205
Real Asociación de la Caridad del Buen Pastor de Zaragoza, 142
Real Escuela Veterinaria de Madrid, 159
Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, 1005, 1045
Real Junta Suprema de Caballería, 156, 157
Real Laboratorio Químico de Madrid, 171, 172
Real Museo [del Prado] de Madrid, 407
Real Observatorio Astronómico de Madrid, 467
Real Seminario de Nobles de Calatayud, 118
Real Seminario de Nobles de Valencia, 318
Real Sitiada de Nuestra Señora de la Misericordia de Zaragoza, 162
Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 10, 13, 18, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 33, 66, 69, 71, 101-178, 268, 412, 439, 463, 489, 490, 492, 520, 570, 576, 577, 578, 579, 583, 591, 596, 611, 614, 621, 622, 623, 625, 627, 680-695, 697, 700, 701, 705, 706, 707, 709, 710, 712, 714, 718, 721-732, 736, 737, 738, 739, 741, 748, 749, 754, 757, 896, 936, 940, 941, 950, 953, 958, 961, 965, 978-984, 986, 988, 989, 990, 1013, 1025, 1030, 1037, 1038, 1049
Real Sociedad Económica Matritense, 622, 754
Reale, G., 441
Reales Estudios de San Isidro, 754
Recesvinto, *rey*, 1014
Redondo Reyes, Pedro, 628
Regnault, Jean-Baptiste, *pintor*, 1023
Reichard, Hans Ottokar, 1045
Reilly, C., 974
Reissinger, Julius Wenzel, *compositor,* 391
Rejón de Silva, Diego Antonio, 368, 621, 628, 960, 995
Remondini, *impresor*, 64, 953
Reni, Guido, *pintor*, 646, 661, 758, 849, 968, 969, 1011, 1012, 1015, 1021, 1044, 1045, 1046
Requeno, Joseph, *padre*, 26
Requeno y Vives, Dionisio, *teólogo y racionero de mensa,* 26, 681
Requeno y Vives, Josefa, 681, 682, 683
Requeno y Vives, Manuel, *teólogo y racionero de mensa*, 26
Requeno y Vives, Sebastián, *militar,* 478, 681
Requeno y Vives, Tadea, 681
Requeno y Vives, Vicente, *passim*
Respighi, Ottorino, *compositor,* 328
Revolucion francesa, 182, 183, 239, 255, 258, 269, 299, 377, 456, 466, 663, 678, 955, 972
Reyes Católicos, 76, 718, 719, 939
Reynolds, Joshua, 1002
Rhabdas Smyrnaeus (Esmirneo), Nicholas, 530, 535, 572
Rheita Anton Maria Schyrl of, *astrónomo*, 529
Ribera y Cucó, José (Jusepe) de, *pintor*. *Véase* Españoleto, el, *pintor*
Ribera, Manuel de, *académico y pintor*, 614, 615, 763, 764, 765, 769, 771, 772, 781, 788-790, 992, 993, 976,

998, 1007, 1008, 1017, 1023-1026, 1033, 1049, 1050
Ricci, Giovanni R., 17, 25, 31, 33, 69, 70, 74, 230, 231, 236, 411, 497-528, 548, 572, 611, 626, 627, 937, 944, 962
Ricci, Sebastiano, *pintor,* 1014, 1018
Riccomini, E., 1027
Richart, Antonio, *pintor, maestro de Ponz*, 116
Richter, E., *médico,* 278
Rico, Francisco, 433
Riera Climent, Juan, 958
Riera Climent, Luis, 957, 958
Riera Palmero, Juan, 12, 263, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 611, 957, 958
Rincón, Wifredo, 989
Río, Jorge del, *canónigo*, 131, 134, 164, 168, 685, 693, 732-738, 742, 982
Riol, Santiago Agustín, *archivero,* 76, 718, 720, 939, 984, 985
Ripa, Francisco Javier la, *director del Canal Imperial*, 151
Ripollés, P. P., 580
Riva Agüero, Fulgencio de la, *académico*, 743, 769
Robespierre, Maximilien de, *político*, 458
Robinet, Jean-Baptiste-René, *filósofo naturalista*, 309
Robinson, John, *médico*, 278
Robles Vives, Antonio de, 997
Roca (Vera de Aragón), Vicente María, *duque de la, académico*, 743, 752
Rocasolano, Antonio de Gregorio, 958
Rocha, Francisco, *arquitecto*, 151, 696, 740, 742, 981
Rochefoucauld, François de la, *duque de la, filósofo*, 187, 328
Rodríguez, Antonio José, 263
Rodríguez, Antonio José, *médico y cisterciense*, 264
Rodríguez, Delfín, 397, 408, 409
Rodríguez, Ignacio, *escolapio*, 243, 244
Rodríguez, José Antonio, 264
Rodríguez, Manuel Martín, *arquitecto*, 1006
Rodríguez Belmonte, Alfonso, 447
Rodríguez Campomanes, Pedro, 96, 265, 412, 683, 696, 739, 941, 1025
Rodríguez de Arellano, José Javier, *arzobispo*, 94
Rodríguez de Hita, Antonio, *tratadista musical, maestro de capilla y compositor,* 436
Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *jesuita*, 627, 757, 962, 993, 1026
Rodríguez Laso, Nicolás, *inquisidor,* 941, 945, 946, 947, 950, 968, 1013, 1014, 1020, 1032, 1038, 1044, 1045
Rodríguez Plancarte, Gabriel, 403
Rodríguez Villa, Antonio, 388
Rollin, Charles, 444, 453, 476
Roman Provincial Coinage, 580, 582, 583, 585
Román, Alonso, *jesuita,* 87, 88
Romanis, Mariano de, *impresor,* 18, 500, 598, 610, 634, 937, 1041
Romano, Giulio, *pintor*, 924, 928, 929, 1003, 1037, 1045
Romano, Ludio, *pintor latino*, 912, 1041
Romeo López, J. M., 442, 449, 457
Romero, Antonio, *canónigo,* 131, 136, 171, 694, 742, 981
Rosier, Carl, *compositor,* 342
Rosillo, Juan Antonio, *canónigo y socio de la Aragonesa*, 162
Rossbach, August, *musicólogo,* 414
Rossi, *pintor extravagante*, 875
Rossi, Domenico, *arquitecto,* 1043
Rossi, Giovanni Gherardo de, 608
Rossini, Gioachino Antonio, *compositor*, 391
Rotolo, V., 503
Rousseau, Jean-Jacques, *filósofo y musicógrafo*, 16, 27, 32, 51-54, 62, 64, 65, 185, 188, 205, 214, 219-223, 226, 244, 266, 327, 342, 379, 380, 392,

416, 420, 424, 433, 499, 500, 516, 525, 651, 666, 973, 974
Roussel, Pierre, *médico,* 278
Roux, M. L., *médico*, 141
Rovira, Josep M., 406
Roy Sinusía, L., 579, 580
Royal Academy of Arts de Londres, 971
Royal Irish Academy, 455
Rubens, Pedro Pablo, *pintor,* 758, 1010, 1013, 1036
Rubio y Vergara, José María, *impresor*, 113
Rudat, Eva Marja, 310-312, 391, 958
Rudiger, Andrés, *médico*, 278
Ruiz de Ael, Mariano J., 1025
Ruiz Jurado, Manuel, *jesuita*, 80, 82, 84
Rumford, *conde de, químico*, 698, 699, 982, 700, 701
Ruskin, John, 1012
Rvini, Lelii, 534, 570

Saavedra, Francisco, *ministro,* 750
Saavedra Fajardo, Diego, 372
Sabunde, Raimundo, 523
Sacchi, Giovenale, *musicólogo*, 343
Sáenz de Buruaga, Juan, *arzobispo*, 94
Sáenz de Tejada, Antonia, *mujer de Bernardo de Iriarte*, 772, 999
Saglio, E., 503
Sagradas Escrituras, 156, 214, 220, 227, 235
Sagrado Corazón de Jesús, 13, 31, 279, 280, 285, 288-298, 611, 896, 949
Saiz Noceda, Belén, 383
Salas Álvarez, J., 583
Salas Ausens, J. A., 958
Salazar, Philippe-Joseph, 1002
Salesa, Buenaventura, *pintor,* 742, 743, 988-992, 1020
Salinas, Francisco de, *músico*, 315, 330, 342, 343, 346, 348, 375, 376, 377, 424, 425, 426, 651, 666, 973
Salomoni, *impresor,* 325, 403
Salvador, Antonio, *sacerdote*, 89
Salvioni, Luigi Perego, *impresor. Véase* Perego Salvioni, Luigi, *impresor*
San Juan de Tasso, *marqués de, magistrado*, 94
Sancha, Antonio de, *impresor*, 43, 251, 365, 367, 384, 387, 390, 956
Sánchez, Francisco, *arquitecto,* 1006
Sánchez, Luis, *impresor,* 263, 368
Sánchez Agesta, Luis, 958
Sánchez-Blanco Parody, Francisco, 958
Sánchez Espinosa, Gabriel, 577, 958
Sánchez Hormigo, Alfonso, 114, 170, 954, 958
Sánchez Ron, J. M., 258
Sánchez Siscart, María Montserrat, 628
Sánchez Yebra, Melchor, *franciscano y logopeda*, 539
Sancho, Mariano, *veterinario,* 159
Sancho, Fabián, *socio de la Aragonesa,* 699, 705, 707
Sanconiatón, *escritor fenicio legendario,* 656, 964
Sanhuesa Fonseca, María, 389, 412
Sanseverino dei Principi di Bisignano, María Rosa, *duquesa,* 973
Santa Cruz (Bazán de Silva, José), *marqués de, académico,* 743
Santa Cruz de Marcenado, *marqués de,* 454
Santa Sede, 56-58, 468, 492, 990, 993
Santamaría, María Isabel, 369, 370
Santángel, Pedro de, 112
Sante Legnani, *pintor,* 662
Sante Prunati, *pintor,* 1014
Santello, Marco, 541, 542, 572
Santiago, *marqués de, académico,* 743
Sanz, Agustín, *arquitecto*, 151
Sanz de Aguirre, José, *cardenal y canonista*, 721
Sanz Sampelayo, Juan, 952
Sanz Sanz, María Virginia, 71, 304, 305, 306, 317, 318, 324, 326, 354, 359, 360, 410, 626, 943, 962, 991
Sanzio, Rafael, *pintor. Véase* Rafael San-

zio, *pintor*
Saranyana, Josep-Ignasi, 403
Sarmiento, Martín, *benedictino e historiador,* 249
Sarmiento, Ramón, 258
Sarrailh, Jean, 369, 958
Sarri, Domenico, *compositor*, 390
Sarti, Giuseppe, *compositor,* 390
Sarti, Marco, 962
Sástago, *conde de*, 145, 717, 749
Saussure, Horace Bénédict de, *profesor de Ginebra*, 361
Sauvages, Francisco Boissier de, *médico*, 249, 270, 272, 275, 278
Scalabrini, G. A., 1027
Scalabrini, Paolo, *compositor*, 390
Scardino, L., 1027
Scarsella (Scarsellino), Ippolito, *pintor,* 1019
Scharlau, U., 974
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *filósofo*, 317
Schieber, Marc H., 541, 542, 572
Schlosser, Julius, 962, 994
Schoeffer (Schöffer, Peter), *impresor y colaborador de Johannes Gutenberg*, 601, 602
Schofield, M., 955
Schopenhauer, Arthur, *filósofo*, 317
Schott, Jean, 601
Schreiber, Johan Friedrich, *médico*, 278
Schücking, L. L., 958
Schuster, Joseph Anton, *compositor,* 390
Schwanenberger (Schwanberger, Schwanberg), Johann Gottfried, *compositor,* 390
Schwarz, *bibliógrafo*, 597, 601
Sciolla, Gianni C., 962
Scolari, Giuseppe, *compositor,* 390
Sebastián y Ordobás, Manuel, 134, 159
Segovia, Gaspar de, *jesuita,* 687, 979, 980
Segunda Memoria Cathólica, 623
Sellerio, *impresor*, 17, 25, 411, 497, 519, 572, 937, 944, 962
Semanario de Agricultura y Artes, dirigido a los Párrocos, 141, 142, 144, 155, 156, 164, 464, 465, 690, 696-706, 709, 985
Semanario de Zaragoza, 464, 465, 709
Seminario de Nobles de Barcelona, 113
Seminario de Nobles de Madrid, 118-120
Sempere y Guarinos, Juan, 622, 945, 960
Séneca, Lucio Anneo, 307
Serapión, *pintor griego*, 874
Serapión de Alejandría, *médico*, 1028
Serés, Guillermo, 244, 375
Serlio, Sebastiano, *arquitecto*, 325
Serón, Antonio, 111
Serra, Junípero, *franciscano*, 114
Serra, Nicolás, *jesuita,* 115
Serra y Bosch, Pedro, 407
Serrano Martín, Eliseo, 265
Sestini, Domenico, 576
Sexto Empírico, *filósofo*, 342, 362, 688
Sforcia, Francisco, 985
Shaffner, Taliaferro P., 461
Shakespeare, William, 312
Sibila de Cumas, 918, 992, 1042
Sicinio Emiliano, *personaje de Apuleyo*, 504, 505
Sierra, Javier, *jesuita,* 125
Silva, Pedro de, *académico,* 1006
Silvio (Franz de le Boe), *médico,* 278
Simal, Andrés, 111
Simón Díaz, José, 116
Simonetti, Mirella, 962
Sinués, Serapio, *médico y socio de la Aragonesa*, 141, 142, 144, 155, 699, 707
Smith, Adam, 500
Smith, David Eugene, 530, 546, 572
Smith, José, *brigadier,* 142
Smith, William, 1009
Smyrnaeus, Nicolas. *Véase* Artabasda
Sobrevía, José, *socio de la Aragonesa,* 693, 709, 710, 981
Sobrevilla, David, 306, 317

Sobrevilla, Salvador, 490
Sócrates, *filósofo,* 193, 364, 1008
Soechting, John F., 542, 571
Sófocles, *trágico*, 307, 513, 963
Soler, Antonio, *compositor*, 323
Soler, Miguel Cayetano, *ministro*, 693, 705
Soliani, *impresor*, 30, 935, 986
Solón, *sabio griego*, 640, 656
Sommervogel, Carlos, *passim*
Sontag, Susan, 240
Soriano Fuertes, Mariano, 387
Sotomayor, *duque de, académico*, 763, 767, 769
Soullier (Soulier), *telegrafista,* 476
Souto Delibes, Fernando, 1009
Spada, Bernardino, *cardenal,* 1045
Spada, Paolo, *marqués,* 30, 935
Spada, *píncipe,* 59, 924, 929, 1045
Spada Veralli, Clemente, *nieto, príncipe*, 1042
Spada Veralli, Clemente, *príncipe,* 897, 913, 1042
Spallanzani (Spalanzani), Lazzaro, *sacerdote, biólogo, físico y matemático,* 276, 278, 361
Spedalieri, Niccola, 51, 52
Spence, Jonathan D., 240
Spencer, Dowager, 1032
Spinoza, Baruch, *filósofo,* 48, 50, 62, 245
Stabia, *ciudad romana*, 881, 1023, 1031
Stahl, Ernest, *médico,* 270, 271, 274, 275, 278
Stenon, Nicolás, *médico,* 278
Sthalin, Georg, *médico,* 278
Stokoe, William C., 535, 541, 570, 572
Storch, José Gabriel, 17, 519, 520-572, 611
Suárez, Francisco, *jesuita,* 127, 327
Sulzer, Johann Georg, *filósofo*, 311, 407
Surera, Joan, 627, 958, 962, 991
Suvée, Joseph-Benoît, *pintor,* 1023
Swammerdam, Jan, *médico,* 276, 278
Tabor, Juan, *médico*, 278
Tácito, Publio Cornelio, *historiador,* 476
Tacuini, Ioannis, *impresor,* 527, 570
Talenti, A., 264
Tales de Mileto, 342
Tamburini, Pietro, *jansenista*, 216
Tamerlán, *caudillo mongol*, 449
Tannery, Paul, 535, 572
Tanucci, Bernardo, *político,* 306
Tapia, José, *matemático y jesuita,* 124
Tartini, Giuseppe, *compositor*, 320, 341, 343, 381, 420, 676, 976
Tasso, Torquato, *poeta*, 252, 260
Taub, Sarah, 547, 571
Taviel, Esteban, *abogado* y cuñado de Vicente Requeno, 622, 681, 682, 683, 684, 692, 960, 978, 979
Taviel, Joseph, 683
Tavira y Almazán, Antonio, *obispo y académico*, 745, 990
Teba (Guzmán Palafox, Eugenio E. de), *conde de, académico,* 743
Teléfanes, *pintor*, 1024
Tellechea Idígoras, José Ignacio, 285
Teócrito, *poeta,* 307
Teofrasto, *filósofo*, 184, 186, 328, 342, 353, 795, 950, 959, 1008, 1034
Terámenes, *político de Atenas*, 391
Terencio, Publio, *dramaturgo*, 258, 513
Teres y Borrull, Juan, *arzobispo*, 88
Terradellas, Domingo (Domènec), *compositor*, 390
Terreros, Santiago, *contador y naturalista*, 131, 166, 167
Terreros y Pando, Esteban de, *lexicógrafo y jesuita*, 16, 249, 257, 364, 368-375, 429, 431, 947
Terribilia (Morandi, Francesco), *arquitecto*, 1043
Teseo, *hijo de Egeo*, *rey mítico de Atenas*, 391, 442, 851, 1021, 1033
Tesi, Mauro, *pintor*, 914, 966, 1028, 1040, 1042
Tesi, Teresa, *pintora,* 358, 646, 661, 966, 968, 1040, 1042

Teyssot, Georges, 400
Thischen, Guillermo, *pintor,* 880
Thompson, Benjamin. *Véase* Rumford, *conde de*
Tiberio, *emperador*, 476, 582
Tiepolo, Giovanni Battista, *pintor,* 1018, 1027, 1046
Tietz, Manfred, 368, 371, 382
Timantes (Timante, Timarete) de Sición, *pintor*, 811, 1012, 1034
Timeo, *personaje de Platón,* 193, 342, 405
Timón, *cínico,* 252
Tintoretto, Jacopo, *pintor,* 1046
Tiraboschi, Girolamo, *jesuita*, 30, 388, 395, 935, 986
Tirteo, *músico*, 342, 673, 974, 976
Tissot, Joseph-Clément, *médico,* 244
Tiziano (Ticiano), *pintor,* 644, 660, 757, 812, 932, 994, 1002, 1010, 1019, 1036, 1044, 1046
Toda y Güell, Eduardo, *bibliófilo,* 625, 945, 961
Toderini, Giambattista, 388, 430
Tomás de Aquino, *santo*, 41, 52, 199
Tomaselli, José, *pintor*, 662
Tomassini, *historiador,* 55
Tomassini, Giovanne, *impresor,* 40
Tommaselli, Giuseppe, *pintor*, 359, 647, 971, 1037
Torales Pacheco, Cristina, 948, 949
Toraya, José Miguel de, *académico*, 977
Tord, Félix, *jesuita*, 115
Tormo, José, *obispo*, 94
Torner, Gustavo, 429
Tornos, Miguel de, *tesorero y socio de la Aragonesa,* 134
Torras Morales, Manuel de, *militar,* 977
Torrepalma (Verdugo de Castilla, Alonso), *conde de*, 985
Torres, Diego de, *secretario de la Aragonesa*, 29, 131-138, 143, 144, 145, 149-160, 164, 167, 171, 696, 705, 707, 734, 735, 741, 742, 755, 945, 978, 981
Torres Amat, Félix, *obispo*, 365, 430
Torres Villarroel, Diego, 183
Torri, Luigi (Luis), *conde, pintor*, 359, 647, 662, 970, 1037
Tortebat, François, *pseudónimo de* Roger De Piles, *pintor*, 760, 994, 1029
Tortosa Lindea, María Dolores, 198
Tosca, Vicente, 317
Traetta, Tommaso, *compositor*, 390
Traggia, Joaquín, *historiador,* 959
Trajano, Marco Ulpio, *emperador,* 447, 476
Trapassi, Pietro, 390
Tratado de Compiègne, 127
Trenti, Carlo, *impresor*, 365
Tres-Palacios, Juan Toribio, *seminarista*, 123
Trevisanis, *pintor,* 1044
Trías Mercant, Sebastián, 114
Trithemius (Tritemio, Tritheme), Johannes, *monje y estratega*, 451, 601, 602
Trombetta, Vincenzo, 959
Trotti, Madeleine, 1027
Tubières, Anne-Claude-Philippe de. *Véase* Caylus, A. Claude, *conde de*
Tucídides, *historiador,* 442
Turgot, Anne Robert Jacques, *político y economista*, 500
Turmair, Johann Georg. *Véase* Aventinus, Johannes

Úbeda de los Cobos, Andrés, 73, 410, 627, 679, 976, 992, 995, 1000, 1001, 1004, 1006, 1016, 1036, 1045
Udías, Agustín, 124
Udine, Giovanni da, 1012
Ugolino, Blas, 975
Ulises, 228, 965, 1010, 1034
Ulloa, Pedro de, 318
Universidad de Cervera, 62, 112, 179
Universidad Gregoriana, 27, 34, 45, 50, 51, 59, 67, 74, 75, 937, 938, 940
Urano, *dios*, 510
Urbino, Rafael de, *pintor. Véase* Rafael Sanzio, *pintor*

Uriarte, José Eugenio, *jesuita,* 959
Uriel, Pascual, *boticario*, 164
Urkía, José María, 941, 949
Urquijo, Mariano Luis de, *ministro*, 693, 711, 742
Urrea Fernández, Jesús, 1014

Vaglialo, Blas, *marino*, 713, 984
Valcárcel, José Antonio, *tratadista y veterinario*, 158
Valcárcel, Manuel, *seminarista*, 123
Valcárcel Rivera, Carmen, 227
Valdecarzana (Fernández de Miranda, Judas Tadeo), *marqués de, académico*, 769
Valdeflores, *marqués de*, 722, 723, 959, 986
Valeriano di Bolzano, Giovanni Pierio, *logopeda*, 529, 530, 532, 551-569
Valero, Pedro, *canónigo*, 137
Valero de Arroitia, Bartolomé Sebastián, *arzobispo*, 86
Vallabriga y Rozas, María Teresa de, *infanta consorte*, 1045
Valle Salazar, Luis del, *magistrado*, 94
Valle, Pietro della, *escritor,* 366
Vallejo, José Mariano, *matemático*, 977
Vallejo García-Hevia, José María, 96
Vallejo Girves, M., 573
Valverde de Amusco, Juan, 995
Van Dick, Antón, *pintor,* 812, 1012
Van Eyck, Jan van (Johannes de), *pintor*, 917, 918, 929, 931, 1043, 1046
Vargas, Nicolás de, *académico de San Fernando*, 743, 750, 752, 761, 993, 1006
Vargas Laguna, Antonio, *embajador*, 897
Vargas Machuca, Manuel (Carlos) de, *arquitecto y académico*, 1006
Vargas Ponce, José, *marino y académico*, 745, 767, 769
Varrón, Marco Terencio, *polígrafo romano,* 1026
Vasari, Giorgio, 970, 991, 1002, 1003, 1012, 1017, 1028, 1043
Vasconi, José, *matemático*, 168, 463
Vauvenargues (Luc de Clapiers), *marqués de, moralista*, 187
Vázquez Medel, Manuel Ángel, 251
Vecchi, Pierluigi de, 1012
Vega, Jesusa, 993
Vega de Santa María, *marquesa de la*, 986
Vegecio (Vegetius), Fabio Renato (Flavius Renatus), *estratega e historiador militar*, 446, 447, 474, 476
Velarde Lombrana, Julián, 522, 526, 530, 572
Velázquez, Diego, *pintor*, 807, 812, 991, 1011, 1017
Velázquez de Velasco, Luis José. *Véase* Valdeflores, *marqués de*
Venel, Gabriel François, *médico*, 278
Venturi, Franco, 959
Venus, *diosa,* 233, 251, 262, 510, 1013
Verdaguer, J., *impresor*, 365
Verdoy, Alfredo, *teólogo y jesuita,* 13, 279-298, 611
Verga, Giovanni, *novelista*, 239
Vergara Ciordia, Javier, 83
Vergés, Ramón, *impresor,* 388
Verlaine, Paul, *poeta*, 392
Vernet, Ginés, 441, 447, 448
Veronés (Veronese), Paolo, *pintor,* 992, 1014, 1044, 1046
Veronese, C., *pintor al encausto*, 357
Verrocchio, Andrea del, *pintor,* 1028
Vesalio, Andrés (Andrea), *anatomista,* 276, 278, 760, 994, 995
Vesling, Johann, *médico*, 278
Vespucio, Américo, 641
Vicente de Paúl, *santo,* 96, 97, 98, 99
Vico, Giambattista, *filósofo,* 499
Victoria, *marqués de la*, 450
Vidanía, José María, *regidor*, 134
Vieussens, Raymond, *médico*, 278
Vignola, Jacopo Barozzi de, *arquitecto y tratadista*, 408
Villafañe, Diego León de, *jesuita,* 41
Villafranca (Álvarez de Toledo, José), *marqués de, académico*, 745

Villahermosa (Aragón y de Sarmiento, Martín de), *IV duque de,* 574
Villahermosa (Gurrea y Aragón, Martín de), *humanista y numismático, V duque de,* 574
Villahermosa (Aragón-Azlor y Pignatelli de Aragón, Víctor Amadeo de), *XII duque de*, 731, 732, 735, 991
Villahermosa (Aragón y Azlor, José Antonio), *XIII duque de*, *académico,* 978
Villalba, Pedro, *jesuita,* 86
Villalpando, Francisco de, *teólogo y filósofo, capuchino,* 959
Villamor, Francisco, *agrimensor,* 741
Villanueva, Diego de, *arquitecto y académico*, 977
Villanueva, Joaquín Lorenzo, *historiador,* 222, 468
Villanueva, Juan de, *arquitecto y académico*, 468, 743
Villanueva del Prado, *marqués de,* 1000
Villanueva Salas, Marciano, 240, 252
Villava, Victorián de, *magistrado*, 686
Ville, Bernard Germain Étienne de la. *Véase* Lacépède, *conde de*
Vimercato, Alexandro, *impresor,* 454
Vinci, Leonardo, *compositor,* 390
Vinci, Leonardo da, *pintor,* 406, 760, 763, 774, 775, 777, 826, 875, 879, 900, 904, 917, 918, 920, 923, 929, 932, 964, 993, 995, 1016, 1028, 1030, 1036, 1043, 1044
Vinsauf, Geoffrey of, 527
Virgilio, *poeta,* 391, 392, 407
Virio, Juan Bautista, *economista*, 690
Vitruvio (Vitrubio, Vitrurio), Marco, *arquitecto,* 325, 353-355, 364, 397-409, 427, 428, 430, 745, 746, 911, 913, 1001, 1028, 1036, 1041
Vitrurio. *Véase* Vitruvio
Vivarini (Antonio y Bartolomeo), *hermanos*, *pintores venecianos*, 1046
Vives, Juan Luis, *humanista,* 527
Vives Garulo, Josepha, *madre de Requeno*, 26, 682
Volpato, Giovanni, *dibujante y grabador*, 729, 987, 1029
Volta, Alessandro, *conde y físico*, 457, 970, 986
Voltaire (Arouet, François Marie), *filósofo*, 53, 57, 65, 116, 185, 205, 214, 216, 226, 241, 251, 258, 311, 327, 845, 974, 1020, 1021
Vossio (Vosio, Bossio, Bossius), Gerardo Juan, *humanista,* 316, 343, 426, 428, 602
Vossio, Isaac, *filólogo,* 427, 430
Vouet, Simón, *pintor francés,* 1002
Vulcano, *dios,* 510

Wagner, Ricardo, 315
Wallis, John, *matemático*, 316, 506
Walls y Merino, Manuel, 953
Walther, August Friedrich, *médico*, 278
Walzer, Michael, 959
Wamba, *rey,* 1014
Warne, Frederick, *impresor*, 448
Warton, Thomas, *médico,* 278
Weber, C. W., 503
Wedgwood, Josiah, *ceramista*, 1031
Wellington (Wellesley, Arthur), *duque de*, 971
Wendelino, Godofroid, *matemático*, 529
Wepfer, Jacob, *médico,* 278
Westphal, Rudolf, *musicólogo*, 414
Whytt, Robert, *médico*, 278
Wilcox, Sherman, 548, 570, 572
Wilkins, John, *telegrafista,* 452, 494
Williams, Drid, 549, 572
Willis, Faith, 506
Willis, Thomas, *médico*, 278
Wilson, F. R., 524, 572
Wilson, G., 452
Wilson, Thomas, 526, 572
Winckelmann, Johann Joachim, 69, 70, 311, 403, 410, 413, 516, 991, 1003, 1004
Winkelmann, Jürgen, 1029
Winslow, Jacob Benignus, *médico,* 275, 278

Wolf (Wolff), Christian (Cristian), *filósofo*, 307, 601
Wolter di Voro, *filósofo*, 39
Worcester, *marqués de, telegrafista,* 452
Wright de Derby, Joseph, *pintor,* 1023
Wust, E., 503

Ximénez Coronado, Salvador, *astrónomo,* 31, 33, 59, 411, 440, 467-474, 490, 492, 521, 936, 964, 972
Ximénez de Aragón, Pedro, *cancelario*, 111, 683
Xirau, Ramón, 306, 317

Yano Bretón, Sabino, 948, 949
Yarza, Julián de, *arquitecto,* 755
Yoldí, José de, 992
Younes, Samir, 400

Zacarías, *santo,* 1026
Zaccaria, Francisco Antonio, *jesuita,* 53, 54, 55, 56, 58
Zaldívar, Álvaro, 382
Zamora Sánchez, Germán, 959
Zampieri, Domenico, *pintor*. *Véase* Domenichino, *pintor*
Zanetti, Francesco, *compositor*, 390
Zanotti, G., 959
Zapata, Diego Mateo, *médico y filósofo*, 53, 529
Zapata, Rodrigo, *anticuario y consejero de Indias,* 105, 106, 111, 112
Zapater, Martín, *amigo de Goya,* 131, 143, 171, 740, 742, 754, 950, 981, 988, 989, 992
Zarillo, Matteo, 410
Zarlino, Gioseffo, *compositor*, 342, 348, 420, 424, 426, 436
Zell, Ulric, 602
Zenobia, *reina de Palmira*, 1009
Zeuxis, *pintor,* 1021, 1034, 1036
Ziegel, *bibliógrafo*, 603
Zola (Zuola), Giuseppe, *jansenista,* 216
Zoppis, F., *compositor*, 390
Zurbitu, Florencio, 959

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

La memoria de Requeno en los siglos XVIII-XXI
Antonio Astorgano Abajo 621

LA IMAGEN DE REQUENO ENTRE SUS COETÁNEOS

Apéndice n.º 1
«ELOGIO FÚNEBRE», MANUSCRITO SOBRE REQUENO

1.1. Texto original en latín 631
1.2. Traducción al español de Antonio Astorgano 635

Apéndice n.º 2
MASDEU: REQUENO, IL VERO INVENTORE DELLE PIÙ UTILI SCOPERTE DELLA NOSTRA ETÀ.
RAGIONAMENTO DI GIANFRANCESCO MASDEU, LETTO DA LUI NEL 1804
(ROMA, LUIGI PEREGO SALVIONI, 1806, 27 PP.)

2.1. Versión italiana 640
2.2. Traducción del mismo Juan Francisco Masdeu. Transcripción de A. Astorgano 655
Adición. *El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos* [Masdeu] *a los ejércitos de España* 670

Apéndice n.º 3
REQUENO, DOS OPÚSCULOS PEDAGÓGICOS SOBRE LA PINTURA:
LIBRO DE LAS FORMAS DE TODO GÉNERO DE PINTURA,
Y *OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA LINEAL O GRÁFICA DE LOS GRIEGOS Y SOBRE LA MONOCRÓMICA, O DE UN SOLO COLOR*

3.1. Introducción 678
3.2. Los dos opúsculos en el contexto de los estudios de Requeno sobre la pintura grecolatina 680

3.2.1. Requeno vuelve a España (1798-1801) 680
3.2.1.1. Requeno en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País..... 680
3.2.2. Otros trabajos de Vicente Requeno, fuera de la Aragonesa, durante su estancia en Zaragoza (1798- 1801)..... 718
3.2.3. La fallida traducción de los Saggi sobre la encáustica de Requenopara la Económica Aragonesa 724
3.2.4. Requeno académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza..... 739
3.3. Requeno académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (septiembre de 1799)..... 743
3.3.1. Los antecedentes encáusticos en la Academia de San Fernando 743
3.3.1.1. Las jesuitas expulsos dedicados a la erudición histórico artística, miembros de la Academia de San Fernando..... 743
3.3.1.2. Comparación entre los libros de Requeno y de García de la Huerta 746
3.3.2. El ingreso de Requeno en la Academia de San Fernando (septiembre de 1799)..... 749
3.4. Nuestra opinión sobre las investigaciones pictóricas de Requeno..... 755
3.5. La reforma de las enseñanzas de Pintura en la Academia de San Fernando cuando Requeno presenta sus dos opúsculos en 1799..... 757
3.6. Las censuras de los opúsculos de Requeno por la Academia de San Fernando 760
3.7. Medio año de proceso censorio (febrero-julio de 1808)..... 769
3.8. Censuras sobre el Tratado de las formas de todo género de pintura (1807)..... 774
3.8.1. Censura desfavorable de Mariano Salvador Maella (13 de febrero de 1807) 774
3.8.2. Censura favorable de Gregorio Ferro (14 de marzo) 776
3.8.3. Censura desfavorable de Francisco Javier Ramos (1 de abril) . 777
3.8.4. Censura ambigua de José Munárriz (27 de mayo de 1807).... 779
3.8.5. Censura desfavorable de Manuel de Ribera (1 de junio de 1807) 781
3.9. Censuras sobre las Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica o de un solo color..... 781
3.9.1. Censura favorable de Gregorio Ferro (12 de febrero)..... 782
3.9.2. Censura desfavorable de Francisco Javier Ramos (17 de febrero) 783

3.9.3. Censura desfavorable de Mariano Salvador Maella (25 de febrero) 785
3.9.4. Censura favorable de José Munárriz (el 28 de febrero) 786
3.9.5. Censura desfavorable de Manuel de Ribera (14 de marzo) 788

Textos de requeno

LIBRO DE LAS FORMAS DE TODO GÉNERO DE PINTURA DE DON VICENTE REQUENO Y VIVES, ACADÉMICO DE LAS ARTES DEL INSTITUTO DE BOLONIA

Índice 793
Capítulo I. Origen y definición de los caracteres y formas en general y en particular la pintura 795
Capítulo II. Por no haber ninguno escrito de las formas de la pintura, nuestras ideas del arte son muy genéricas y confusas, y nuestros juicios sobre los caracteres de las escuelas y de los pintores son muy inciertos y vagos 797
Capítulo III. División de las formas de la pintura en general 800
Capítulo IV. De las formas pertenecientes a la invención de un cuadro en general 802
Capítulo V. De las formas de la invención en particular y, en primer lugar, de la verdad 804
Capítulo VI. De la verosimilitud 806
Capítulo VII. De la colocación 807
Capítulo VIII. De la unión 809
Capítulo IX. Del espíritu 811
Capítulo X. De la expresión 812
Capítulo XI. Del buen gusto 813
Capítulo XII. Del decoro 814
Capítulo XIII. De la novedad 815
Capítulo XIV. Reflexiones sobre estas formas de la invención 817
Capítulo XV. De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura en general 819
Capítulo XVI. De las formas de la ejecución de la primera en particular y, en primer lugar, las de la pintura lineal 821
Capítulo XVIII. De la distinción 824
Capítulo XIX. De la exactitud 826
Capítulo XX. De la facilidad 827
Capítulo XXI. De la fluidez 828
Capítulo XXII. De la vivacidad 829
Capítulo XXIII. De la gracia 831

Capítulo XXIV. De la elegancia 832
Capítulo XXV. De la cultura..... 833
Capítulo XXVI. De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura monocrómica o de un solo color, y en primer lugar de la iluminación . 835
Capítulo XXVII. De la iluminación..... 836
Capítulo XXVIII. Del sombrío..... 838
Capítulo XXIX. De la degradación y del relieve..... 840
Capítulo XXX. De las formas pertenecientes a la ejecución de la pintura hecha a todo color, y en primer lugar del buen tono 842
Capítulo XXXI. Del buen tono 844
Capítulo XXXII. De la armonía..... 846
Capítulo XXXIII. De la variedad y de la vagueza 848
Capítulo XXXIV. De la hermosura 850
Capítulo XXXV. De la fresqueza..... 852

OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA LINEAL O GRÁFICA
DE LOS GRIEGOS Y SOBRE LA MONOCRÓMICA,
O DE UN SOLO COLOR,
DIRIGIDAS A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE MADRID
POR EL ABATE DON VICENTE REQUENO Y VIVES,
EX JESUITA ARAGONÉS,
ACADÉMICO DE PINTURA DE LA ESCUELA DE BOLONIA
ETCÉTERA

Índice..... 855
[INTRODUCCIÓN] 857

Primera parte
DE LA PINTURA LINEAL

Observación I. Que las escuelas de la pintura lineal se han abolido 859
Observación II. Abolidas las escuelas de la pintura lineal, no se tiene idea de lo que sea el puro dibujo 863
Observación III. Cuántos daños acarrea a las artes todas, no solo a los pintores y a los escultores, sino a todos los demás, el uso de enseñar en la europa el dibujo por el claro-oscuro 865
Observación IV. Que, si la Europa desea perfeccionar la pintura, la escultura y el buen gusto en las otras artes, es de absoluta necesidad el restablecimiento de las escuelas griegas de la pintura lineal..... 868
Observación V. Que, restablecidas las escuelas de la pintura lineal de los griegos, se abolirían, de una vez, muchas preocupaciones de nuestros maestros, dibujadores y pintores en el enseñar esta arte..... 872
Notas a las observaciones sobre la pintura lineal 880

OBSERVACIONES SOBRE LA PINTURA MONOCRÓMICA O DE UN SOLO COLOR ENTRE LOS GRIEGOS

Observación I. Que la pintura monocrómica de los griegos es muy mal entendida de los pintores modernos..... 883
Observación II. Que nuestras academias europeas están llenas de usos y prácticas nocivas en el enseñar la pintura monocrómica de los griegos, o sea del claro-oscuro..... 884
Observación III. Que las escuelas griegas enseñan la pintura monocrómica con el color desleído en agua y con pincel. Que este método deba preferir a los otros, y cual deba ser la superficie..... 886
Observación IV. Que los griegos, en las escuelas de la pintura monocrómica, daban lecciones especulativas y directivas de los entendimientos, para la buena ejecución de su arte; y que en las academias de la Europa no se da ninguna..... 888
Observación V. Que en las escuelas monocrómicas de los griegos no se copiaba generalmente de los otros maestros, sino de la naturaleza; y cuán necesario sea hacerlo así a la perfección del arte..... 891
Notas a las observaciones sobre la pintura monocrómica 894

Apéndice n.º 4.
APPENDICE AI SAGGI SUL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI PITTORI DI D. VINCENZO REQUENO. AGGIUNTA DEL MEDESIMO AUTORE (1806)

4.1. Estudio introductorio al Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori 896
4.1.1. Contenidos del *Appendice*..... 900
4.1.2. Nuestra opinión sobre el *Appendice*..... 901

Texto Vincenzo Requeno
APPENDICE AI SAGGI SUL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI PITTORI DI D. VINCENZO REQUENO. AGGIUNTA DEL MEDESIMO AUTORE

Índice..... 904
Introduzione 906
Cap. I. Sulla perfezione de' miei Encausti 908
Cap. II. Sulla perfezione delle nostre tempre, da ottenersi rinovando le antiche, co' metodi pratici da me scoperti..... 916
Cap. III. Sulla perfezione de'nostri feschi, da ottenersi, rinovando le prattiche perdute de' Pittori del Cinquecento, e degli anteriori eziandio . 923

Cap. III [*sic,* por IV]. Sulla perfezione de' nostri freschi 925
Cap. IV [*sic,* por V] Sulla rinovazione delle pitture a mezzo oglio 931
CONCLUSIONE..... 935

Apéndice n.º 5
BIBLIOGRAFÍA SOBRE VICENTE REQUENO

5.1. Ediciones y manuscritos..... 935
5.1.1. Ediciones 935
5.1.2. Manuscritos 937
5.2. Estudios y referencias sobre el autor y su obra 940
5.2.1. Estudios 940
5.2.2. Otras referencias..... 945
5.3. Bibliografía complementaria 950

Notas 960

ÍNDICES

Índice de las principales siglas utilizadas 1051
Índice onomástico 1053